



HAL
open science

“Brièveté et contexte de production des Dessins-séquences de Richard McGuire pour le New Yorker”

Jean-Bernard Cheymol

► **To cite this version:**

Jean-Bernard Cheymol. “Brièveté et contexte de production des Dessins-séquences de Richard McGuire pour le New Yorker”. *Interférences littéraires /Literaire interferenties*, 2020, EXPERIMENTS IN SHORT FICTION:BETWEEN GENRE AND MEDIA, EXPERIMENTS IN SHORT FICTION:BETWEEN GENRE AND MEDIA (24), pp.25-35. hal-03953617

HAL Id: hal-03953617

<https://hal.science/hal-03953617>

Submitted on 24 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Brièveté et contexte de production des *Dessins-séquences* de Richard McGuire pour le *New Yorker*.

Résumé :

Lointains héritiers des vignettes, cabochons ou culs-de-lampe les dessins-séquences de Richard McGuire dans *The New Yorker*, aperçus par hasard et vite quittés pour la lecture d'un article, courent le risque de l'insignifiance. Pourtant, ces mini-récits peuvent aussi remplir une série de fonctions et sans doute même essentielles. Ils testent le contact avec le lecteur et un désir de lire et, au-delà, une compétence de lecture. Ils permettent également de développer cette envie, le récit bref servant à donner envie de lire d'autres récits, ceux présents sous diverses formes dans les articles, en l'occurrence, et une capacité lectorielle associée. Il s'agit de promouvoir un lecteur habile à lire dans le désordre un magazine voire de le conforter dans cette habitude. La distraction que ces petits dessins sont susceptibles de provoquer peut même encourager à la recherche d'informations au sein du magazine, car elle suppose une extension de la disponibilité d'esprit du lecteur qui, distrait par les petits récits en images, peut aussi se laisser porter vers d'autres sujets d'intérêt que ceux qui sont initialement les siens.

On connaît en général les couvertures du *New Yorker*, dont beaucoup sont régulièrement rééditées sous forme d'affiches ou dans des recueils qui leur sont consacrés. Cependant, outre ces figures canoniques du dessin de presse, il peut être tout aussi légitime de s'intéresser aux dessins qui ornent les pages intérieures du magazine et parmi ceux-ci aux plus petits, aux plus discrets, ceux qu'on appelle, dans la tradition de l'imprimerie, « vignettes », parmi lesquelles on compte entre autres les « cabochons » ou « culs de lampe ». Ces petits dessins étaient à l'origine réalisés par différents dessinateurs dans un même numéro, ils sont exécutés désormais par des artistes reconnus, qui se chargent chacun de l'ensemble des cabochons d'un seul numéro du magazine. Le dessinateur américain Richard McGuire, est l'un d'eux, célèbre auteur de bandes dessinées particulièrement originales, notamment de *Here*¹, qui montre un unique lieu et ce qui s'y passe à des époques diverses, de la préhistoire à l'époque la plus récente, sans suivre l'ordre chronologique et toujours depuis un point de vue fixe : l'angle d'un salon. Cet auteur a composé vingt-huit séries de petits

1 Richard McGuire, *Here*. 01 éd. New York: Pantheon, 2014.

dessins pour le magazine *The New Yorker*, éditées récemment chez Gallimard sous le titre de *Dessins-séquences*², recueil regroupant ces courtes suites de dessins.

On pourrait aborder grâce à ces séquences la problématique du récit minimal qui a fait l'objet de plusieurs publications³. Tel n'est pas l'objectif de cet article : il ne s'agit pas de savoir s'il suffit de deux voire d'une seule image pour constituer un récit, qui trouverait à se constituer, grâce aux projections du lecteur, même face à une quantité infime d'informations. On dispose de suffisamment de dessins au sein d'une seule et même séquence pour que l'on puisse se trouver face à un récit, souvent même complexe dans l'interprétation qu'il est possible d'en faire. Au contraire, il s'agira ici de se demander comment ces récits brefs s'adaptent à un contexte spécifique de publication, qui n'est en rien celui de leur réédition sous forme du recueil paru récemment chez Gallimard, mais celui de leur première édition dans les différents numéros du magazine *The New Yorker*. L'objectif est donc de mettre en évidence la dimension adaptative de la brièveté et sa créativité, c'est-à-dire la manière dont se crée en elle du sens au-delà de la contrainte qu'elle peut initialement représenter. En effet, Richard McGuire construit des récits brefs sur commande, dans un contexte très spécifique, puisque les petits dessins qui les constituent semblent remplir une fonction des plus accessoires, celle du remplissage d'un espace interstitiel, au risque de l'insignifiance et de la vanité. Pourtant, ces récits parviennent à tirer parti de ce qui pourrait de prime abord être perçu comme un obstacle à leur reconnaissance, une place bien peu valorisante au sein du magazine, pour devenir des œuvres à part entières, dignes de figurer dans un recueil, édité récemment. Que des artistes reconnus se piquent de les composer est sans doute le signe de ce que l'exercice auquel ils se livrent, composer des récits brefs au moyen de petits dessins pouvant passer inaperçus, est l'occasion pour eux de faire preuve d'une réelle créativité artistique.

On s'attachera dans un premier temps à dresser une première caractérisation des dessins-séquences, en les rapprochant des vignettes, cabochons ou culs-de-lampe dont ils apparaissent comme les lointains héritiers dans *The New Yorker*, et à produire une analyse de leur brièveté spécifique et du contexte de leur production. Certes, en raison du contexte de production et du type de publication dans lequel ces dessins prennent originellement place, la brièveté de ces mini-récits s'associe au risque de leur insignifiance. Pourtant, ils peuvent aussi dans ce contexte remplir une série de fonctions qui, loin de les confiner à une telle perte de sens, servent toutes l'objectif de lutter contre

2 Richard McGuire, *Dessins Séquences: Série du «New Yorker»*. Paris : Gallimard, 2016.

3 Sabrinelle BEDRANE, Françoise REVAZ, Michel VIEGNES, et Collectif. *Le récit minimal. du minime au minimalisme. littérature, arts, médias*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

un risque d'insignifiance du texte, auquel le lecteur ne prêterait pas l'attention nécessaire, ce qui peut arriver dans la lecture de la presse.

Vignettes, cabochons et culs-de-lampe

Les petits dessins ou vignettes ou encore cabochons sont présents depuis 1925 dans le magazine *The New Yorker*, resté en cela fidèle aux coutumes de la presse écrite datant du XIX^{ème} siècle, lesquelles trouvent leur origine dans celles qui règnent, plus généralement, au sein de l'imprimerie, et ce depuis fort longtemps. La vignette fait partie de la catégorie des ornements typographiques. Plus discrète que le bandeau, qui a généralement la même largeur que la page, elle est l'ornement situé en tête de la page d'un livre.

Dans l'histoire de l'imprimerie⁴, la vignette est une catégorie assez large, au sein de laquelle certains ornements sont plus connus que d'autres. Le fleuron est ainsi un ornement typographique constitué de fleurs ou de feuille stylisées, ornant le titre ou les blancs d'une composition, et unit en cela des caractéristiques esthétiques à une fonction de mise en valeur d'un titre, par exemple. Un cul-de-lampe est un ornement placé en bas d'une page de fin de chapitre ou de livre ayant pour fonction principale de séparer un chapitre d'un autre ou d'orner la fin d'une page, fonctions indissociablement esthétiques et pratiques. Même s'il peut être un fleuron, il prend généralement la forme d'un triangle composé d'un dessin abstrait ou imagé comme le fleuron typographique. Le cul-de-lampe désigne aussi l'arrangement décoratif d'un texte qui va en diminuant, d'une ligne à l'autre, jusqu'à ne plus former qu'une pointe sur la dernière ligne.

Les petits dessins de Richard McGuire s'inscrivent donc dans une histoire longue, celle des traditions de la typographie et des petits dessins qui constituent à la fois des ornements et des instruments dans l'organisation de la page, du chapitre voire du livre dans son ensemble. Pour autant, ils diffèrent des fleurons et des culs-de-lampe par leur fonction, légèrement différente. Ils constituent eux aussi des séparations au sein d'un texte, cependant ils ne se contentent pas de le ponctuer ou de mieux le présenter mais ils le déforment également parfois. C'est le cas lorsque le dessin est placé entre deux colonnes de texte, sa présence obligeant à un resserrement (une diminution de la largeur) des deux colonnes de texte situées autour du dessin qu'elles encadrent. En cela, les dessins-séquences de Richard McGuire, comme ceux d'autres artistes ayant travaillé dans ce cadre pour *The New Yorker*, ont une situation ambiguë dans le magazine. Ils ne sont pas seulement des ornements subordonnés à la fonction classique dans l'imprimerie qui consiste à agencer la mise en page et à mettre en valeur le texte. Ils ne sont pas pour autant des dessins

4 Cf. Roxane JUBERT, *Graphisme Typographie Histoire*. Paris: Flammarion, 2005.

indépendants jouissant d'un espace propre, mais ils jouissent d'une relative autonomie dont le resserrement du texte en leur présence est le symptôme le plus net.

Même si elle s'inscrit dans une longue tradition, dans le magazine *The New Yorker*, la vignette est ainsi considérablement retravaillée, au point que le genre esthétique qu'elle peut constituer, très normé d'un point de vue formel, est revisité et à cette occasion modifié. L'originalité principale de ces nouveaux dessins est sans doute la liaison entre les différentes vignettes pour constituer une histoire. Car contrairement aux vignettes de l'imprimerie et de la presse traditionnelles, qui ne renvoient généralement pas les unes aux autres, ces dessins, qui mettent en scène des objets, des animaux ou des personnages si ce n'est toujours identiques, du moins semblables ou apparaissant dans des situations voisines, se font écho les uns aux autres et forment des séquences que l'on peut qualifier de narratives.

En effet, elles mettent en scène des événements en relation les uns avec les autres, un peu comme les récits cinématographiques qui sont une autre forme de récits en images, sans qu'un narrateur en prenne en charge la narration – sauf lorsque le film en fait intervenir un en voix *off*. Par exemple, dans la série intitulée « Triangle amoureux », trois couverts de table (la fourchette, le couteau et la grande cuillère) nouent différentes relations, de nature amoureuse. Ils sont ainsi d'abord posés l'un à côté de l'autre, comme un couple sur un lit, puis le couteau se tient immédiatement après debout face à la cuillère, aux formes plus arrondies – plus féminines – ce qui laisse augurer d'une liaison possible, adultère si l'on suppose que la position initiale de la fourchette et du couteau, étendus sur leur couche, symbolise l'union légitime. Mais survient dans le dessin suivant la fourchette, qui s'interpose entre les deux, pour s'étendre par la suite, sous le nez du couteau, dans une position qui ne prête aucunement à l'équivoque, au côté de la cuillère. Suivent les réprimandes, les excuses (suggérées toujours par les positions des objets) et enfin la réconciliation qui se concrétise par l'apparition – la naissance – entre couteau et fourchette, d'un petit couteau, à beurre, et d'une petite fourchette, à dessert. Avant que ne survienne dans le dernier dessin une assiette, interposée à la verticale entre le couteau, plus éloigné sur la gauche, et la fourchette, qu'elle semble protéger, peut-être, tant cette intervention paraît énigmatique. Si « Triangle amoureux » présente le déroulement d'une diégèse classique, articulée autour d'une intrigue, dans la série intitulée « Subway », on se trouve devant une succession de situations relativement semblables, qu'on est appelé à comparer les unes aux autres : des personnages dans le métro fixent successivement et de différentes manières le lecteur, tantôt derrière une barre d'appui, tantôt derrière une grille ou derrière le bras d'un autre voyageur ou encore derrière le coin d'un mur.

On peut même considérer ces dessins-séquences comme des récits lorsque les séquences qui les composent ne forment que des variations sur un thème, comme les différentes relations possibles

entre un parapluie et un flamant rose, un objet animé et un animal dont le dessin de Richard McGuire accentue la ressemblance et qui jouent à prendre des postures où, au-delà de la ressemblance, peut naître une complémentarité, une complicité, voire une amitié entre les deux êtres. Il s'agit aussi, par exemple, de différentes issues possibles dans le jeu enfantin « pierre, feuille, ciseaux », d'attitudes variées adoptées par un seul personnage ou un seul animal, comme les différentes attitudes adoptées successivement par un pigeon contorsionniste, ou même d'une collection de fenêtres de formes différentes. Il semble que l'on se trouve là devant une simple typologie plus que devant un récit. Pourtant, de telles séquences, constituées de variations possibles au affectant un même individu ou un même ensemble ne sont pas sans évoquer une conception de l'intrigue qui voit en elle une « matrice de possibilités »⁵, selon la formule de Raphaël Baroni, selon laquelle cette dernière peut se limiter à l'indication de possibles entre lesquels le lecteur doit choisir.

La brièveté des dessins-séquences

En quoi consiste maintenant la brièveté de ces récits, qui fait l'objet de cet article ? Bien sûr, elle réside dans la durée courte de la narration, puisque le nombre de dessins est réduit. En l'occurrence, entre huit et douze dessins seulement composent chaque séquence, ce qui situe ces séries dans la catégorie des récits brefs. Mais le nombre de dessins ne saurait suffire à caractériser la brièveté des dessins-séquences. En effet, cette dernière est aussi intimement associée à la petitesse : les dessins, au milieu des articles, sont minuscules et il faut garder à l'esprit cette petitesse, dont la publication sous forme de recueil ne permet sans doute pas de se rendre compte, les images des petits dessins s'y trouvant isolées et agrandies. La taille est constitutive à côté du temps de la brièveté : les conceptions de la brièveté sont nombreuses, certains souhaitent évacuer la nature spatiale du bref au profit de sa dimension temporelle, tel Gérard Dessons⁶. Selon lui, le bref pâtit d'une confusion avec un adjectif voisin, « court », avec lequel il se trouve amalgamé dans le substantif « brièveté » et doit en être libéré pour pouvoir être conçu temporellement, comme qualifiant une pure variation et non la quantité affectée à une entité substantielle mesurable. Or nombreux sont les termes issus du latin « *brevis* » qui suggèrent un lien entre la brièveté et l'espace : l'usage des termes dérivés comme « abréger » le suggère clairement puisque ce verbe désigne l'opération de couper, que l'on se représente spatialement à partir d'une étendue initiale dont on retranche une partie. Le bref c'est aussi du peu, en l'occurrence peu d'espace – les récits sont brefs car constitués d'un nombre réduits

5 Raphaël BARONI, « L'intrigue minimale », in Bédrane, Sabrinelle, Françoise Revaz, Michel Viegnes, et Collectif. *Le récit minimal. du minime au minimalisme. littérature, arts, medias*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 81-92.

6 Gérard DESSONS, « La notion de brièveté », Poitiers, *La Licorne*, 21, 1991, p. 3-12.

de dessins et petits par leur taille –, et plus généralement peu de moyens, les formes représentées étant particulièrement simples dans les *Dessins-séquences*, qui représentent peu de détails, ce qui donne à ces récits une allure minimaliste. Pour toutes ces raisons, d'un point de vue formel, ces dessins constituent des récits brefs en un sens bien particulier, plus ou moins classique dans la conception de l'intrigue qui leur est inhérente et marquée par la spatialité d'une petitesse associée à la discrétion.

Si les *Dessins-séquences* de Richard McGuire sont donc des formes brèves à plusieurs titres, leur brièveté est également caractérisée par l'insertion de ces formes dans un contexte de production très spécifique, dont la contrainte se fait sentir si l'on fait abstraction de leur publication en recueil pour se replacer dans le cadre de la publication initiale de ces petits dessins dans le magazine *The New Yorker*. En effet, contrairement aux dessins de presse illustrant un article, les vignettes ou cabochons, héritiers des culs-de-lampe, sont des bouche-trous qui servent à équilibrer la longueur des colonnes. Ils partagent ainsi avec les vignettes de l'imprimerie traditionnelles un certain nombre de caractéristiques, leur simplicité graphique notamment et le fait d'être facilement ignorés des lecteurs, de passer souvent inaperçus, la discrétion liée à leur emplacement venant renforcer celle qui naît de leur petite taille. Il est d'ailleurs quelque peu étonnant que le *New-Yorker* soit resté fidèle à ces cabochons malgré l'évolution de la presse écrite, car ils ont perdu de leur utilité depuis l'informatisation de la mise en page. Maintenus malgré tout, comme des vestiges d'usages désuets de la presse écrite et de l'imprimerie, les cabochons le sont avec des fonctions très différentes : leur utilité connaît un déplacement, des raisons techniques aux raisons – seulement, pourrait-on dire – esthétiques. L'originalité majeure dans leur usage consiste dans la liaison qui existe désormais entre les différentes vignettes pour constituer une histoire, qui seule peut éventuellement les extraire de leur fonction technique initiale et de leur solitude, perdus qu'ils seraient sans cela, isolés quelque part au sein d'une des doubles pages du magazine.

Pour préciser encore le contexte de production des dessins-séquences, il est il faut mentionner la place qu'occupent ces petits dessins dans la page et dans les colonnes, par rapport au texte qu'ils accompagnent. De ce point de vue également, leur position diffère puisqu'ils ne sont pas placés nécessairement en fin de colonne, bien au contraire. On les rencontre indifféremment en partie haute ou basse de la colonne, voire en position médiane. Ils sont situés le plus souvent au milieu d'une colonne, ou à cheval sur deux colonnes, qu'ils déforment alors l'une et l'autre. Ils semblent ainsi non seulement constituer des bouche-trous sur lesquels pèse un soupçon d'inutilité, mais aussi des interruptions qui viennent même légèrement perturber la lecture de l'article, leur autonomie pouvant dans ce cas être source de distraction. Ils sont en outre d'autant plus susceptibles de distraire le lecteur qu'ils n'ont aucun rapport avec le contenu de l'article, contrairement aux dessins

illustratifs, le décalage par rapport au contenu des articles paraissant même assumé, revendiqué, par exemple dans la série des pigeons, dont la présence incongrue relève du comique. Les différents volatiles urbains qui ornent les colonnes regardent le lecteur au risque de le déranger dans sa lecture et adoptent des postures surprenantes, voire pour certaines acrobatiques. Tel un pigeon se déforme à l'excès, sans que l'on puisse se retenir d'imaginer chez lui une douleur que sa face ne semble pourtant pas manifester aux yeux du lecteur, surpris sans doute surtout par la contorsion qu'il réussit à imprimer à son corps. Tel autre se cambre au-delà de l'imaginable pour tenter de suivre des yeux un avion qui passe au-dessus de lui, tel autre tente d'entrer dans un sac, ou se place la tête en bas pour scruter l'intérieur d'un tuyau courbé en sens inverse. On assiste de la part de ces animaux familiers de l'espace urbain à une exhibition teintée d'humour dont la fonction, sur laquelle on reviendra, semble de prime abord entrer en concurrence avec le but éditorial qui est, semble-t-il, comme pour tout article de presse, que celui-ci soit lu de son public avec toute l'attention requise. En outre, les images sont à distance les unes des autres, séparées parfois par plusieurs pages, au point qu'elles peuvent même s'insérer dans des articles différents, ce qui introduit une discontinuité dans le récit qu'elles peinent à constituer. Elles paraissent également disséminées voire dispersées – comme au hasard – dans le corps de la revue, sans qu'aucune logique ne semble présider à leur insertion ici plutôt qu'à un autre endroit. Qui plus est, ce sont des récits que l'on aborde souvent par le milieu ou du moins alors qu'ils sont déjà commencés, puisque, sauf à lire le magazine en partant de la première page jusqu'à la dernière sans sauter de page et à être particulièrement attentif à ces petits dessins, on tombe généralement sur l'un d'eux par hasard et au milieu d'une séquence. En cela, les récits brefs constitués par les *Dessins-séquences* de Richard McGuire sont caractérisés par l'interruption, en un double sens : d'une part le lecteur tombe sur des dessins qui interrompent la lecture de l'article qu'il est en train de parcourir, d'autre part les dessins-séquences constituent un récit qui s'avère lui-même interrompu par la dissémination des dessins qui le constituent, à laquelle s'ajoute une perturbation dans l'ordre linéaire de la lecture.

Ainsi, l'interruption est une caractéristique très spécifique de la brièveté de ces récits, en tant qu'elle est associée à l'incomplétude, car même si chaque dessin a son unité propre, il apparaît à la lecture isolé et comme affecté d'un manque qui interdit de s'y attarder. La brièveté des dessins n'est pas celle d'un condensé ou d'une forme concise ou ramassée, il est impossible de chercher dans les formes représentées une quintessence ou un sens caché, on est comme conduit à abandonner ces petites images aussitôt après les avoir regardées. Interrompant les articles dans lesquels ils sont insérés, constituant des récits interrompus par la distance qui les sépare les uns des autres, les dessins de Richard McGuire ne peuvent eux-mêmes faire l'objet que d'une lecture fugace, sans cesse interrompue par la nécessité de parcourir le texte du magazine.

En fin de compte, le problème que l'on peut soulever est le suivant : en raison du contexte de production et du type de publication dans lequel les dessins prennent originellement place, la brièveté de ces mini-récits s'associe au risque de leur insignifiance. En effet, les dessins se voyant isolés et grossis, présentés en pleine page, les récits qu'ils forment peuvent dans le recueil se voir érigés en œuvres d'art à part entière et acquérir une existence autonome. En revanche, aperçus par hasard et vite quittés pour la lecture d'un article, les dessins-séquences semblent au contraire affectés d'une certaine inconsistance. S'ils ne sont même plus utiles d'un point de vue typographique, ces divertissements ne sont-ils pas en fin de compte superflus ? Au contraire, la réponse à cette question que l'on souhaite ici développer est la suivante : ces dessins-séquences peuvent aussi dans ce contexte remplir une série de fonctions qui, loin de les confiner au superflu, servent toutes avec efficacité l'objectif inverse qui est de lutter contre l'insignifiance potentielle du texte du magazine pour un lecteur distrait, le risque de l'insignifiance se trouvant dans les dessins-séquences délibérément provoqué et en même temps conjuré. Examinons-les maintenant plus en détail.

Fonctions des dessins-séquences dans *The New Yorker*

Ces dessins ne sont pas seulement le résultat d'un jeu formel, minimaliste, où la créativité s'exprime grâce à la contrainte de la brièveté, même si Richard McGuire revendique ouvertement un jeu avec l'économie de moyens. L'auteur affirme en effet dans une interview : « J'aime travailler avec ces restrictions. La taille, par exemple. Les formes sont simples, de même que les événements narrés. Je ne peux réaliser que des séries de neuf dessins. Pour tout mon travail, quel qu'il soit, je m'impose une structure et des limites. »⁷ Certes donc, il aime faire avec peu, travail d'économie, en apparence autotélique, auquel le recueil rend hommage en isolant et en grossissant les dessins. Pourtant, dans le contexte de leur première publication dans le *New Yorker*, la richesse de cette pratique artistique est occultée par la discrétion des dessins, l'essentiel étant le magazine lui-même, les articles qui le remplissent. Il apparaît qu'au-delà du jeu formel, ces récits brefs ont des fonctions éditoriales essentielles, qui peuvent être de plusieurs ordres. Ils peuvent notamment servir à attirer l'attention et à rendre disponible le regard pour la lecture des articles, donner sens à l'infime et à l'anodin, ce qui peut là encore préparer à la lecture de certains sujets du magazine, ou rendre le lecteur plus actif dans la lecture du texte qui lui est proposé. Envisageons successivement ces différentes fonctions.

7 <https://news.sfr.fr/divertissement/livres-et-bd/la-bd-de-la-semaine-richard-mcguire-commente-dessins-sequences.html>

Il existe tout d'abord une dimension phatique, selon le terme de Jakobson⁸, de cette forme de communication brève. Un petit dessin peut servir ici à tester le contact qui n'est jamais acquis quand le lecteur passe d'un article à l'autre, d'une page à l'autre, en lui proposant un dessin isolé censé l'interpeller. Ainsi, les scènes censées le concerner se déroulent souvent dans des situations familières à un public urbain – le lecteur du *New Yorker* étant lui-même davantage issu des villes – comme la rue, le métro, tel jardin public, le restaurant, l'ascenseur. Elles mettent également en scène des objets, des personnages ou des animaux, tels les pigeons évoqués plus haut, qui se trouvent habituellement dans les villes. Surtout, le lecteur peut se sentir directement interpellé par ces dessins lorsque les personnages qui y trouvent place semblent s'adresser à lui. C'est le cas notamment de la série « *Subway* » où des différents personnages qui nous fixent derrière une barre, un bras, on voit surtout les yeux, démesurément grossis, comme en attente de réponse ou de réaction de notre part. L'adresse au lecteur est ici évidente, constituant même dans sa répétition l'essentiel de la narration de ce mini-récit. Il en va de même dans la série intitulée « *Chapeaux* » avec cette fois-ci une certaine discrétion dans l'adresse. Dans chaque dessin, une tête coiffée d'un chapeau ou d'une casquette regarde en direction d'un hors champ, vers l'un des coins de la page, dans différentes directions selon le dessin. Les porteurs de chapeaux ou de casquettes ont souvent le visage en partie couvert par leur couvre-chef, les derniers dessins de la série montrant des chapeaux qui cachent leur visage et leur regard. Ils paraissent alors éviter le face à face avec le lecteur, comme distraits ou appelant le lecteur soit à venir perturber par son regard leur indifférence feinte, un peu comme dans un jeu de cache cache, soit à regarder dans la même direction qu'eux, en l'occurrence vers les textes au milieu desquels ils se trouvent. Le lecteur est invité à regarder, au-delà de la tête du personnage, ce que le personnage regarde, en l'occurrence le texte, sollicité mais aussi intrigué par ce double, urbain, qui l'interpelle dans la discrétion. Si on relie les différents dessins qui composent cette séquence, on se rend compte que l'unité du récit repose sur la répétition d'une même volonté d'entrer en contact et éventuellement de montrer ce qui est digne d'attention, c'est-à-dire le texte des articles. Le récit bref constitué par ces dessins-séquences, dans sa dispersion même, met en scène l'insistance de cette volonté de capter l'attention du lecteur. L'isolement des dessins dans le magazine dramatise ainsi la relation, foncièrement menacée, entre celui qui a le magazine entre les mains, à la recherche d'informations et d'analyses, et ces petites incrustations, aussi discrètes qu'apparemment futiles.

Cependant, même si le récit est fragmenté et en tire une attractivité paradoxale, le lecteur est invité

8 Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique generale - collection points n°17*. Paris, Seuil, 1970.

non seulement à prêter attention aux dessins mais aussi à recomposer un récit initialement décomposé en fragments épars dans le magazine. En effet, un double processus est à l'œuvre, de fragmentation d'une part et d'appel à la recomposition de l'autre. On a décrit plus haut comment les récits sont fragmentés et disséminés dans le magazine, voyons maintenant à quelles fonctions cette fragmentation peut répondre et pourquoi le lecteur est conduit à s'intéresser aux fragments de récits que constituent ces dessins.

Disséminer des petits fragments de récits donne du sens à l'infime et demande au lecteur de prêter attention aux détails, dans un article ou à la marge de celui-ci, et par extension à chaque information du co-texte : il y a du sens potentiellement partout, telle semble être la leçon que la présence impromptue des dessins-séquences dans le *New Yorker* peut délivrer au lecteur. Cette leçon est d'autant plus importante que ce même lecteur est supposé pressé, peu attentif aux détails, éventuellement distrait, dans une lecture papillonnante d'un magazine qu'il feuillette souvent, plutôt qu'il ne le lit d'une traite du début à la fin.

Différentes stratégies sont lisibles pour lutter contre la distraction du lecteur. Rendre un petit élément intéressant permet de développer étonnement et curiosité, qui sont autant de qualités tant journalistiques que postulées chez le lecteur. On a ainsi affaire à des images intrigantes, curieuses, à la présence étrange au milieu des articles. Dans la série « *Subway* », les yeux démesurés du métro produisent un effet de saillance : ils sont grands, regardent fixement en direction du lecteur malgré les obstacles qui pourraient nous les rendre plus distants. Les deux yeux sont aussi souvent séparés l'un de l'autre par une barre d'appui du métro mais, malgré cette séparation, la présence du regard est toujours aussi intense. Les visages sont cachés alors même que les yeux des personnages sont démesurés, comme si une forme de voyeurisme était associée à cet impossible contact. Les obstacles obligent ces yeux à ressortir d'autant plus du dessin, accentuant encore leur saillance au sein des dessins-séquences, cette saillance se trouvant aussi créée par l'insistance liée à la répétition de l'attitude des personnages, déjà évoquée.

Enfin est à l'œuvre ce que l'on pourrait désigner comme une rhétorique de l'anodin, lorsqu'un objet ou un être banal se voit revalorisé par la présentation qui en est faite. C'est le cas quand une attitude normale devient exceptionnelle, lorsqu'on isole un personnage, un objet, un aspect ou une attitude. Par exemple, dans la série du même nom, le pigeon prend des attitudes tirées du quotidien, qu'on peut reconnaître si l'on observe un tant soit peu les pigeons dans la rue, mais qui sont représentées ici sous une forme exagérée. Les objets du quotidien sont en outre animés, ils font souvent l'objet d'une personnification, comme dans la série « triangle amoureux » les couverts sur la table, la moutarde, le ketchup et le sel. Tout cela donne aux fragments en tant que tels une importance que leur taille semble de prime abord leur dénier.

Mais cette lecture en apparence morcelée appelle en retour une activité de recomposition, car même si les dessins sont isolés, on ne s'arrête pas pour autant longtemps sur chacun d'eux. D'ailleurs, devant ces petits dessins, nous ne sommes pas face à des condensés, par exemple les instants prégnants d'une histoire tels que les conçoit Lessing⁹, c'est-à-dire des instants qui porteraient en eux la suite de l'histoire. Nous nous trouvons au contraire face à des images intrigantes, dotées d'une certaine opacité, qui constituent autant d'appels à des « diagnostics » – de quoi s'agit-il ? – et à des « pronostics », selon la terminologie de Raphaël Baroni¹⁰. Le diagnostic n'est pas évident, dans la mesure où il est souvent difficile de savoir dans quelle histoire tel ou tel dessin peut s'insérer, le pronostic non plus parce que le lien diachronique, perturbé, est à (re)trouver. Il s'agit sans doute d'inviter le lecteur à relier malgré tout les vignettes et de rendre la lecture du magazine plus active en l'incitant à revenir sur les images qu'il a déjà parcourues – et donc sur les pages dans leur ensemble. En donnant au lecteur le minimum pour que tout reste à faire, pour qu'il ait à construire, à chercher du sens, il est fait appel chez lui à une capacité similaire à la capacité de l'auteur à combiner les éléments de signification. Voyons plus précisément de quelle manière ces capacités sont mobilisées.

Les petits dessins apparaissent souvent comme des accroches sans suite, décevantes, qui certes attirent l'attention, mais qui demandent aussi qu'on cherche d'autres images, pour leur donner sens. Les signes qui produisent de la déception sont de plusieurs types. Il peut s'agir des obstacles à la vision déjà évoqués, comme la présence d'une barre de maintien ou d'autres obstacles placés devant le visage d'un personnage ou encore des chapeaux, casquettes et lunettes portés par les personnages de la série « Chapeaux », qui cachent les visages et leur expression. Mais il peut aussi s'agir de perturbations dans une situation, qui la rendent difficile à appréhender, comme, par exemple, les déformations ou déséquilibres dans la série « Taxi ». La voiture et ses occupants sont souvent déformés, dans cette série, sous l'effet notamment du freinage brutal du chauffeur de taxi, au point que la tête du passager quitte l'habitacle du taxi, dont il sortira finalement sous la forme (informe) d'une coulée, glissant hors de la voiture à l'ouverture de la porte par le chauffeur. Ces déformations appellent de la part du lecteur qui les observe le rétablissement d'un équilibre. Dans cette catégorie entrent également les déformations corporelles comme celles qui affectent le pigeon que l'on a déjà évoqué.

9 Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*. Editions Hermann, 1990.

10 Raphaël BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Le Seuil, 2007.

On rencontre aussi des associations incongrues, par exemple dans la série « Parapluie flamant rose » où un flamant rose remarque un parapluie, s'en saisit et joue avec, adoptant successivement plusieurs postures qui révèlent la ressemblance entre les deux personnages – la longueur des jambes de l'oiseau faisant notamment écho à celle du mât du parapluie. La séquence « Trois amis » fait le récit des relations entre une boîte aux lettres, un parcmètre (tordu) et une poubelle. La tension à l'œuvre dans ce type de narration, vient de ce que le lien entre différents éléments dans les images est testé, rendu parfois même improbable pour qu'il puisse être mieux renoué par le lecteur grâce à l'émission de diagnostics multiples.

Ce type de récit bref place aussi souvent devant une variation – en l'occurrence les variantes de diverses situations ou objets – au sein de laquelle il faut chercher l'invariant, devant une série d'objets ou de situations dont le point commun qui justifie le rapprochement n'a rien d'évident. Il est facile dans certains cas de reconnaître un tel invariant à partir de deux images seulement. La série intitulée « Amour d'ascenseur » met ainsi en présence plusieurs personnages toujours dans le même lieu, un ascenseur. Mais il faut parfois faire un effort pour le trouver parce qu'on peut être mis sur une fausse piste. Dans « *Subway* », alors qu'au départ on peut croire qu'il s'agit des traits et de leur forme particulière, puis de la présence d'une barre venant faire obstacle au regard des personnages ou de plusieurs, l'invariant est en définitive la présence d'une séparation en général et le fait que les visages soient toujours cachés dans le métro. L'invariant peut ainsi être abstrait, ce dont la série « Miroirs » peut fournir un autre exemple : à chaque nouvelle image succède une mise en abyme de la précédente, le point commun entre les dessins étant dans ce cas le procédé de la mise en abyme lui-même. Il peut y avoir plusieurs invariants au sein d'une même série de dessins-séquences, un même invariant peut – malgré son statut d'invariant – légèrement évoluer, se modifier subrepticement, comme dans la série des chapeaux où l'on se dirige vers la disparition du visage, ce qui permet de lire un récit complexe dans ce qui au départ peut sembler se réduire à une taxinomie. On rencontre enfin des récits que l'on peut qualifier de modulables au sens où d'une part certains d'entre eux sont compréhensibles dans l'incomplétude, dont on a vu qu'elle est une caractéristique très spécifique de la brièveté de ces récits et où d'autre part plusieurs combinaisons sont possibles dans un même récit. Si l'on part du postulat selon lequel il est rare que le lecteur s'attache à lire l'ensemble des dessins d'une séquence, de façon exhaustive, il est évident qu'on peut voire qu'on doit sauter des images. Pourtant, il est possible de comprendre certaines histoires en ne voyant pas tel ou tel dessin, parce que, même incomplète, la série peut malgré tout faire sens. Si on prend l'exemple de la séquence portant le nom du jeu enfantin « Pierre feuille ciseaux », on peut comprendre les dessins qui la composent indépendamment les uns des autres parce qu'elle fait référence à un jeu très connu depuis l'enfance. Dans ce cas précis, l'ellipse dans la lecture d'un ou de

plusieurs dessins de la séquence n'affecte pas le sens global de l'histoire (ici les différentes issues d'un jeu de hasard), de telle sorte qu'on peut comprendre un récit à partir de quelques images seulement. C'est aussi le cas quand on se trouve devant une variation dont on saisit le principe à partir de deux dessins. Dans d'autres séquences, le récit change de sens selon les dessins que l'on manque: chaque ellipse crée un nouveau sens car on peut construire un récit différent à partir de quelques images, plusieurs récits différents pouvant voir le jour au sein d'un même ensemble, d'une même séquence de dessins. Cela peut se produire dans bon nombre de séquences, et même dans « Pierre, feuille, ciseaux » si l'on considère qu'il peut y avoir vengeance à l'encontre d'un objet (les ciseaux) ou pas, selon qu'on est attentif ou non à l'enchaînement causal dans la séquence et à la cruauté des ciseaux au début de l'histoire.

Ainsi, les dessins-séquences de Richard McGuire dans *The new Yorker* ne peuvent pas être isolés du reste du magazine comme une suite de vignettes exclusivement décoratives. Par ailleurs, on ne dit pas assez de ces petits dessins en les rangeant un peu trop rapidement dans la catégorie de l'art minimal, ou en les réduisant – encore davantage, s'il est possible ! – à un statut vestigial, celui d'éléments superflus parce que purement interstitiels, mais conservés malgré tout par une sorte de coutume désuète. Au contraire, au-delà de leur esthétisme, ces dessins ont une fonction, voire des fonctions, multiples et sans doute même essentielles. La brièveté des petits dessins-séquences de Richard McGuire permet de tester le contact avec le lecteur, de créer un désir de lire et au-delà de renforcer une compétence de lecture. Ils permettent également de donner envie de lire d'autres récits, ceux présents sous diverses formes dans les articles, en l'occurrence, et une capacité lectorielle associée. Il s'agit de promouvoir un lecteur habile à lire dans le désordre un magazine voire de le conforter dans cette habitude déjà bien ancrée dans le lectorat. On peut même supposer qu'à lire un tel récit dans le désordre, le lecteur puisse apprécier de retrouver une organisation narrative plus simple dans des récits plus classiques au sein des articles du magazine. La distraction que ces petits dessins sont susceptibles de provoquer peut enfin étendre de la disponibilité d'esprit du lecteur qui, distrait par les petits récits en images, peut aussi plus facilement se laisser porter vers d'autres sujets d'intérêt que ceux qui sont initialement les siens. C'est grâce à une attention initialement distraite à de petites histoires anodines et souvent décousues que peut aussi se constituer une attention plus soutenue à des récits plus sérieux et plus longs.

