



HAL
open science

La valeur du gag dans Pif le chien

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. La valeur du gag dans Pif le chien. Pif le chien : esthétique, politique et société, Editions Universitaires de Dijon, 2022, Sociétés, 978-2-36441-458-7. hal-04496993

HAL Id: hal-04496993

<https://hal.science/hal-04496993>

Submitted on 14 Mar 2024

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.

La version jointe est une version de travail préparatoire de l'article publié dans Henri Garric et Jean Vigreux [dir.], *Pif le chien. Esthétique, politique et société*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2022.

La valeur du gag dans *Pif le chien*

Henri GARRIC - CPTC

Dans une « note » intitulée « Le plus vieux gag du monde », publiée sur son blog le 18 avril 2009, le dessinateur Boulet se met en scène dans une petite scène d'autofiction : il prend la parole au sein d'un groupe de parole, « les Ringards Anonymes » (R.A.), pour se confesser publiquement. Il raconte ses efforts de dessinateur pour faire de la bande dessinée un « petit peu élaborée » ; il fait, selon ses termes, « des trucs un peu recherchés¹ ». Cependant, le quotidien l'a ramené à ce que peut avoir de pire le gag : se promenant dans la rue avec un ami qui porte un long colis (une bibliothèque en kit) sur l'épaule, il l'avertit pour qu'il fasse attention à une vieille dame ; son ami se retourne brusquement et assomme Boulet avec le colis. Le gag se conclut avec une case titrée dans un cartouche aux rebords dentelés : « C'ÉTAIT "LE GAG DE LA PLANCHE" Copyright 1905 ». Ce petit récit emboîté est suivi par un retour à la confession : le dessinateur est ramené à l'angoisse de sa profession, toujours menacée de retomber dans le quotidien (« Le quotidien est si... si... si RINGARD ! »). Il doit mener une lutte de tous les instants pour ne pas céder – lutte qui est illustrée dans les dernières cases où, marchant dans la rue, le dessinateur ramasse une peau de banane sur le sol et la jette à la poubelle pour éviter de glisser dessus.

Si l'on suit la critique de Boulet, on pourrait se demander si les gags de *Pif le chien* ne sont pas l'illustration parfaite de cette ringardise. Le « gag de la planche » apparaît tel

¹ BOULET, *Notes. 5. Quelques minutes avant la fin du monde*, Paris, Delcourt, p. 160.

quel dans notre corpus : dans le strip du 19 août 1950, Pif, qui se rend au Bois de Vincennes pour aider aux préparatifs de la Fête de l'Humanité, est refoulé d'un coup de pied au cul par un policier : « va lever la patte plus loin ! » Pif prépare alors sa vengeance ; il hèle un ouvrier qui porte une planche : « Hé, l'ami ! On ne dit pas bonjour ? » L'ouvrier se retourne alors et la planche frappe le policier en pleine poire avec un retentissant : « VLAN ! » On retrouve dans le récit de Boulet tous les éléments de ce gag : le colis long comme une planche, l'interpellation de l'ami, le retournement brusque, le choc et même l'onomatopée (« WHAM ! » chez Boulet) dont il donne ainsi une version parodique très proche. Il souligne ainsi une structure qui se répète à l'envi dans le corpus des strips de *Pif le chien* et qui serait « ringarde ». En d'autres termes, la question que pose la note de Boulet est d'ordre esthétique : elle interroge la valeur de ces strips, construits selon une formule répétitive qui semble très pauvre et extrêmement peu variée. Est-ce que le comique de *Pif le chien*, contre le comique « un petit peu élaboré » de Boulet, serait un comique basique, ringard, manquant de sophistication ? Ou, pour poser la question de façon moins radicale, parce qu'à l'évidence je n'y répondrais pas par la positive, quel degré d'élaboration peut-on repérer dans un tel comique, destiné aux enfants, à un usage quotidien et par conséquent très simple ? Est-ce que la valeur du comique réside dans sa simplicité ou, au contraire, dans tout ce que la réflexivité, la construction, vient ajouter à cette simplicité ? Si je reprends la première caractérisation du rire chez Bergson, il semble désigner un degré zéro qui correspondrait assez bien au très simple gag de *Pif* :

Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient [...]. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les

circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient².

Le comique se ferait par une projection du mécanique, du machinal, de ce qui revient sans cesse sur la souplesse vivante du corps. Il y aurait à la base du comique cet événement fondateur, une chute « toute simple », auquel pourrait correspondre un « gag tout simple ». J'ai montré autre part qu'on ne trouve jamais ce degré zéro du gag³. Le gag, aussi simple soit-il, obéit toujours à une logique réflexive, qui le conduit à revenir à un gag précédent, qu'il reprend et dont il se joue. La formule bergsonienne n'est donc pas là pour servir de boussole à une hiérarchie du plus au moins sophistiquée ; elle servira à construire une typologie en recherchant les différentes formes de projection du mécanique sur le vivant. À partir de là, je suivrai Bergson en voyant comment le gag, s'il s'applique bien aux réalités sociales et politiques de son époque, les désactive en les faisant basculer du côté du jeu et de la sphère esthétique. En d'autres termes, il s'agira de revenir sur les caractéristiques présentées dans le reste des articles du volume pour comprendre comment, en partie, ils s'évaporent par l'entrée dans le monde comique.

Typologie du gag

En apparence, le corpus des strips de *Pif le chien* peut donner l'impression d'une diversité désordonnée des situations comiques : multiples mauvais tours (vols, coups), quiproquos de diverses natures (confusion d'objets, de corps et d'objets, de mots), chocs, glissades, rebonds, jeux de mots, plaisanteries scatologiques, etc. C'est pourquoi l'approche de Bergson est utile : le philosophe prétend suivre « la fantaisie comique » dans ses « singulières métamorphoses », la « regarder grandir et

² BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1940, p. 7.

³ GARRIC, Henri, « Gag », dans GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, 2021, p. 321.

s'épanouir ». En conséquence, les différentes formes de comique qu'il feuillette ne construisent pas une typologie figée mais une genèse progressive où chaque forme est liée à la précédente par un principe commun et par une transformation particulière. On peut assez bien suivre une unité du comique dans le mouvement génétique qui organise *Le Rire*, génère les différents types et les unit toutes dans une forme de continuité. Cette approche permet de rassembler la typologie des gags sous un « leitmotive » commun.

Commençons par les gags « physiques ». Ce sont eux qui accomplissent sous la forme la plus directe le principe du « mécanique plaqué sur du vivant ». On trouve effectivement dans le corpus de nombreuses glissades. Ainsi, le 29 avril 1952, Pif marche dans la rue et, distrait par le beau temps (« ça hume bon le printemps »), regarde en l'air. Il ne voit donc pas la peau de banane sur le sol et (dans la deuxième case du gag) il glisse dessus (« maudite pelure ! »). On trouve ici la distraction qui ramène le corps à sa raideur matérielle, qui entraîne la chute et rappelle la pesanteur du corps à l'attraction terrestre. Ces glissades sur peau de banane sont nombreuses (12 mai 1948, 10 mai 1950, 15 mai 1957), mais on glisse aussi sur des tuiles (le 26 décembre 1956, Pif déguisé en père Noël, le 1^{er} janvier 1957, Tonton qui répare le toit, 26 novembre 1957, Pif ramoneur glisse d'un toit) et très souvent sur la glace (3 février 1949) ou la neige (22 décembre 1949). On peut leur associer les chutes dues à des lacets attachés (21 mai 1948) ou encore au blocage d'une roue de vélo : le 28 mai 1948, un bâton passe entre les roues d'un vélo et le jeune garçon qui le fait rouler bascule en avant. L'immobilisation de la bicyclette est une figuration saisissante du rappel du corps à sa matérialité : le mouvement se fige tout à coup et entraîne la chute du cycliste.

Plus courant encore que les chutes, sans doute, sont les coups. Ces derniers ajoutent à la chute une intentionnalité maligne des personnages : il s'agit bien de punir, et de faire mal. Pourtant, le gag ne met pas essentiellement en avant la douleur : si les onomatopées et les signes graphiques montrent que le personnage souffre, l'usage d'un dessin simplifié atténue singulièrement la souffrance et surtout ne creuse pas la

sensation subjective. Ce qui importe avant tout, c'est l'humiliation du personnage : le gag transforme la caboche ou la paire de fesse sur laquelle il s'abat en pure matière, comme quand le bois dur d'une tête de marionnette se cogne contre la barre du castelet ou laisse entendre le choc du bâton. On ne compte pas les coups au derrière : particulièrement les coups de cornes de chèvre 30-31 mai 1948, coups de cornes de vache, 20-21 juin 1948 ; de même pour les coups sur la tête, 6-7 juin 1948 ; coups de projectiles – godasses, 30 juin 1948, pierre de fronde, 1^{er} juillet 1948, choc contre un arbre, 9 juillet 1948, contre un réverbère, 11-12 juillet 1948, contre une barrière, 13 juillet 1948, etc.

Dans ce comique des coups, on retrouve bien entendu le « gag de la planche ». Ce dernier associe à la logique du coup proprement dite la logique du retournement : il ne s'agit pas seulement de faire jouer la matérialité du bâton sur la dure matérialité de la caboche ou des fesses, mais d'y ajouter une touche de distraction, le porteur de la planche oubliant la longueur de l'objet qu'il porte sur l'épaule. J'en ai déjà donné un exemple en introduction, ajoutons-en un ici ; le 2 janvier 1952, alors que Pif veut profiter de la neige qui tombe dehors et sort les skis, Tonton réagit vivement : « Rien à faire, c'est trop dangereux ! ». « C'est bon, je n'insiste pas !... », dit Pif déçu ; mais en se retournant il donne un coup de ski sur le nez de Tonton.

L'incorporation progressive de la raideur passe ainsi par une place de plus en plus importante de la distraction. Cette dernière permet que le comportement même du personnage apparaisse comme un automatisme : si toute distraction, pour Bergson, est comique, c'est qu'avec elle, tout est automatiquement accompli⁴. Le personnage, obsédé par l'idée fixe, se détourne de l'attention qu'il doit à la sociabilité quotidienne. Ainsi le 10 mars 1951, Pif peintre a perdu sa palette, la cherche partout, accuse Doudou de la lui avoir volée. La dernière case laisse apercevoir son derrière sur lequel la palette est collée. Sa dernière réplique, écrite en vers, fait ressortir le décalage entre sa recherche forcenée et l'incapacité à percevoir qu'une palette est collée sur ses

⁴ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 111.

fesses : « Je la trouverai ma palette / Duise-je fouiller la planète ! ». Pif apparaît d'autant plus ridicule qu'il oublie son corps même au profit de la réflexion qui l'habite et le transforme en mécanique. De même, deux jours plus tard, le 12 mars 1951, Pif et Doudou ont coincé un ballon sur le lustre. Obsédé par l'idée fixe de cacher la bêtise à Tonton, Pif va chercher une échelle (« Et tonton n'en saura rien ! ») : il regarde vers le lieu de sa bêtise au moment d'attraper l'échelle. Ce faisant, il fait tomber Tonton qui était sur l'échelle ! L'idée fixe l'empêche d'être pleinement présent au moment d'entrer en action, provoquant une nouvelle bêtise. Comme l'écrit Bergson :

Automatisme, raideur, pli contracté et gardé, voilà par où une physionomie nous fait rire. Mais cet effet gagne en intensité quand nous pouvons rattacher ces caractères à une cause profonde, à une certaine *distraktion fondamentale* de la personne, comme si l'âme s'était laissé fasciner, hypnotiser, par la matérialité d'une action simple⁵.

La forme la plus courante de cette distraction est liée à l'enfance de Pif. Sa naïveté le conduit à comprendre régulièrement de façon littérale les demandes des autres personnages. C'est un trait qu'avait bien repéré Armengual :

L'ingénuité de Pif l'empêche de distinguer la lettre de l'esprit, le sens propre du sens figuré. [...] Charlot prend aussi les façons du langage pour argent comptant. À la fin du *Pèlerin*, le policier qui l'a conduit à la frontière, pour l'expulser élégamment, lui demande, en montrant le Mexique de l'autre côté du poteau-limite : « Va me cueillir ces fleurs ! » Autant dire : « Va-t-en voir de l'autre côté si j'y suis. » Et Charlot y va. Et il en revient les bras chargés de fleurs⁶.

Ainsi, le 1^{er} janvier 1951, Tonton constatant qu'il « gèle de partout » demande à Pif d'aller casser la glace. Pif comprend littéralement la demande et, après s'être exclamé :

⁵ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 19-20.

⁶ ARMENGUAL, Barthélémy, *Le Petit monde de Pif*, Alger, Travail et culture d'Algérie, 1955, p. 25.

« Il est maboul », donne un grand coup de pelle dans le miroir du salon. De même, au 21 janvier 1951, alors que sur le tournage d'un film le réalisateur demande à Pif d'aller chercher la « girafe ». Pif va chercher une girafe au zoo, mais le réalisateur lui explique qu'« au studio, une girafe c'est le micro haut perché »...

Ces distractions littérales conduisent à une forme particulièrement développée que prend la distraction dans le corpus de *Pif le chien*. Suivant en cela une caractéristique du cinéma de Charlie Chaplin repéré par Stanley Cavell⁷, les strips d'Arnal et de ses successeurs multiplient les confusions d'objet. Le 7 août 1950 alors qu'il suit le tour de France arrivé ce jour-ci à Dijon, Pif se rend dans une épicerie où il achète de la confiture. Au moment de la déguster, il s'écrit, alors qu'on aperçoit l'étiquette (« Moutarde de Dijon ») : « Drôlement épicée la confiture du pays ! » De même, Pif court après un dogue qui a volé plusieurs mètres de boudin ; au détour d'une rue il aperçoit le bout d'un boudin et se jette dessus à pleine dents. Le pompier qui était en train de dérouler le tuyau de la lance d'incendie est furieux (25 novembre 1950). Dans un autre strip, c'est Tonton qui prend un objet pour un autre : alors que Pif fait exploser le compteur électrique en branchant une ampoule trop gourmande, le disque du compteur s'envole et traverse le salon, conduisant Tonton à la confusion : « une soucoupe martienne, au secours ! » (10 janvier 1951)

Ce type de confusion est stratégiquement important pour la compréhension de la logique du gag parce qu'il va être retourné par les personnages : on rencontre en effet un nombre impressionnant de gags qui détournent l'usage d'un objet. Comme la distraction littérale, la confusion d'objets ouvre un monde nouveau et une nouvelle forme de rire. En manipulant les objets et en changeant leur destination, les personnages, et Pif en priorité, ne sont plus dominés par la raideur mécanique, mais interviennent eux-mêmes sur le réel pour le transformer à leur fantaisie. Cela peut prendre la forme d'une simple astuce, comme quand Pif enlève les bandages du pied de Tonton, qui souffre de la goutte, pour s'emmitoufler et sortir au froid (26

⁷ CAVELL, Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2010, traduit de l'américain par Elise Domenach.

novembre 1949). Cependant, il est rare que le détournement reste une simple astuce : ainsi quand Pif monte la garde sous la pluie, il soulève une plaque d'égout avec la baïonnette de son fusil et utilise la plaque comme parapluie. La transformation d'objet n'est plus alors une simple astuce : il est impossible de soulever une plaque d'égout, qui pèse plus de 50 kg, sans té d'égoutier. La transformation d'objet devient ainsi une vraie métamorphose où le personnage transforme le réel : Pif constatant que la pâte de son gâteau ne lève pas, il s'empare d'une pompe à vélo et la gonfle ! (le 7 mars 1952)

Bergson le remarque à la fin de son essai : la distraction qui conduit le personnage à suivre son idée automatiquement s'apparente au rêve et le spectateur de cette « absurdité comique » s'associe un instant à cette fantaisie. Bergson considère cette détente comme une parenthèse temporaire que la société finit par punir, en éloignant à nouveau le spectateur de son objet par le rire. Mais on constate que bien souvent, dans le corpus de *Pif le chien*, l'invention fantaisiste des personnages n'est pas sanctionnée par une sortie de la fantaisie. Au contraire, la manipulation des objets conduit à un retournement qui permet au personnage de transformer sa maladresse, sa distraction, en maîtrise. Ainsi, le 28 décembre 1948, alors qu'il est enfermé depuis trop longtemps chez Tonton, Pif décide de fuir. Il profite du froid glacial qui règne au dehors, verse un saut d'eau qui gèle aussitôt et fournit au chien une sorte d'échelle de secours sur laquelle il peut ensuite descendre dans la rue. Le gag associe le détournement d'objet à une modification fantaisiste des règles de physique (l'eau ne peut pas geler de façon aussi instantanée et un saut ne contient pas un volume suffisant pour conduire jusqu'au sol) et conduit à une maîtrise renouvelée du personnage, nouveau prisonnier évadé. On retrouve ici la dialectique du burlesque qui associe le coup et l'esquive et met en son centre le renversement des rapports de domination⁸. Par l'invention et la fantaisie, Pif transforme une position de faiblesse en position de force.

⁸ Voir KIHM, Christophe, « Le burlesque. Une aventure moderne », dans *Artpress. Le burlesque. Une aventure moderne*, n° 24 2003, p. 11.

Généralement, cette intervention de la fantaisie est ponctuelle dans l'univers de Pif. Il n'en transforme pas moins le monde quotidien en un monde imaginaire où se multiplient les surprises impossibles dans notre monde physique. C'est par exemple le cas quand Pif enduit une tartine de miel et que les abeilles qui sont venues le butiner s'envolent avec la tartine, transformée en une soucoupe volante (18 juin 1951) : la confusion qui faisait que Tonton prenait un disque de compteur électrique pour un OVNI transforme ici non plus la perception mais la réalité même. Plus nettement encore, au 18 janvier 1956, Pif est confronté à un dégât des eaux quotidien, un tuyau percé répandant de l'eau dans le salon. Il court appeler un plombier. Ce dernier demande : « c'est pourquoi ? » et reçoit la réponse dans la dernière case, l'eau jaillissant directement du téléphone. En conséquence, le comique de la raideur mécanique n'est jamais loin de la fantaisie qui transforme le monde en un monde enchanté. Quelques séries d'épisodes s'orientent dans cette direction, – la plus impressionnante est celle qui, du 12 au 19 septembre 1949, plonge littéralement Pif dans un monde sous-marin où il combat le corsaire « Popaul le Forban ». Dans ce monde de fantaisie, Pif tire des boulets sous l'eau, affronte une pieuvre, etc. Même si ces métamorphoses complètement fantaisistes du monde sont rares, elles disent bien que le gag est fondamentalement lié à une transformation qui peut à tout moment déréaliser le monde.

Complexités et esthétique du gag

Cette déréalisation s'associe à la complexification des gags. En effet, j'ai réduit jusqu'à présent le comique, dans cette typologie, à une étape du gag pour bien faire ressortir la continuité du comique dans la diversité, mais il s'agit d'une présentation artificielle. Un gag n'est jamais simple mais associe à chaque fois plusieurs types. Cette association peut tout simplement s'effectuer par ajout : un gag est suivi par un autre. L'avantage du procédé est qu'il fait ressortir par la répétition la force mécanique qui

revient nécessairement quels que soient les efforts du personnage pour l'éviter. Ainsi, dans le strip du 26 janvier 1950, Pif, qui fait du patin à glace sur un étang gelé, tombe une première fois en arrière, sur les fesses. Il commente cette chute par deux phrases à effet comique (« Cette glace est couverte de verglas » et « J'en ai le coussin tout morfondu »), ce qui complexifie déjà la « simple chute », mais surtout, il va être victime d'une deuxième chute. Après avoir attaché un coussin sur ses fesses (pour protéger, donc, son « coussin tout morfondu »), il s'avance et tombe alors en avant, sur le ventre. Sa stratégie pour lutter contre la chute est contrariée par une contre-chute.

Cette technique d'addition des gags peut s'appliquer à des gags de types différents. Ainsi, le 16 octobre 1948, Pif cherche un moyen de casser une noix récalcitrante, trop dure. Tout obsédé par cette noix qu'il n'arrive pas à briser, il laisse traîner son sac sur le trottoir. Un passant un peu corpulent glisse sur une noix appelant le commentaire de Pif : « Il a chuté, le monsieur ! » On assiste ainsi à un classique gag de chute-glissade. Mais le poids du bel homme fait son effet : le monsieur tombe sur ses fesses et brise ainsi la noix. Pif peut enfin la manger et remercie le casse-noix ambulante : « Merci Monsieur ! » Le postérieur du passant s'est ainsi transformé en instrument à casser les noix. Le gag associe donc de façon complexe deux gags de types différents. Les deux gags ne sont plus ainsi simplement additionnés : le premier gag (la chute) est cause du deuxième (la transformation).

L'ajout conduit ainsi à la deuxième technique de complexification qui est l'inclusion : dans le strip du 3 mai 1956, les deux cases centrales correspondent presque exactement à la description bergsonienne de la chute. Un personnage qui vient d'acheter un brin de muguet à Pif descend du trottoir en regardant ravi son achat. Dans la case suivante, une moto a traversé l'espace et le personnage s'écroule par terre, les jambes en l'air, le nez au sol dans un grand fracas : « BOUM ! » C'est bien sa distraction momentanée, causée par le plaisir de l'achat, qui cause le choc et la chute. Cependant, le gag principal dans ce strip est celui qui associe la première et la dernière case : le court récit présente Pif vendant son muguet, avec une pancarte

« MUGUET porte-bonheur » ; dans la chute du récit, Pif a barré sur la pancarte « porte-bonheur » et il regarde ailleurs pour ne pas se faire remarquer. La chute centrale est intégrée dans un gag plus élaboré : c'est la modification opportuniste de Pif qui fait gag – événement narratif – beaucoup plus que la chute – événement physique. Il y a donc complexification du gag qui ajoute au « simple gag » une deuxième dimension.

Prenons en exemple un strip du 20 décembre 1963 : les deux premières cases mettent bien en scène une chute, Tonton avertissant Pif (« Il y a du verglas... Prends garde... Tu pourrais glisser... ») avant que Pif ne glisse en effet. Dès ces premières cases, on se rend compte que la glissade de Pif n'est pas une simple chute : elle est annoncée, elle est commentée par Pif et précisément commentée par rapport au registre comique (« S'il me voyait... il rigolerait ! »). On pourrait dire sans trop forcer que Pif fait déjà du méta-Bergson ! Surtout, la troisième case, deux fois plus longue que les deux premières, en prenant du champ et en donnant à voir en plongée le croisement de deux rues, fait apparaître Tonton qui lui-même glisse. Il y a là une logique de révélation⁹ associée à une logique d'arroseur arrosé¹⁰. On retrouve cette même logique de réflexivité dans un strip du 4 janvier 1951 : alors que Pif remonte la pente en ski attaché au télési, Hercule qui est dans le télési coupe la corde. Pif se met ainsi à glisser en arrière avant de s'écraser sur un arbre. Il commente ces deux étapes par deux clins d'œil au stéréotype du gag : « ils ont dû laisser traîner une peau de banane » ; « ça y est ! V'là le bananier ! » Bien entendu la présence d'une peau de banane est hautement improbable sur les pentes d'une station de ski et l'explication est plus simple : la neige glisse. Mais justement, Pif ajoute à la situation comique initiale assez simple d'une chute par effet de gravité un méta-commentaire la

⁹ Révélation particulièrement marquée du fait du croisement des deux rues : il s'agit là d'un ressort comique courant dans la bande dessinée comique, qui apparaît très tôt, notamment dans les *Fliegende Blätter* où le détour d'une rue cause maints chocs, maintes rencontres inattendues.

¹⁰ Sur l'importance du gag de l'arroseur arrosé, je renvoie aux développements de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2009, p. 98-100 et à l'article en ligne d'Antoine Sausverd, « Arroseurs arrosés » dans *Töpfferiana. Littératures graphiques des XIXe et début XXe siècles*, 27 octobre 2010 mis à jour le 16 mars 2016 : <http://www.topfferiana.fr/2010/10/arroseurs-arroses/>,

rattachant à la tradition du gag et un décalage complet entre cette tradition et ce qui est vraisemblable.

Le glissement vers un monde de fantaisie, que nous avons pu observer dans la lignée de la typologie des gags associé à cette complexification permanente du gag conduit à une esthétisation qui déplace l'attention vers la forme même du strip. Ce qui ne veut pas dire que l'esthétique remplacerait le comique. C'est justement sur la structure même du gag que joue l'esthétisation et c'est l'usage réflexif du gag même qui tend vers une forme pure. Dans les meilleurs moments, notamment dans les meilleurs strips d'Arnal, le dessin transforme en pur mouvement le déroulement horizontal du strip. Il est difficile de ne pas tomber alors dans la tentation du commentaire admiratif autour de morceaux choisis.

Le point de départ de cette esthétisation est bien le mouvement même du gag, qui va se déployer de gauche à droite suivant l'horizontalité du strip. Ainsi, le 21 mai 1948, on accompagne le mouvement d'un clochard qui affronte Pif : il se trouve à l'entrée gauche de la première case quand il frappe Pif de sa canne pour le chasser du banc ; il est bien sûr tourné vers la droite et conduit ainsi le mouvement de lecture vers la case suivante. Sur celle-ci, il dort assis sur le banc, à gauche de la case, pendant que Pif, à droite, lui noue les lacets. Il conduit ainsi à nouveau à la case suivante où il est debout, de profil, à gauche de la case, tourné vers Pif qui le défie (« Frappe-moi, si tu l'oses. »). Le mouvement conduit ainsi logiquement vers la dernière case, où le clochard s'écroule, le nez tourné vers la droite, c'est-à-dire la fin du strip ; il s'écrase par terre pendant que Pif s'échappe au fond à droite, suivant le mouvement de lecture. La suite des quatre cases fonctionne ainsi comme une décomposition du mouvement du clochard de la gauche vers la droite, alors qu'il reste en fait pratiquement immobile. On retrouve ce phénomène sous une forme plus dynamique encore quand Arnal fait « circuler » un objet d'une case à l'autre, permettant aux lecteurs de « suivre » le déplacement de l'objet. Dans un strip du 29 octobre 1949, Pif reçoit sur le crâne un ballon tiré par Doudou ; il le renvoie rageusement, provoquant les pleurs de l'enfant ; le ballon aboutit dans une fenêtre dont il brise la

vitre ; dans la dernière case, Tonton punit Pif d'un coup de pied aux fesses. L'ensemble du gag est mené par une addition de gags de coups : coup sur la tête, coup dans le ballon, coup sur la vitre, coup sur les fesses. Il obéit à une logique d'enchaînement de bêtises et de punitions dont Pif souligne la continuité dans sa dernière réplique que le jeu de rime renforce : « Arrête Tonton, j'suis pas le ballon ». Cependant, Arnal ne se contente pas de raconter cette histoire de ballonneur ballonné : il crée une circulation du mouvement, traçant comme une ligne serpentine du ballon, venant du haut à gauche, repartant vers la droite depuis le bas, aboutissant au centre de la case suivante et impliquant le mouvement inverse (de la droite vers la gauche) du coup de pied de Tonton. On voit ainsi comment Arnal, s'appuyant sur le fonctionnement strict d'un gag associant plusieurs « gags physiques », le transforme en exposition du pur mouvement.

Il lui suffira alors d'utiliser ce mouvement naturel de la lecture de gauche à droite pour en jouer et transformer l'espace du strip en une expérience de mouvements multidirectionnels. Ainsi, le 31 juillet 1948, dans les deux premières cases, Pif est chassé d'un coup de pied aux fesses d'un wagon de train où il cherche à entrer ; ces coups de pied le projettent à deux reprises de la gauche vers la droite d'abord ventre en avant, puis fesses en l'air. Dans la troisième case, Pif essaie de rompre avec la répétition et entre dans un wagon de marchandises – son corps, placé dans la partie droite de la case, tourné vers la droite, contrarie le mouvement du strip et la répétition des coups de pieds. Mais la dernière case y revient : un sabot de cheval sort du wagon à marchandise et Pif est à nouveau propulsé de la gauche vers la droite, comme s'il allait sortir du strip. On retrouve ce jeu sur le mouvement décomposé par le gag dans un strip du 5 janvier 1951 où Pif invente des skis à réaction. L'invention fonctionne mal et entraîne le décollage de Pif et son amerrissage dans un étang ou un lac. Cependant, l'essentiel est l'exposition du mouvement des skis dans la longueur horizontale du strip. Ils sont en effet très visibles, longues bandes noirs sur le fond blanc des cases et le lecteur suit ainsi leur rotation : tournés vers la gauche dans la première case, légèrement de biais dans la deuxième, puis perpendiculaires au plan

de la case dans la troisième et enfin tournés vers la droite dans la dernière case. L'exploitation de l'horizontalité est ici parfaite et ne met finalement en avant que la décomposition case par case du mouvement, renvoyant strictement au principe de séquentialité du médium.

Cette exploitation de l'horizontalité et de la séquentialité culmine dans certains strips qui associent à ces éléments une symétrie qui organise globalement les cases du strip. De ce point de vue, un des plus beaux strips, à mon goût, raconte une partie de chasse, le 11 septembre 1948. Il s'appuie sur la logique de l'arroseur arrosé : Pif et Tonton chasseurs poursuivent un lapin, mais ils finissent poursuivis par un sanglier. Le dialogue souligne leur impuissance : « – Attrape-le Pif ! – Et ta carabine ? » Cette logique de l'arroseur arrosé s'organise en symétrie stricte : une longue case à gauche présente la poursuite du lapin, une longue case à droite présente la poursuite du sanglier. Une case circulaire au centre présente le retournement de situation : une scène invisible se déroule dans le bosquet ; le chapeau de Tonton et sa musette se trouvent projetés et des étoiles suggèrent une lutte invisible. Vers cette case circulaire qui déborde légèrement sur les deux cases rectangulaires, assurant ainsi une liaison, convergent les deux mouvements de course : de la gauche vers la droite d'un côté, de la droite vers la gauche de l'autre. Le strip produit ainsi une forme de fusion des mouvements centrifuge dans sa symétrie globale.

Bien d'autres jeux sont possibles, associant l'horizontalité et les mouvements circulaires, travaillant sur les diagonales, etc. Je ne vais pas rentrer dans le détail de ces transformations esthétiques. L'essentiel est de constater que la logique du gag qui préside à tous les strips conduit finalement à un décollage esthétique qui prolonge la tendance fantaisiste du comique par le plaisir d'une représentation du mouvement pur. La diversité des gags que nous avons étudiée dans la typologie permet ainsi une exploitation de toutes les combinaisons possibles et imaginables du mouvement. Cette exploration formelle de toutes les formes de mouvement doit se comprendre par rapport à la diversité des thématiques abordées dans les strips. Nous avons pu constater que *Pif le chien* balayait une multitude de situations sociales qui, sans être

exhaustives présente une forme de panorama complet de la vie d'un couple de classe populaire dans les années d'après-guerre : vie quotidienne, mise en scène des problèmes liés à la propriété, réflexions sur l'art contemporain, allusions au contexte politique, etc. Et pourtant, l'approche par la question du gag montre que ce panorama ne peut pas être pris d'abord et avant tout comme un « témoignage » ou comme une critique sociale. Chacun de ces aspects est en effet comme désactivé par le glissement vers un monde de fantaisie et vers l'esthétisation. Quand Pif s'essaie au saut à la perche, c'est un prétexte à multiplier les chutes, les glissades et même un atterrissage dans une cuvette d'eau savonneuse (22 mars 1950) ; quand il s'inscrit à un concours de patinage artistique, il obtient le premier prix de « patinage comique » (29 décembre 1952) ; les confrontations avec la police ou les cambrioleurs à échanges de coups ; l'évocation des impôts conduit à un strip étonnant de circulation désordonnée des enveloppes entre les cases. Même les allusions politiques se résolvent finalement dans une logique du coup de pied au cul. Ce qui ne veut pas dire que la mise en scène du monde contemporain s'efface dans *Pif le chien*, mais qu'elle est désactivée par la logique, plus importante, du gag et de l'esthétique du mouvement. Il ne faut pas oublier que *Pif le chien* est destiné aux enfants et que toute sa force, toute sa grandeur, est d'être un art mineur, qui exploite dans toutes ses dimensions, ses pouvoirs propres, sans chercher à être plus que ce qu'il est.