



### Varia 3

- **Philippe Maupeu**

#### Le ressort. L'élastique. La fondue. Le noyau Plasticité graphique chez Windsor Mc Cay

La bande dessinée est avec le film d'animation un des lieux privilégiés d'une mise à l'épreuve par les moyens graphiques de la plasticité des corps : aussi bien, avant les super-héros des Comics américains, chez des auteurs burlesques comme Cliff Sterrett ou Elzie Crisler Segar, que dans la tradition franco-belge – Uderzo, Morris, Gotlib ou Franquin (que l'on songe aux multiples applications du latex dans *Gaston* par exemple). Bande dessinée et dessin animé soumettent volontiers le corps à des déformations plastiques réversibles ou irréversibles (torsion, compression, étirement, dilatation etc.), souvent même réversibles alors qu'on les supposait irréversibles (le chat Tom ou Will Coyote dans le dessin animé se relèvent toujours des déflagrations qui leur sont infligées).

Cette plasticité dans la bande dessinée concerne non seulement la figure, le « contenu » graphique, mais également son contenant. Le « multi-cadre » est lui-même pourvu d'une certaine plasticité : comme le rappelle Benoît Peeters, la case de BD est par excellence « élastique », elle peut adopter des formes et des tailles variées<sup>1</sup>. Franquin appelait « gaufrier » les planches construites selon un quadrillage régulier (ainsi chez Bretécher, ou dans *Louis Riel* de Chester Brown).

---

<sup>1</sup> B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, « Champs », 1998, p. 20.

Pour dire la rigidité, Franquin utilise une image éminemment plastique, celle du moule dans lequel couler la pâte (pâte qui s'écoule à la fois dans les alvéoles des cases et dans leurs interstices, ce qu'on appelle la *gouttière*). Mais le gaufrier n'est qu'un moule parmi d'autres : il y en a de tailles et de formes diverses, de toutes les sortes (même si le format oblong domine). La plasticité de la figure est contenue par la rigidité d'un cadre (case, multi-cadre). à moins que le cadre, sous la poussée de la figure, ne soit soumis à son tour à une déformation plastique. Pour filer l'image culinaire de Franquin : le moule imprime sa forme à la pâte, mais il se peut aussi que la pâte en gonflant en vienne à déformer le moule – c'est dire l'étendue des pouvoirs plastiques de la BD.

En tant qu'art séquentiel, la bande dessinée obéit la plupart du temps à une logique temporelle et narrative qui règle l'enchaînement de ses vignettes. Le dispositif ou système plastique auquel sont soumis les personnages, tel qu'on pourrait le concevoir dans le cadre d'une expérimentation mécanique ou chimique, s'y articule à une narrativité. Il ne s'agit donc pas seulement de penser les phénomènes de compression ou de dilatation entre contenant et contenu, cadre et figure, mais de penser ces phénomènes en tension dynamique avec le mouvement du récit, son rythme, sa pulsation ; « dialectiser », ce qui relève d'une part du « plastique » (que l'on pourrait assimiler à du non-narratif) et d'autre part du séquentiel, du temporel, du chronologique, du narratif.

Les interactions entre plastique et narratif en BD opèrent selon des modalités diverses :

– l'effet plastique l'emporte sur la dynamique narrative lorsque l'utilisation de la mise en page est purement « décorative », selon l'analyse de B. Peeters (*Op. cit.*, p. 58) : dans ce cas, la dimension tabulaire de la page et les effets plastiques qu'elle exhibe (forme et taille du cadre, chez un Druillet par exemple) priment sur la construction narrative ;

– mais le récit peut également se régler sur des modifications plastiques : les déformations plastiques qui affectent la figure, qu'elles soient graduelles ou brutales, réversibles ou irréversibles, font l'objet même du récit.

L'œuvre de Mc Cay est à plus d'un titre au cours de ce jeu d'expérimentation graphique : elle joue à la fois librement sur les déformations qui affectent le contenu et le contenant, la figure et le cadre, le second pouvant contraindre ou au contraire accompagner les déformations de la première. Le récit chez Mc Cay se fait souvent récit de ces déformations mêmes : la progression graduelle et l'amplification des déformations dont la figure fait l'objet sont orientées par l'attente de la catastrophe, du « plasticage » final (Catherine Malabou rappelle ce que ce terme doit au plastic<sup>2</sup>). Mais l'œuvre de Mc Cay nous intéressera ici également à un autre titre : Mc Cay utilise systématiquement dans deux de ses séries (*Little Nemo in Slumberland*, et *The dream of the rarebit fiend*) le rêve non seulement comme dispositif énonciatif du gag (c'est un point qui a été bien étudié) mais également comme objet. Selon Benoît Peeters, chez Mc Cay, « l'onirisme est moins un thème qu'une forme »<sup>3</sup> : il me semble qu'il faille au contraire prendre au sérieux le choix de la forme-rêve dans son lien à l'inconscient.

Mc Cay est l'exact contemporain de Freud et de Bergson ; le premier pense le rêve dans les termes d'un travail mécanique de figuration, ce qui impliquerait une forme de « modelage » psychique même si Freud a toujours accordé la primauté au langage sur l'image (que ce soit à travers les mots d'esprits, les lapsus, ou le jeu sur le signifiant qui élabore le rêve comme un rébus) ; le second pense l'intelligence et le processus vital dans des termes ou des images « plastiques ». Ainsi dans *L'Evolution créatrice* en 1907 : « l'évolution de la vie continue une impulsion initiale » ; « La vie tout entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie et pour la lâcher ensuite dans des canaux flexibles, déformables, à l'extérieur desquels elle accomplira des travaux infiniment variés »<sup>4</sup>. Ailleurs, à propos de l'indifférenciation relative des espèces au niveau cellulaire puis embryonnaire : « on peut se demander si une même matière vivante présente assez

---

<sup>2</sup> C. Malabou, *Plasticité*, Paris, L. Scheer, 2000.

<sup>3</sup> *Little Nemo, 1905-2005. Un siècle de rêves*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005, p. 5.

<sup>4</sup> H. Bergson, *L'Evolution créatrice*, PUF, « Quadrige », 2007, p. 247.

de *plasticité* pour revêtir successivement des formes aussi différentes que celles d'un Poisson, d'un Reptile et d'un Oiseau »<sup>5</sup>.

Mc Cay n'a été influencé ni par Bergson ni par Freud, mais Bergson et Freud peuvent nous aider à penser le rapport entre plasticité graphique et tension narrative dans son lien avec une forme de plasticité ou *a contrario* de rigidité psychique : plasticité des processus du rêve, susceptibles de variations formelles, ou au contraire phénomènes de clivage, de traumatisme, interrompant le « flux vital » qui court et se canalise dans l'invention formelle (pour appliquer à Freud une image de Bergson). Or, il semble que cette articulation entre plasticité graphique et psychique trouve son point d'ancrage dans le roman familial de Mc Cay : l'un des points de mon propos sera de relire, par le biais de la notion de plasticité, l'œuvre de Mc Cay à la lumière de la biographie écrite par John Canemaker (2005)<sup>6</sup> et d'apporter un éclairage un peu différent sur l'une et sur l'autre.

Les quatre œuvres dont il va s'agir ici sont des séries datant des années 1904-1914, la période où la bande dessinée occupe la part la plus importante de l'activité graphique de Mc Cay. Ces quatre séries ont été publiées dans des périodiques, soit en semaine soit dans le supplément dominical de journaux new yorkais, le *New York Herald* et le *New York Evening Telegram*. Elles n'ont jamais été réunies en album du vivant de son auteur. Mon titre associe chaque série à un objet : à *Little Sammy Sneeze*, le ressort ; au *Pilgrim's Progress*, l'élastique (provisoirement), puis le noyau ; au *Dream of a rarebit fiend*, la fondue<sup>7</sup>. Il est difficile de résumer *Little Nemo* à une formule, mais il tient à n'en pas douter beaucoup plus de la fondue. Chaque objet vaut comme métaphore du mécanisme narratif de chaque série, dont le « ressort », justement (à l'exception du noyau), repose sur la déformation plastique. Bergson dans *Le Rire*, en 1900, décrit la physiologie du rire dans les termes d'un « mécanisme intérieur » qui se déclenche

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>6</sup> J. Canemaker, *Winsor Mc Cay, his life and art*, New York, Harry N. Abrams, INC Publishers, 2005.

<sup>7</sup> Traduit en français sous le titre du *Rêve d'un amateur de fondue au chester. Le welsh rarebit*, d'après ce que j'en lis, est une tranche de pain grillé recouverte de fromage fondu, souvent mélangé avec de la bière ou de la moutarde.

à la vue d'une « certaine raideur de mécanique » dans le corps, ou à « une certaine inélasticité des sens et de l'intelligence »<sup>8</sup>. Bergson propose « quelques modèles de fonctionnement du comique » : à travers les exemples de jeux qu'il donne, il faut, précise-t-il, « retenir la formule abstraite dont ces jeux sont des applications particulières » : le diable à ressort, le pantin à ficelles, la boule de neige (où les variantes de ce même modèle : le château de cartes qui s'écroule, les soldats de plomb qui se renversent), sont des modèles mécaniques du comique. Je précise que ma catégorisation ne recouvre pas exactement la sienne (je ne parle pas du pantin car il n'implique pas de rapport au temps, et ma fondue est proche de sa boule de neige).

### **Premier objet : le ressort (*Little Sammy Sneeze*)**

Cette série, la première véritablement importante de Mc Cay, est publiée de juillet 1904 à décembre 1906 dans le *New York Herald*. La planche est invariablement, comme ici, composée de six cases distribuées sur deux bandes horizontales. Le petit Sammy sent une envie d'éternuer qu'il ne cherche pas à réprimer : la violence de l'éternuement souffle les pièces sur l'échiquier, le garnement est expulsé. Le titre en bandeau constitue le programme narratif de la série auquel Mc Cay ne dérogera jamais : « *He just simply couldn't stop it. He never knew when it was coming* ». Si les personnages ignorent à la fois l'événement à venir (l'éternuement) et son amplitude, le lecteur, lui, *sait* pertinemment quand il va se produire : tous les dimanches dans le supplément du *New York Herald*, en case 5. Nul suspense : chaque dimanche, le même mécanisme est remonté dans des contextes différents ; la même cause produit une déflagration dont les effets plastiques varient en intensité et en amplitude. Le dispositif adopté n'admet pas (ou peu) de variations : il s'agit toujours d'un gaufrier, horizontal (une seule exception à ma connaissance), de 6 cases disposées en deux bandes. La première planche vaut comme prototype de toute la série :

- en C1-C4 : préparation de l'éternuement ;

---

<sup>8</sup> H. Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995, p. 8.

- en C5 : l'explosion ;
- en C6, la plus sujette aux variations : un commentaire, une réaction verbale ou gestuelle à l'encontre de Sammy, le plus souvent sous forme d'un coup de pied au cul.

Cela a été maintes fois souligné (par Thierry Smolderen notamment, ou Canemaker), Mc Cay s'est appuyé plus ou moins directement sur les expériences de décomposition optique du mouvement (la chronophotographie) menées dès les années 1870 par le physiologiste français Etienne-Jules Marey (système d'enregistrement graphique du galop du cheval obtenu par des stylets traceurs commandés par des poires en caoutchouc fixés sous les sabots), ou le photographe américain Eadweard Muybridge, à Palo Alto en Californie, 1878. Pour en revenir à l'éternueur : le mécanisme physiologique apparent de l'éternuement est décomposé en 5 phases, quasi immuables :

- C1 : bouche fermée + onomatopée « UM »
- C2 : ouverture de la bouche + onomatopée « Ee Aa »
- C3 : ouverture buccale plus importante + yeux fermés
- C4 : tête renversée en arrière + ouverture maximale + « KA »
- C5 : explosion + « CHOW »

Ainsi se justifie le choix du gaufrier. Le quadrillage régulier de la page coïncide avec un découpage régulier du temps : un même intervalle temporel sépare chaque case de la précédente, de la première à la cinquième case, le tout se déroulant dans un laps de temps court - entre la C5 et la C6, l'intervalle en revanche est variable car il ne participe plus du mécanisme physiologique.

Bergson fait du « diable à ressort » l'exemple même du « comique de répétition », il évoque le « rythme uniforme du ressort qui se tend, se détend et se retend », et donne parmi d'autres exemples le « Que diable allait-il faire dans cette galère » des *Fourberies de Scapin*<sup>9</sup>. Mais ici, le fonctionnement du ressort est différent : le rythme narratif de la planche opère sur un mouvement ascendant de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 56.

tension graduelle du ressort (sur les quatre premières cases) qui prépare une détente soudaine en C5. Mc Cay a utilisé ce jouet dans une des planches de la série, mais le modèle de Bergson ici n'est pas approprié : il n'y a pas de tension graduelle du diable dans sa boîte. Le ressort auquel je pense est plutôt un ressort à spirale, un ressort d'horlogerie. En effet, les phases successives de l'éternuement, scandées par la division des cases, sont partie intégrante du mécanisme et rythment en même temps un compte à rebours : c'est le mécanisme du réveil-matin. On peut aussi penser à un dispositif de mise à feu à retardement : Sammy est parfois d'ailleurs qualifié de « dynamite ». Dans la planche de l'horloger, « la formule abstraite » du mécanisme comique, pour parler comme Bergson, se trouve coïncider avec « son application particulière ».

Pas de suspense, disais-je : Mc Cay procède à des « coupes immobiles du mouvement »<sup>10</sup> mais il les monte et les juxtapose simultanément, à la différence du dessin animé où chaque image, chaque coupe, chasse l'autre. L'appréhension tabulaire de la planche parasite l'effet éventuel de suspense - même si Mc Cay dissimule un peu de ses effets en plaçant la chute du gag non pas à la fin mais en C5. Il s'agit moins pour le lecteur d'être surpris par le déclenchement du mécanisme que, à l'instar de l'horloger, de le décomposer, de le démonter, pour en jouer.

Il faudrait terminer en images sur un aperçu des effets plastiques de l'éternuement : jeu sur le mouvement, le déséquilibre des personnages saisis en vol (scène de patinage sur un lac gelé) ; agencement symétrique des personnages et des architectures maintenu en quatre cases, puis soufflé par l'explosion ; jeu purement graphique sur l'étoilement de la tache, les mouchetures, la trace (souffle blanc de la farine sur une servante noire ; giclure rouge de la sauce sur la veste noire du grand-père ; encrier projeté sur un buvard ; dispersion de cendres). Tous ces effets s'obtiennent au sein d'un dispositif immuable qui rappelle le cinéma d'époque (un point de vue, une caméra fixe), et sur un cadre invariablement rigide. Ce que confirme cette planche du 24 septembre 1905, véritable « méta-bande dessinée » où l'auteur interroge ses propres codes graphiques : Sammy fait

---

<sup>10</sup> H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, *Op. cit.*, p. 302.

éclater le cadre de la vignette comme une vitre se brise : le cadre est un matériau non ductile - comme on le dit des matériaux susceptibles de variation.

**Second objet : l'élastique (*A Pilgrim's progress by mister Bunion, 1*)**

Cette série, contemporaine de *Little Nemo* et du *Dream of a rarebit fiend*, paraît dans l'*Evening Telegram* de juin 1905 à décembre 1910. Elle est publiée sous le pseudonyme Silas conformément au public visé, adulte, alors que les séries à destination des enfants étaient signées Mc Cay. Mc Cay dans cette série fait explicitement référence au *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, récit de pèlerinage allégorique écrit en 1678, classique de la littérature anglaise. L'argument est on-ne-peut plus simple : Mr Bunion cherche en vain à se débarrasser d'une valise portant l'inscription « *Dull Care* » (expression ancienne qui désigne les soucis quotidiens et que l'on retrouve paraît-il dans des chansons populaires et des negro spirituals). Il est probable que le portrait inaugural du pèlerin chez Bunyan ait servi pour Mc Cay de catalyseur. Bunyan présente une image très composée de son pèlerin, *Christian*, en pleurs :

*I saw a man cloathed with Raggs, standing in a certain place, with his face from his own House, a book in his hand, and a great burden upon his back. I looked, and saw him open the Book, and Read therein; and as he Read, he wept and trembled: and not being able to contain, he brake out with a lamentable cry, saying : what shall I do ?<sup>11</sup>*

Que l'on compare cette image de Christian à celle du pèlerin de Mc Cay : redingote et chapeau haut de forme noirs, parfois un journal en lieu et place des Écritures, et surtout la valise, *Dull Care*, souvenir du « *great burden* » qui accable le chrétien. Le transfert du nom d'auteur sur son propre personnage marque une déchristianisation de celui-ci : Bunion n'est plus Christian, ce sera un pèlerin laïc. Ce changement de nom, motivé aussi par une intention parodique (Mr Bunion = Mr Oignon) a des conséquences radicales : le pèlerinage chez Mc Cay sera coupé de toute dimension eschatologique alors même que le titre en renouvelle l'attente : quelle direction dès lors assigner à ce pèlerinage et à quel récit le vouer ? La

---

<sup>11</sup> J. Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, Oxford University Press, 2003, p. 10.

tension narrative polarisée chez John Bunyan par le désir de se rendre dans la Jérusalem céleste va se réduire chez Mc Cay à une question et une plainte réitérées chaque semaine : « *If i could get relief of some kind from this valise !* ».

Cette plainte et cette espérance étaient celles de Christian au début du *Pilgrim's progress* : « *That is that wich I seek for (.) to be rid of this heavy burden* »<sup>12</sup>. Ce fardeau est celui du péché : il est lourd, *heavy*. L'image vient des *Psaumes*, 38, 5 : « Car mes fautes ont dépassé ma tête, comme un pesant fardeau, elles pèsent trop sur moi » (« *as an heavy burden, they are too heavy for me* »). Mais le pèlerin parvenait à s'en défaire dans la première partie de son pèlerinage. Ici en revanche, la valise, avatar moderne du fardeau, occupe la place centrale. Mc Cay lui fait subir quelques modifications significatives sur lesquelles il nous faudra revenir : Mr Bunion ne la porte pas sur son dos, elle n'est pas tant « *heavy* » qu'encombrante ; l'inscription « *Dull care* » ne réfère a priori pas à une culpabilité morale ; enfin, contrairement au fardeau, qui est un poids, la valise est un *contenant*.

On reconnaît dans la figure de la valise de *Dull Care* le principe de l'allégorie médiévale et postmédiévale qui articule un signifiant verbal (*dull care*) à un signifiant iconique (la valise). Ce recours de Mc Cay à l'allégorie se retrouve également dans le choix d'une topographie allégorique, ailleurs dans la série : *bivium*, montagne de la richesse, ou encore marais de l'oubli. Rien *a priori* qui ne prédispose au comique. Pourtant, c'est bien sur le terrain du comique burlesque et du *fun* que Mc Cay défend son projet lorsqu'il le propose à son éditeur, dans ces termes qu'il écrit sur le dos de la première planche :

*In Mr Bunion Progress, he tries all manner of schemes to get rid of his burden 'dull care', but like the cat it comes back. I can get a lot of fun out of it and I think it offers as good as a field as the Rarebit. He will always be looking for "Glad Avenue" and will have occasional visits to Easy Street, but his burden will stick to him ; (.) he will try to get rid of it but can't - I hope you will see my scheme, it's a good one*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Pilgrim's progress*, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>13</sup> Cité par J. Canemaker, *Winsor Mc Cay, his life and art*, *Op. cit.*, p. 94. Je souligne.

On connaît les ressorts comiques, notamment dans le cinéma burlesque et la bande dessinée de ce motif : ce qui « colle » (*sticks*), dont on ne parvient pas à se débarrasser ou qui revient toujours par les circuits les plus improbables (Chaplin joue magistralement de ce qu'on pourrait nommer le « syndrome du sparadrap » en souvenir des planches célèbres d'Hergé dans *L'Affaire tournesol*, pp. 45-47). La série est programmée autour de ce gag « élastique ». Un exemple : Bunion lance la valise en mer, un chien la lui rapporte. L'effet de rime plastique entre C 1 et C 8 (la courbe noire formée par le corps de Bunion) sert la clôture d'une page qui fonctionne selon le principe mécanique de l'élastique : plus on lance loin, plus ça revient fort. De même dans la première planche de la série. L'étirement élastique, qui éloigne provisoirement les deux points du système pèlerin/valise, se mesure à l'aune d'un quadrillage rigoureux, quasi invariable, d'un gaufrier, le plus souvent composé de l'étagement de quatre bandes de deux cases.

Cette mécanique du gag est celle du boomerang, de l'élastique ; ses potentialités sont infinies mais curieusement Mc Cay ne les exploitera pas, contrairement à ce qu'il avait pu faire dans *Little Sammy Sneeze*. Il faudra bien interroger cet écart entre la manière dont Mc Cay présente son projet, très « plastique », et sa réalisation qui l'est effectivement beaucoup moins.

### **Troisième objet : la fondue (*The Dream of the rarebit fiend*)**

La fondue est à la fois l'alibi narratif de la série, la cause efficiente du rêve, et le modèle ou la formule de son développement. Alibi narratif : trop manger de fondue donne des cauchemars. La dernière case rappelle systématiquement la nocivité de la fondue au chester. **Fig. 8** : dans cette planche, la formule plastique du gag coïncide avec sa « réalisation particulière » : un damné est projeté dans un lac ou une mare de fondue et se débat en vain pour s'en extraire. Le modèle mécanique dont joue Mc Cay dans cette série est à la fois physique et chimique, c'est celui des déformations visqueuses. Son ressort comique, très différent des deux séries précédentes, joue sur la gradation et l'amplification : le lecteur assiste à une montée en tension graduelle, progressive

du système, là où avec Sammy l'énergie était d'abord accumulée avant d'être soudainement libérée.

Ce que je nomme « fondue », Bergson l'appelle « boule de neige » (ou château de cartes, ou soldats de plomb que l'on renverse) : le dénominateur commun de ces objets est « un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu »<sup>14</sup>. Dans cette série règne le principe chimique de la « fondue », étirement, dilatation ou ébullition-dilatation qui serait comparable à celle d'un gaz si l'objet perdait en densité ce qu'il gagne en volume, ce qui n'est pas le cas ici, bien au contraire. Le corps est soumis à toutes les expérimentations graphiques : comprimé, étiré, tordu, anamorphosé, métamorphosé. Donnons quelques exemples. Dilatation du corps ou d'une partie du corps : la tête du contrôleur de train (représentant de la loi) enfle (comme le ver de la conscience dans certains textes médiévaux) et la pression anxiogène entraîne le réveil. Ailleurs, un cor au pied (*corn*) se transforme en épi de maïs (*corn*) - le jeu aurait certainement plu à Freud ; une dent récalcitrante résiste aux tenailles du dentiste et met à l'épreuve l'élasticité du cou de la patiente, avant que le problème ne soit réglé d'un bon coup de dynamite ; un sac à main redevient crocodile et dévore sa propriétaire ; une épouse soumise se change en véritable furie échevelée ; les jeux sur les variations de taille (grandissement, rapetissement, grossissement) sont fréquents. Emblématique de ce jeu différentiel entre la figure et le cadre est cette planche où un tailleur désespère de pouvoir habiller un client qui change sans cesse de taille et de forme.

Autre exemple : un homme en sueur court et parvient à attraper son train ; la sudation de plus en plus importante envahit la rame et génère un océan de sueur. Ce type de rêve est décrit par Freud dans *L'Interprétation des rêves* lorsqu'il parle des rêves d'excitation, urinaire ou sexuelle. Freud prend l'exemple aujourd'hui bien connu du « rêve de la gouvernante française » (le titre qu'Otto Rank donne à cette planche anonyme parue dans un journal hongrois) et décrit une « lutte entre un besoin de sommeil obstiné et une excitation de réveil qui ne se

---

<sup>14</sup> H. Bergson, *Le Rire*, *Op. cit.*, p. 62.

lasse pas »<sup>15</sup>. La flaque d'urine se change progressivement en mer : « le rêve traduit l'accroissement de l'excitation par celui du symbole ». La régularité du gaufrier sert ici le principe de l'amplification graduelle, mais la fixité du cadre a pour corollaire une variation de cadrage et un éloignement progressif du point de vue qui tempère visuellement la montée anxiogène.

Malgré de notables exceptions, c'est le choix du gaufrier qui s'impose généralement dans cette série, quoique de dimension variable (il comporte un plus grand nombre de cases dans le supplément du dimanche). La plasticité des corps s'éprouve en opposition à l'orthogonalité de la case, mais le cadre est également investi d'une fonction rythmique. L'analyse de Pierre Fresnault-Deruelle, dans un article remarquable qu'il consacre à *Little Nemo*, vaut tout aussi bien pour le *Rarebit fiend* : « les cases se séparent les unes des autres à seule fin de réactiver l'énergie du dessin qui, sans cesse interrompue, reprend de plus belle »<sup>16</sup>. Contrairement aux deux séries précédentes où il fonctionne comme une grille de mesure du temps et de l'élasticité, le quadrillage n'est pas « statique » : chaque case reçoit l'impulsion de la précédente suivant une fréquence régulière qui contribue à cette « addition de l'effet lui-même » que note Bergson. On peut y voir un phénomène mécanique de résonance : c'est le modèle oscillatoire de la balançoire, qui reçoit son impulsion au moment où son énergie potentielle est la plus forte.

Pourquoi le choix du rêve dans cette série ? Le souci de vraisemblance n'est pas en jeu : la BD ne s'est jamais embarrassée de vraisemblance et n'a pas besoin de la caution du rêve. Le rêve vaut ici plutôt pour le réveil qu'il entraîne : ce qui motive le rêve, c'est la nécessité du réveil. Pourquoi alors cette nécessité ? Le réveil est parfois consécutif à une décharge explosive : la montée d'énergie est parvenue à son degré d'intensité maximale que ne tolère plus le songeur ; mais le plus souvent, le réveil maintient la possibilité d'un gag sans chute : le réveil vient couper le rêve dans sa trajectoire ascendante et interrompre la montée en intensité

---

<sup>15</sup> O. Rank, *Interprétation des rêves*, trad. I Meyerson, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 315.

<sup>16</sup> P. Fresnault-Deruelle, « Le Syndrome de l'hélicon », dans *Little Nemo, 1905-2005.*, art. cit., pp. 45-48 (p. 46).

progressive dont on sent qu'elle pourrait s'accroître encore (la tête du contrôleur peut encore se dilater, la folie meurtrière de l'épouse s'exacerber).

Le ressort, l'élastique, la fondue. On voit ce qu'il en est de ces trois modèles mécaniques du gag : ils sont en partie déterminés par les conditions mêmes de la publication en hebdomadaire, à un moment fixe, et dans un lieu clairement identifié du journal (le supplément illustré). La livraison hebdomadaire détermine une formule narrative répétitive : chaque semaine, il revient au lecteur de remonter le ressort, de tendre l'élastique, de faire bouillir la marmite. Sur un mode comparable au cinéma de foire (Méliès), ces planches sont de petites machines ou petites boîtes narratives au mécanisme simple et au fonctionnement répétitif. Il en va un peu différemment avec *Little Nemo*, que l'on serait bien en peine de réduire à une formule.

### **Le travail du Songe : *Little Nemo in Slumberland***

Cette série, la plus célèbre de Mc Cay, a été publiée en deux périodes et dans deux journaux : le *New York Herald*, du 15 octobre 1905 au 26 décembre 1911, puis de septembre 1911 à décembre 1914 dans *The American*, propriété de Randolph Hearst, sous le titre *In the land of Wonderful Dreams*. Le petit Nemo est sommé de répondre à la convocation du Roi Morphée et de se rendre auprès de sa fille, au palais de Slumberland ; mais le chemin est semé d'embûches et les obstacles rencontrés suscitent le réveil. Dans la première planche, un clown vient chercher Nemo jusque dans sa chambre et l'invite à monter un fringant poney qui répond au nom de Somnus, le sommeil. Somnus est la monture de Nemo. La dernière case, au module invariable, est sans exception consacrée au réveil de Nemo : comme l'écrit Jacques Samson, elle sert de « tremplin » à l'inventivité du récit<sup>17</sup>. Cette dernière case fait figure de chute au double du sens du terme : le petit songeur est projeté hors de son lit en même temps qu'il est expulsé du songe.

La fin du rêve répond généralement à une sollicitation interne. Nemo et la princesse se promènent dans les jardins de Slumberland assis sur un trône abrité dans la gueule ouverte d'un dragon ; Flip, le mauvais sujet, brûle la queue avec

---

<sup>17</sup> J. Samson, « Les Songes de l'enfant-lit », dans *Little Nemo, 1905-2005.*, *Op. cit.*, pp. 20-23.

son cigare, le dragon projette les enfants hors de sa gueule ; Nemo tombe et se réveille : il a été poussé hors de son rêve par son contenu même. Il arrive aussi que le réveil soit consécutif à une sollicitation externe : les gouttes d'eau que le père lance sur le visage de Nemo ont été assimilées et métabolisées dans l'économie figurative du rêve sous la forme de gouttes de pluie, dans une planche mémorable – Freud définissait le rêve comme « gardien du sommeil ». Le réveil va progressivement être dédramatisé, puisque Mc Cay inaugure avec *Little Nemo* une série « à suivre » : certaines séquences narratives se prolongent de semaine en semaine, d'un réveil à l'autre, séjour à Shanty Town (Bidonville) ou survol des Etats-Unis en dirigeable.

Le procédé d'une accumulation et d'une dépense graduelles d'énergie est adopté moins systématiquement que dans le *Rarebit fiend*. A la différence des planches précédentes - et c'est une évolution que l'on note au même moment parfois dans le *Rarebit fiend* – l'énergie est telle qu'elle soumet à son tour non plus seulement la figure mais le cadre à des déformations plastiques : c'en est fini du gaufrier. Telle planche rappelle les miroirs déformants des attractions foraines : la métamorphose des personnages se donne à voir au lecteur comme une anamorphose. La figure confère de son élasticité au cadre par pression interne - à moins que ce ne soit le cadre qui étire la figure. La forme des cases et leur combinaison sont infiniment variées : étirement en hauteur, en largeur (un condor recouvre toute la largeur de la planche et surplombe la case de la chambre de Nemo), case centrale ronde qui épouse la forme de la lune. Cette variété qui perturbe parfois le processus de lecture et en contrarie la linéarité sert une rhétorique spectaculaire particulièrement efficace. La construction en escalier du multi-cadre est motivée par le contenu du récit : une marche sur des échasses au milieu d'échassiers (des cigognes), et la lecture saccadée trébuche avec la chute du personnage.

Pierre Fresnault-Deruelle a caractérisé cette poétique en parlant d'un « syndrome de l'hélicon », à propos d'une des planches les plus remarquables de la série : l'hélicon gonfle, se dilate et prend de plus en plus de place, le nombre de cas est divisé par deux à chaque étage de la construction. L'hélicon « pompe

littéralement l'air du songe » qui se raréfie, d'où le réveil. « Sous couleur de décliner les aventures d'un héros, écrit Fresnault-Deruelle, l'artiste cherche avant tout à canaliser les dérives d'un crayon qui court plus vite que les justifications narratives dont il doit pourtant se réclamer »<sup>18</sup>.

A propos de *Little Nemo*, Thierry Smolderen parle d'un « espace fluide, en perpétuelle transformation, et totalement immersif<sup>19</sup> », dont il trouve l'un des modèles dans les parcs d'attractions et les multiples forces (secousses, rotations horizontales ou verticales) auxquelles sont soumis les corps et leur image (les déformations optiques des miroirs) : ces sensations corporelles trouvent droit de cité dans la BD selon Smolderen. Pierre Sterckx évoque un « espace élastique, pulsionnel » : on y devine le travail d'une « anamorphose psychique », écrit-il (curieusement pour dénier ensuite toute action du refoulement dans cette série)<sup>20</sup>. On peut aussi voir dans les planches de *Little Nemo* un analogue de ce que le psychanalyste Didier Anzieu appelle la pellicule du rêve<sup>21</sup>, au double sens du mot, surface d'impression et d'enveloppement. Le moule (qui n'est plus le gaufrier) est comme l'enveloppe psychique, une « membrane fragile et éphémère » ; il devient lui aussi susceptible de variation, de déformation, il est souple, propre à accompagner, épouser et contenir les excitations psychiques et les mettre en forme.

Il est en effet difficile de dénier le lien que le dessin entretient avec le rêve et l'inconscient dans des planches comme celle-ci, parue le 23 septembre 1906. Sur un plan phénoménologique tout d'abord, Mc Cay met en scène le rapport du sujet avec le monde du songe. A la différence du *Rarebit Fiend*, Nemo est non seulement acteur mais aussi spectateur. Ici, Nemo voit l'éléphant et a peur : nous voyons, nous, frontalement (les yeux nous fixent) ce qui arrive dans le dos de Nemo avant qu'il ne se retourne. Mc Cay figure ici une des caractéristiques phénoménologiques du rêve, me semble-t-il : on peut voir *de face* un phénomène

---

<sup>18</sup> P. Fresnault-Deruelle, « Le Syndrome de l'hélicon », art. cit., p. 46.

<sup>19</sup> Le format du journal facilite cette immersion. Voir Th. Smolderen, « *Mc Cay in Slumberland* - dessin, attractions, rêves », dans *Little Nemo, 1905-2005...*, *Op. cit.*, pp. 9-17.

<sup>20</sup> P. Sterckx, « Winsor Mc Cay ou la tentation de l'anamorphose », *Ibid.*, pp. 69-73.

<sup>21</sup> D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, « Psychisme », p. 237.

que l'on continue de percevoir sur un plan kinesthésique comme nous arrivant *dans le dos*, ce qui rajoute à l'angoisse. Il paraît également tentant de voir, dans la dernière case verticale, le petit Nemo coincé avec la sourette entre la trompe et la bouche, le sexe de papa et le sexe de maman, pour assister aux premières loges à la scène primitive.

Winsor Mc Cay, entre 1905 et 1910, mène trois séries de front (*Little Nemo*, *Rarebit fiend*, *Pilgrim's progress*). Il est étonnant que cet espace fluide qui est celui de *Little Nemo*, mouvant et enveloppant, apte à accueillir toutes les expériences plastiques de métamorphoses et d'anamorphoses, servi par des couleurs aussi flamboyantes, puisse coexister avec le quadrillage quasi carcéral et l'austérité du *Pilgrim's Progress*. Cette coexistence doit être interrogée, en revenant un peu plus longuement sur le projet plastique qui gouverne *Pilgrim's Progress*. La conversion d'image à laquelle je vais procéder est radicale : substituer au modèle de l'élastique ceux, non plastiques, du kyste et du noyau.

#### **Quatrième objet : le noyau (*A Pilgrim's progress by Mister Bunion, 2*)**

Car tout de même ! Ce que nous décrit Mc Cay, dans le mot à son éditeur cité plus haut, est moins une planche ou une série de planches que le rêve d'une animation. *Pilgrim's Progress* est en réalité le pèlerinage paradoxal d'un pèlerin qui ne progresse pas. Le récit y est contrarié par une inertie plastique qui repose sur l'omniprésence du motif *Dull Care*, écrit en lettres blanches sur fond noir. Ainsi dans cette planche au « *billy goat* » (le bouc). Bunion signale l'animal à notre attention : « *he's as spry as a kitten* » (« il est aussi vif qu'un petit chat ») ; mais la charge qu'il amorce en C3 sous la forme d'une bascule en avant est annulée la case suivante, avant d'être relancée selon une trajectoire nouvelle, parallèle au plan de la case, dans la seconde moitié de la planche. Mc Cay adopte dans cette série une orientation verticale de la page. La vectorisation narrative de la planche selon l'axe horizontal de la *bande*, même si elle est servie par la forme rectangulaire des cases, entre en tension avec l'architecture verticale de la *page*

car la continuité narrative n'a pas le temps en deux cases de se déployer<sup>22</sup>. Mc Cay joue constamment de cette *tension* entre lecture linéaire de la page et appréhension tabulaire de la planche, tension sur laquelle a notamment insisté Benoît Peeters<sup>23</sup>.

Bunion croit entendre son nom. On lui annonce qu'il a gagné un sac plein d'argent, avant que le courtier ne n'aperçoive de la méprise : cet argent est en fait destiné à Mr Onion. Le quiproquo vaut ce qu'il vaut, mais ce qui est intéressant ici se joue à un niveau purement plastique. L'ensemble de motifs formé par la valise et son inscription, le chapeau haut de forme noir et la tache noire de la redingote de Bunion, répété sur les deux axes horizontal et vertical du tableau, l'emporte sur la continuité narrative. On reconnaît ce que Thierry Groensteen appelle un effet de *tressage*<sup>24</sup> où la distribution sérielle des motifs, en réseau, plus ou moins uniformément sur la page, entre en tension avec la logique séquentielle du récit. Ici, cette uniformité du motif noir sur fond blanc est une traduction plastique de la monotonie éprouvée par le personnage.

A partir de cette idée graphique, qui est le véritable principe moteur de la série, Mc Cay explore d'innombrables possibilités d'un jeu différentiel entre répétition et variation. Dans la planche ci-jointe, la figure de Bunion réitérée à l'identique trouve son répondant dans l'attitude de son interlocuteur dont l'inertie, soulignée par le motif noir sur blanc du galon qui orne le chapeau, est à peine dérangée par la rotation mécanique de la tête en trois temps (C4, C5, C6).

Certes, *Dull Care* « colle » donc bien (*sticks*) à Bunion, mais d'une manière tout différente du « syndrome du sparadrap » évoqué tout à l'heure. *Dull Care* ne peut être ne serait-ce que provisoirement « décollé » de l'image : l'inscription, blanche sur fond noir, impose sa présence plastique permanente et capte le regard par sa frontalité qui annule l'effet de tridimensionnalité déjà bien réduit dans cette série (peu d'effets de perspectives, utilisation de l'encre noire en

---

<sup>22</sup> Comme l'écrit Groensteen, dans les strips formées de deux vignettes (surtout lorsque leur format est carré, précise Groensteen), « l'effet de strip se trouve atténué en même temps que la dynamique narrative » (dans *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf, « Formes sémiotiques », p. 75).

<sup>23</sup> B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>24</sup> Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *Op. cit.*, pp. 173-174.

aplats). De fait, tout événement figuré dans la case 8 est un événement *plastique* : le motif de la valise *Dull Care* ou le chapeau, segment vertical noir, par une légère modification de taille, d'orientation ou de position, crée en C8 un déséquilibre infime mais remarquable au sein de la planche dont il accuse par là-même la stabilité et la rigidité.

*Dull Care* est un « plomb » qui leste la planche. Mais elle est aussi un contenant. Que contient-elle ? L'interprétation généralement admise est que *Dull Care* représente le travail quotidien (*Work*) écrasant auquel se soumet lui-même Mc Cay<sup>25</sup>. Mc Cay se plaint régulièrement de la servitude du travail, et la critique a entériné la lecture qui fait de la valise de *Dull Care* le symbole de ses contraintes quotidiennes de dessinateur de presse. Pourtant, le travail, *Work*, n'est pas le signifié de *Dull Care* : il en serait plutôt un signifiant concurrent déposé dans le bric-à-brac du grenier familial, un des *heir-looms* (bijoux de familles) de la lignée maudite des Bunion (C7).

Si le contenu de la valise n'est à aucun moment dévoilé, un épisode met en scène pourtant la curiosité qu'il suscite. Un scientifique propose à Bunion de la passer aux rayons X afin de voir à l'intérieur (« *to look through that valise and see its contents* », C4). L'image de l'intérieur se révèle être le négatif (noir sur blanc) de l'inscription extérieure : le signifié redouble le signifiant et la valise, nimbée ici d'une aura inédite, paraît briller d'un mystère qui aveugle toute investigation – la valise ne contiendrait autre chose que ce qui est inscrit en surface. Il arrive pourtant, dans quelques rares épisodes, qu'elle soit ouverte. Ainsi de l'énigmatique planche au piège à lion. Dans la première case, Bunion bricole sa valise : une chaîne attachée par d'un crampon (*staple*), un ressort (*spring*) et un appât, un morceau de bacon. Démonstration sera faite au chasseur : s'il est convaincu par l'efficacité du piège, Bunion le lui cède. Rare aperçu sur l'intérieur de la valise, vide. Mais ce motif de l'ouverture est en fin de compte annulé par le dispositif narratif choisi : il s'agissait d'un songe éveillé, et le réveil vient déréaliser la scène représentée. La valise en C8 est représentée non plus selon un

---

<sup>25</sup> Voir entre autres les planches de Dylan Horrocks en hommage à Mc Cay, bourreau de travail, dans le volume *Little Nemo, 1905-2005...*, *Op. cit.*, pp. 64-67.

raccourci perspectif, comme dans les cases précédentes, mais dans sa planéité de signifiant : l'épouse attentionnée a épousseté la valise (« *I dusted it* »), autant dire qu'elle a rappelé à Bunion (et au lecteur) qu'elle n'était que surface. Mais la récolte n'aura pas été maigre. On aura au moins appris une chose : « Vous n'avez à mentionner dans vos écrits ni moi, ni ma valise. Cela doit rester une affaire privée » (C5, C6). Le chasseur est donc une figure du journaliste. Nous allons y revenir.

### **Arthur Mc Cay, ou comment s'en débarrasser**

Cette fin de non recevoir adressée ostensiblement au lecteur relance en fait la question. Il apparaît que le contenu de la valise, le fin mot de *Dull Care*, a à voir avec le roman familial de Mc Cay et qu'il concerne tout particulièrement Arthur, frère aîné ou cadet de Winsor<sup>26</sup>. Robert et Janet Mc Cay ont eu trois enfants. Arthur en 1868, Mae, la petite dernière en 1876. Winsor serait né en 1869, c'est du moins la date qui figure sur la pierre tombale au cimetière d'Evergreens à Brooklyn. A moins qu'il ne soit né le 26 septembre 1871 à Spring Lake (la date qu'il donne lors d'une interview)... ou encore, c'est le plus plausible selon Canemaker, en 1867 au Canada, avant l'arrivée de la famille dans le Michigan. La notice nécrologique à la mort de Winsor mentionne que Mc Cay lui-même ne connaissait pas la date exacte de sa naissance... ce dont on peut raisonnablement douter. Ce qui est particulièrement troublant, dans cette confusion certainement entretenue, est qu'elle brouille l'ordre de naissance des deux garçons : qui est l'aîné ?

Le 7 mars 1898, alors que Winsor travaille et réside depuis quelques années déjà à Cincinatti, ses parents, Robert et Janet, conduisent leur fils Arthur âgé de 30 ans au Traverse City State Hospital, l'asile de fous du Nord du Michigan. Arthur y est interné selon Canemaker pour un état « *paranoïd* » (paranoïaque). Il y restera jusqu'à sa mort en 1946, sans recevoir, en cinquante ans, la moindre visite de ses parents, de son frère ou de sa sœur. Mc Cay ne fait allusion à ce frère à aucun moment. Les notices nécrologiques de Robert, puis de

---

<sup>26</sup> Les indications biographiques qui suivent sont données par Canemaker, *Op. cit.*, p. 56.

Mae, de Janet, de Winsor enfin (en 1934) ne mentionnent jamais son existence. Lorsqu'Arthur meurt en 1946, personne ne vient réclamer ses effets. A l'évidence, l'existence de ce frère a été tue pour la seconde génération : les enfants de Mae et ceux de Winsor, Robert et Marion, n'étaient pas au courant. Canemaker, très justement, souligne la part que la folie occupe dans l'univers de Mc Cay. Les innombrables métamorphoses auxquelles est soumis Little Nemo sont une expérience sur les limites de l'identité psychique ; l'amateur de fondue sombre fréquemment dans la folie, mais une folie contenue dans l'enveloppe du rêve. *L'Insane Asylum*, l'asile des fous, fait partie de la topographie commune des dessins de Mc Cay, dans le *Pilgrim's Progress* comme dans ses dessins éditoriaux. Mais je déplacerais l'analyse de Canemaker en faisant moins de la folie que du secret qui l'a entourée un des catalyseurs de la création graphique de Mc Cay.

Les effets de tressage que je signalais précédemment reposent sur une inertie graphique qui assigne à la valise des coordonnées strictement identiques dans l'espace de chaque case. Rien d'élastique dans cette disposition : la valise *Dull Care* forme plutôt une enclave ou une case dans la case. Ce rapport d'inclusion peut être décrit dans les termes que les psychiatres Nicolas Abraham et Maria Török, dans *L'Ecorce et le noyau*, utilisent pour définir le « fantasme d'incorporation » en lien avec un secret familial maintenu secret par les sentiments de culpabilité ou de honte qui lui sont rattachés. C'est le cas des Mc Cay. Serge Tisseron<sup>27</sup> en donne l'analyse suivante : il y a dans le psychisme « une forme d'inclusion au sein de la personnalité, de l'expérience qui n'a pu être mise en mots » car étouffée, barrée par le secret. L'opposition entre *introjection*, concept introduit par Sandor Ferenczi, et *incorporation* est à cet égard éclairante. « L'introjection, écrit Nicolas Abraham, est un processus, alors que l'incorporation est un fantasme »<sup>28</sup>. L'introjection consiste à faire passer l'expérience dans le circuit de la parole, à travers tout processus de verbalisation ou de symbolisation. Dans le fantasme d'incorporation au contraire, lorsque

---

<sup>27</sup> S. Tisseron, *Tintin et les secrets de famille*, Aubier, 1992, p. 110.

<sup>28</sup> N. Abraham; « Deuil et mélancolie. Introjecter – Incorporer », dans N. Abraham et M. Török, *L'Ecorce et le noyau*, Paris, Flammarion, Champs, 1987, p. 259.

l'expérience ne peut être mise en mots, le secret persiste dans le Moi comme un élément étranger au psychisme, enkysté, fossilisé, rigide, non assimilable, non métabolisé par le sujet dans l'acte de la parole. Selon Tisseron cette expérience tue, sur laquelle repose l'injonction de secret, « trouve sa place dans le psychisme non pas sous la forme d'une structure relationnelle susceptible d'adaptations infinies, comme c'est le cas dans l'introjection, mais sous une forme pour ainsi dire fossile, définitivement fixée et non modifiable »<sup>29</sup>. C'est ce que le *Pilgrim's progress* me paraît devoir, précisément, *symboliser* : ce clivage du Moi et cette fixation autour du secret sont transposés dans le champ figuratif.

J'en prends pour exemple ce dialogue qui tourne à vide entre M Bunion et son interlocuteur. Cette planche remarquable est, comme souvent dans cette série, très bavarde ; la logorrhée de Bunion contraste avec le mutisme de l'homme en blanc. La question que celui-ci adresse à Bunion est la manifestation d'un véritable intérêt: « *I'm quite interested* » (C1). Bunion répond qu'il n'ose pas s'adresser de lui-même à ses amis (C4), avant de se livrer sans retenue. L'enjeu ici est, encore une fois plastique : Mc Cay joue de la tension entre linéarité narrative-discursive et construction tabulaire de la page. La continuité discursive, le flux de la parole de Bunion est traduit par un procédé très fréquent chez Mc Cay autant dans les récitatifs que dans les bulles, à savoir l'*enjambement* (la structure syntaxique du discours ne coïncide pas avec la division en bulles) : la continuité syntaxique du discours, d'une bulle à l'autre, passe outre la division des cases. C2 : « *I am glad you're interested in me, no one seems to care much whether I am alive or not. I never — (C3) ask anyone to help me. I'd rather steal than beg, I some time feel tempted to see some — (C4) of my friends* » etc. Ce qui compte est moins le contenu de la confession ou de la confidence que la figuration d'un mouvement, d'un glissement perpétuel de la parole auquel ne s'articule pas « *Dull Care* », cet énoncé sans énonciation rejeté dans l'angle de la case. La valise, *Dull Care*, reste hors du circuit de la parole ; elle est un signifiant non énoncé, comme une bulle rectangulaire tronquée de la flèche qui la rapporte au sujet et qui se serait déposée sur le fond de la case. La tension entre appréhension tabulaire et

---

<sup>29</sup> S. Tisseron, *Tintin et les secrets de famille*, Op. cit., p. 110.

lecture linéaire met en scène dans le champ plastique le conflit entre une *énonciation sans énoncé* – un pur acte mécanique de parole où s'enfilent les poncifs, une logorrhée – et un *énoncé* (un signifiant) *sans énonciation* : à savoir l'échec d'une introjection.

Pour autant, il est bien des moments où le secret paraît brûler les lèvres et affleurer en surface du dessin. Et Mc Cay en dit en réalité beaucoup dans une planche qui convoque les figures des deux frères. Un inconnu, portant chapeau melon, recommande à M. Bunion d'aller voir son frère de sa part : lui saura le débarrasser de sa valise. Il l'accompagnerait bien s'il n'en était empêché par ses troubles nerveux : « *I have a nervous disorder, or I'd go with you!* » (C2). Parvenu dans ce qu'on nous dit être un bureau (« *office* »), Bunion a des doutes : « *I wonder if this brother is dippy (cinglé) or not!* » De quel frère parle-t-il ? De l'homme qui est resté à l'extérieur, ou bien de celui à l'intérieur, à qui il vient rendre visite ? Comme toujours la fin est un fiasco et Bunion ne pourra rencontrer celui qui le débarrasserait de cette valise. Il est congédié par le *dépositaire des secrets*, Mr Secretary : « *I'm sorry but I can't disturb him, now he's very busy! You'd better drop him a letter. How is his brother?* » (C8). Autour de la figure de Bunion les frères Mc Cay ont ainsi échangé leurs place : à l'extérieur le frère fou, affecté d'un *nervous disorder* ; à l'intérieur le frère sain mais accaparé de travail, *busy*, auquel le secrétaire barre l'accès.

Il semblerait bien que Mc Cay n'en ait pas en fait fini avec le sentiment de culpabilité. Sous la valise de *Dull Care*, on perçoit que les structures binaires de l'allégorie médiévale tel le *bivium* qui opposent vice et vertu, vérité et mensonge, n'en continuent pas moins d'agir. La référence à John Bunian nous rappelle obstinément que la valise *Dull Care* est le fardeau moderne de la culpabilité ; et, s'il s'attache à brouiller et compliquer le *topos* de la double voie allégorique qui fait le partage moral entre le bien et le mal, Mc Cay en donne une ultime version macabre saisissante, trois jours avant sa mort, le 23 juillet 1934, sous la figure d'un *trivium*. Le sujet explicite en est la *dope*, la drogue. La Mort, elle aussi en redingote noire et chapeau de forme, est à la croisée des trois voies qui mènent l'une à l'asile, l'autre au pénitencier, et celle du milieu au cimetière. Ce carrefour

allégorique ne se présente pas au bon discernement du pèlerin : il est le lieu où se séparent les destins. Vertu de l'allégorie qui sous une forme générale subsume un vécu individuel : Arthur, le frère sans visage, anonyme et oublié dans la foule, se rend voie de gauche vers l'asile tandis que son frère, cachant et anonymant sa faute dans la foule se dirige vers le pénitencier, équivalent allégorique de sa culpabilité.

Le kyste, le noyau du secret, le clivage du Moi, trouveraient ainsi leur équivalent graphique dans l'enclave que constitue la valise *Dull Care* au sein de la case. Mais Mc Cay sait parfaitement que son frère est interné, et cette conscience donne même lieu à une vigilance de chaque instant puisqu'il faut à tout prix, ne serait-ce que par devoir filial à l'égard du père et de la mère, en préserver le secret. Mc Cay n'a rien d'un psychotique et il a toujours évité l'effondrement mélancolique au prix d'un travail incessant. Il ne s'agit pas de faire de la planche une projection directe de l'inconscient mais au contraire de distinguer, comme nous y invite Serge Tisseron, la création graphique et le symptôme :

Dans le symptôme, le sujet s'identifie à la place que lui fait le secret familial. Alors qu'au contraire dans la création ce secret, c'est-à-dire les mots qui le constituent et qui verrouillent l'accès de la vérité qu'il cache, se trouve objectivé de telle manière que le sujet puisse s'en détacher<sup>30</sup>.

C'est de cela dont il est question ici. Confié à la page blanche (et je prends ici, très sérieusement, le cliché au mot), le secret de l'internement du frère trouve la voie d'une symbolisation dans le dessin, mais à l'insu du lecteur. Là est l'ambivalence du « porteur de secret », tiraillé entre l'impératif de préserver le secret et le désir de s'en décharger : « pour satisfaire à cette exigence, le porteur de secret s'organise des chemins détournés et méconnaissables afin de garder des accès invisibles à son propre désir et d'en éprouver les contenus à l'insu de tous »<sup>31</sup>.

Revenons à la planche intrigante du lion et du chasseur. Je disais que le chasseur représente le journaliste (dont Mc Cay se méfiera toujours : il préservera jalousement sa vie familiale (son couple, ses enfants), contre toutes les rumeurs

---

<sup>30</sup> S. Tisseron, *Ibid.*, p. 180.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 129.

notamment d'infidélité visant sa femme Maud). Lorsque la valise se referme, au moment même où le lion se trouve la patte prise au piège, le chasseur laisse entendre l'exclamation : *Delighted!* alors que, convaincu par l'expérience, il va entrer en possession de *Dull Care*. Cette concomitance de l'exclamation de joie et du piège qui se referme laisse penser qu'en réalité c'est le chasseur qui est pris au piège et que le chasseur est aussi une figure du lecteur, lecteur à la sagacité duquel Mc Cay éprouve certainement une jouissance secrète à se dérober.

*Pilgrim's Progress* n'a pas jusqu'à présent connu les honneurs de la postérité, il est certainement trop déroutant pour cela. Mais si cette série met en scène et symbolise le clivage du Moi inhérent à la détention du secret familial, on ne peut pas pour autant cliver à son tour l'œuvre graphique de Mc Cay. *Pilgrim's Progress* n'est pas la seule scène symbolique où se rejoue à couvert le drame de la folie et de l'internement du frère. *Dull Care*, la valise et le fardeau du secret familial, circule aussi dans d'autres mains, dans le *Rarebit fiend* et *Little Nemo*.

### **Dull care, Flip et Dr Pill**

Le motif de la valise est présent dans une planche de *Rarebit fiend* datée du 22 avril 1905. Un couple reçoit une fortune de la part de Mr Carnegie : ne sachant qu'en faire, ils deviennent fous. La valise (en C4) est l'attribut non plus du malade mélancolique mais du Docteur. « *We're looking for day light* » (C7), affirme le mari. Dr Pill fait son apparition dans *Little Nemo* le 3 juin 1906 : la valise a des airs de ressemblances avec celle que l'on connaît, de même que le chapeau, en plus coloré. La valise est un *pharmakon*, à la fois poison et remède. Le Dr Pill est d'abord là pour soigner Nemo, ou plutôt pour prévenir le réveil : « *I will give you another pill : you must not wake up* ». Le 8 juillet 1906, c'est la première confrontation entre Dr Pill et Flip, le garnement représenté sur la gauche. Dr Pill doit neutraliser Flip pour empêcher qu'il n'entraîne le réveil de Nemo. Pill a administré un traitement à Flip qui s'endort immédiatement : « *he's sound awake* », il a l'air réveillé, dit le personnage...alors qu'il nous apparaît endormi. C'est que Slumberland est régi par des lois strictement opposées à celles de la

réalité diurne. Le songe se vit sous la menace du réveil, sous la menace du Réel ; et ce Réel a un nom dans *Little Nemo* : il s'appelle Flip.

Flip apparaît pour la première fois dans la série le 4 mars 1906, lui aussi affublé d'un chapeau haut de forme (qui fait penser à une cigarette coupée...) sur laquelle est écrit : « *Wake Up!* ». Aussitôt que Nemo le voit, c'en est fini, le monde de Slumberland s'évanouit. Flip à proprement parler ne ressemble à rien : vêtement trop larges pour lui, figure ébouriffée, visage vaguement négroïde, toujours un énorme cigare à la bouche ; il a la taille d'un enfant, mais il fume comme un adulte. Mc Cay se serait inspiré de la figure d'un nain, Tiny Philips, qui vendait des journaux quand il travaillait à Cincinnati<sup>32</sup>. Flip n'a pas de père, mais il a un oncle : Dawn, l'Aube. Et il demande à l'Aube de faire venir le soleil : « Change la nuit en jour ; peut-être alors me traiteront-ils mieux ». Nemo était monté sur Somnus, Flip sur Nightmare (planche du 11 mars 1906). Dawn, portant Flip sur son cheval, éblouit Slumberland et entraîne le réveil de Nemo. On se souvient des deux fous du *Rarebit fiend* : « *we're looking for daylight* ».

Les choses paraissent se distribuer d'une manière finalement assez claire autour de l'intrigue du réveil : si le rêve est le gardien du sommeil, et si le rêve permet de prolonger la nuit, on comprend que Flip-Arthur ait envie d'y mettre fin, car de quelle nuit et de quel sommeil peut-il s'agir sinon de l'oubli auquel il a été condamné ? Flip ne ressemble à rien précisément parce qu'il est un masque, masque apposé sur le visage du frère (une remarque en passant de Bergson dans *Le Rire*, langage d'époque certifié : « le nègre est un blanc déguisé »<sup>33</sup>). Freud disait que le roi dans le rêve est une figure du père : Nemo répond à l'injonction paternelle du roi Morphée de maintenir le sommeil contre la menace de la lumière et d'une mise au jour du secret.

Flip s'expose à être battu par le Père, en même temps que celui-ci le craint (7 janvier 1912). On observe que l'attitude de la princesse et de Nemo sont ambivalentes par rapport à Flip : ils le protègent également de la vengeance paternelle. De fait, alors que Flip entre dans la série comme l'ennemi de Nemo,

---

<sup>32</sup> J. Canemaker, *Winsor Mc Cay, his life and art*, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>33</sup> H. Bergson, *Le Rire*, *Op. cit.*, p. 32.

« *his worst enemy* » (20 mai 1906), les rapports entre les deux enfants sont en réalité plus complexes qu'il n'y paraît. Dans cette même planche, alors que Nemo a été changé en géant, il ne peut pas admettre de grandir sans Flip et vient à son secours. Ailleurs, tous deux échangent leurs costumes, et Flip fait figure de double de Nemo (6 décembre 1908). Il y a entre les deux frères ennemis une forme de « gémellité secrète », comme l'a vu Jean-Marie Apostolidès<sup>34</sup>. Mais les relations ne seront jamais véritablement apaisées entre Flip et Nemo. Flip prendra certes le dessus à la fin de la série, mais Mc Cay a depuis longtemps la tête ailleurs, et consacre la majeure partie de son temps à la réalisation de ses films d'animation.

Le 12 juillet 1908, Flip entre dans la maison de Nemo. Il est porteur d'une nouvelle importante : Slumberland n'est plus. « Pour les punir (mais *qui* « les » ?) de m'avoir chassé, j'ai appelé mon oncle qui est garde de l'aube, et il a dissipé la nuit. – C'est Flip, maman : il dit qu'il n'y a plus de Slumberland ». Plus de Slumberland, mais toujours un songe. Nemo n'est plus sommé de répondre à l'injonction du père – disons de l'idéal du moi. Il s'ensuit, pendant quelques semaines, une suite de planches parmi les plus belles d'une série qui, graphiquement, commençait à s'essouffler. Nemo n'est plus appelé par le Père, mais il répond à l'invitation de Flip : « ta mère m'a dit : va réveiller cet endormi de Nemo » (27 septembre 1908). Le songe ne se vit plus comme l'injonction faire par le Père de maintenir coûte que coûte le sommeil ; il ne se vit plus sous la menace de son contraire, du réveil. Si Flip s'invite alors librement dans la chambre de Nemo et dans l'espace du songe, c'est qu'il y est accueilli. Ces quelque six ou sept planches ont le ton d'une autobiographie fictionnelle où se revit le temps idéalisé de l'enfance. Nemo appelle Flip, lui demande de monter dans sa chambre, à moins que ce ne soit Flip qui l'invite à descendre se promener. Flip attend Nemo « depuis une heure », assis sur le seuil de la maison (19 juillet 1908). Le rapport au réveil est dédramatisé. Rien de trivial ou de banal pour autant, puisque ces scènes sont le prélude aux aventures oniriques les plus belles de la série.

---

<sup>34</sup> « Un rêve américain, Little Nemo au pays de Slumberland », dans *Little Nemo, 1905-2005...*, *Op. cit.*, pp. 27-39.

J'en viens pour finir sur cette planche du 26 juillet 1908, la plus célèbre et la plus belle d'entre toutes. Flip est dans la chambre. Les deux frères chevauchent cette fois-ci une même monture, le lit-cheval que l'on voit galoper au milieu des buildings, ruer, se cabrer, jouer avec la lune comme avec une balle. D'un coup de rein le cheval-lit, poussé par Flip, se hisse sur les toits et poursuit sa chevauchée dans le ciel nocturne. La ligne sinueuse de la lune, qui rebondit en contrepoint aux volutes art-nouveau des montants du lit, se joue des frontières intérieures des cadres : l'espace est fluide, la chevauchée est terriblement excitante, chute finale comprise, et cette exclamation de Nemo qui dit à la fois la peur et le délice : « *Whopee, but I was scared!* » (C16). Pour quelques semaines, me semble-t-il, Winsor-Nemo accueille et convie son frère dans l'univers délié, fluide, du rêve et de la création. Flip, c'est aussi le nom de ces flip-books, ces petits carnets de dessins que l'on fait tourner du pouce pour créer l'illusion de la vie et du mouvement. Flip sera le premier personnage animé par Mc Cay, en 1911, et on le verra dire non plus « *Wake up!* » mais « *Watch me move!* » Flip porte en lui le rêve de *l'animation*, au sens premier du terme. Combien en aura-t-il fallu de travail – *work*, on y revient – pour *animer*, redonner souffle et vie à l'image figée et mortifiée du frère que l'on croyait pouvoir interner et mettre en oubli.

Une autre planche, plus tardive, est d'une inquiétante drôlerie qui se fige progressivement en cauchemar, *nightmare* (2 mai 1909, C18). Lors d'une promenade dans la campagne, puis dans la ville, les gens, les animaux, les objets se transforment en dessin grotesques, enfantins : cette régression dans le dessin ramène la conscience au temps des origines, et cette régression est vécue comme terriblement angoissante par Nemo : « *I'm so scared* » (C16). Le dessin a perdu son pouvoir vital d'animation, et il semble que la folie n'est pas loin.

On a commenté souvent le mouvement de cette chevauchée nocturne sur les toits de New York. On a moins insisté sur le fait que cette chevauchée naît dans la chambre. Dans la première bande de la planche, on ne voit d'abord qu'une bulle et un seul personnage : il semblerait que Nemo se parle à lui-même. Mais c'est en réalité Flip qui se rappelle à la conscience de Nemo. S'ensuit entre les deux enfants le bref dialogue suivant, dont je donne ici une traduction libre :

– « *Get over Nemo ! Do you want the whole bed ?* » – Pousse-toi Winsor !  
Tu veux tout le lit pour toi ?  
– « *Hey ! Are you here Flip ?* » – Hé ! Arthur, mais tu es là ?  
– « *Course I am ! Don't you suppose I ever sleep ? But I want room* ». – Bien sûr que je suis là ! N'imagine pas que je dorme toujours ! Mais j'ai besoin de place. Winsor, fais-moi de la place.