



HAL
open science

L'atelier de Marko. Énergie, intention, ambiance et technique(s) : un dessinateur de bande dessinée à l'œuvre

Isabelle Rivoal, Marc Armspach

► To cite this version:

Isabelle Rivoal, Marc Armspach. L'atelier de Marko. Énergie, intention, ambiance et technique(s) : un dessinateur de bande dessinée à l'œuvre. *Images du travail, travail des images*, 2023, 14, 10.4000/itti.3882 . halshs-04378514

HAL Id: halshs-04378514

<https://shs.hal.science/halshs-04378514>

Submitted on 8 Jan 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.

L'atelier de Marko. Énergie, intention, ambiance et technique(s) : un dessinateur de bande dessinée à l'œuvre

Marko's workshop. Energy, intention, mood and technique(s) : observing a draftsman at work

Isabelle Rivoal et Marc Armspach



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itti/3882>

DOI : 10.4000/itti.3882

Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par INIST - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Isabelle Rivoal et Marc Armspach, « L'atelier de Marko. Énergie, intention, ambiance et technique(s) : un dessinateur de bande dessinée à l'œuvre », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 21 décembre 2022, consulté le 20 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/itti/3882> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.3882>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

L'atelier de Marko. Énergie, intention, ambiance et technique(s) : un dessinateur de bande dessinée à l'œuvre

Marko's workshop. Energy, intention, mood and technique(s) : observing a draftsman at work

Isabelle Rivoal et Marc Armspach

Pour leur patience, leur bienveillance, leur amitié, Marc Armspach tient à remercier chaleureusement ses co-auteurs et autrices, Olier, pour les Godillots, Bertrand et Caro, pour « Le jour où... » avec qui il partage ces belles aventures. Pour la confiance renouvelée depuis plus de 20 ans, il remercie également toute l'équipe des éditions Bamboo.

- 1 Dans la pensée d'Etienne Souriau redécouverte il y a une quinzaine d'années par Isabelle Stengers et Bruno Latour, l'œuvre n'est pas l'expression de quelque chose dont l'artiste serait le médium. Le mouvement de création ne va pas de la conception à la réalisation ; au contraire, c'est l'œuvre qui questionne l'agent et le met à la question. Elle est une épreuve dans le sens où ce qu'elle invite à rechercher est la coïncidence entre l'œuvre à faire et l'œuvre faite. Il ne s'agit pas de créer, mais bien d'instaurer dans le sens d'une expérience anaphorique de reprises et de répétitions. Pour ce théoricien de l'esthétisme, la forme reste-t-elle toujours à conquérir : elle ne se construit pas par accumulation ou enrichissement ; elle est au contraire anéantissement parce que choix et renoncements (Stengers & Latour, 2009). Ainsi, en proposant de considérer l'œuvre sous le regard de l'instauration plutôt que comme accomplissement, Souriau invite à repenser radicalement la notion d'intentionnalité dans la création. Cependant, cette intentionnalité reste difficile à saisir concrètement. Cet engagement de l'acteur-artiste / artiste-acteur dans l'œuvre à faire et la manière dont celle-ci le met en retour en question est-il observable ou la perspective ouverte par Souriau est-elle appelée à demeurer purement épistémologique ?

- 2 L'ethnographie développée dans cet article a initialement été conduite comme une tentative de saisir cet engagement dans l'œuvre à faire. Plus que les autres arts graphiques, le dessin de bande dessinée promettait d'offrir un espace d'observation pertinent. Ceci en raison notamment de sa dimension narrative qui induit un enchaînement des formes à réaliser dans un cadre donné. L'enquête supposait de tenir une double contrainte : l'observation du geste, de toutes ses reprises, ainsi que la possibilité d'en rendre compte en mots d'une part ; l'observation de l'homme à la tâche dans ses attitudes, l'enchaînement des situations de réalisation et l'appréhension de l'ensemble des techniques, intentions et conditions présidant à la réalisation d'autre part. Il s'agissait de décrire « l'engendrement des images en bande dessinée », pour reprendre le beau titre du livre dirigé par H. Garric (2013) en prenant le parti du dessin en train de se faire à la table de travail avant que la réalisation concrète ne soit mise en contexte et explicitée par le dessinateur à l'œuvre.
- 3 Le projet d'ethnographier le travail du dessinateur de bande dessinée comme produit d'une série d'actions et d'intentions dynamiques prises dans leurs dimensions à la fois matérielles, cognitives et émotionnelles est un défi. L'anthropologie des techniques, de la culture et des savoirs s'est emparée de cette question méthodologique depuis une vingtaine d'années en mettant notamment l'accent sur l'observation des corps et des gestes ; autrement dit sur les « habilités incorporées » et les représentations qui se créent et se recréent par et dans l'action (Julien & Rosselin, 2009 : 13-14). La difficulté à accéder à l'activité cognitive donnant lieu à la création ou à la manifestation d'un savoir à chaque instant de sa réalisation – cette dynamique faite d'une succession de flux et d'interactions entre un acteur et son environnement – rendrait *a priori* impossible de connaître l'activité de l'extérieur, c'est-à-dire à partir des seules données issues de l'observation et de l'enregistrement de son comportement (Theureau, 2010). Il demeure en effet une résistance inhérente à cette appréhension de la « signification incarnée » de tout engagement dans une situation de création qui peut cependant en partie être levée par une enquête répondant à une double contrainte. Tout d'abord, l'activité doit être appréhendée en situation quotidienne, dans son effectivité – non ce que l'acteur fait tout le temps mais par l'observation d'une situation singulière et effective.
- 4 Ensuite l'analyse doit prendre en compte la manière dont l'acteur vit la situation et doit être effectuée autant que possible du point de vue de sa dynamique interne (Rix-Lièvre, 2010). Cette exigence érige pleinement le dessinateur en co-auteur de cet article en tant qu'il a produit l'essentiel de l'analyse par des commentaires en situation et par la reprise, souvent initiée par lui-même, des traces de son activité comme supports à la fois démonstratifs et illustratifs à l'autoanalyse circonstanciée de son travail de créateur de dessin.

Le suivi ethnographique a été réalisé pendant une dizaine de jours dont six ont été entièrement passés en situation d'observation dans l'atelier... Les jours de non atelier ont été occupés par d'autres activités professionnelles inhérentes au métier de dessinateur comme l'animation d'une formation auprès d'enfants de primaire et de dessin en situation pour l'événement de communication sur le passage du tour de France prévu dans une ville de la région. L'ethnographie de ces séquences n'a pas été utilisée en raison de l'approche privilégiée dans cet article, mais reste importante pour comprendre tout ce qui fait le quotidien professionnel du dessinateur. Il faudrait encore ajouter que le week-end, Marko le consacre

pleinement à sa famille comme structuration fondamentale de sa semaine de travail...

Le choix ethnographique qui a été fait pour l'enregistrement des traces de l'activité reposait sur le pari d'une description par l'écriture et la photographie plutôt que par la caméra ; les moments de verbalisation ont été enregistrés au dictaphone pour conserver les termes choisis par le dessinateur. L'ethnographe a réalisé ses observations en retrait, dans le dos du ou en latéral par rapport au dessinateur devant son écran. L'enjeu était aussi de pouvoir décrire par l'écriture sur le vif une activité matérielle, ce qu'on en voit et ce qu'on en perçoit en s'efforçant de la saisir d'emblée dans l'ensemble de l'environnement. C'est pourquoi les comptes rendus tentent tout à la fois de décrire ce qui se passe à l'écran et l'ambiance de travail créée par Marko, les interruptions qui suspendent le travail, qu'elles soient professionnelles ou familiales, imprimant un rythme au travail. Leur présence dans le texte apparaît comme la condition à cette exigence du donner à voir « une situation quotidienne dans son effectivité ». Pour cette raison, l'observatrice a pris soin de noter constamment l'heure pour être en mesure d'appréhender la contrainte temporelle dans ces situations d'observation. Ces traces ont été conservées dans les passages ethnographiques insérés à cette fin. Les discussions et commentaires de l'action ont tous été saisis sur le moment, dans l'atelier, lors des pauses choisies par le dessinateur pour la discussion avec l'ethnographe dans le but d'explicitier des gestes ou des intentions et non dans un temps d'après observation qu'il n'aurait pas suscité. Il est intéressant de comprendre que la situation d'observation silencieuse - sans paroles, mais avec le crépitement constant de l'écriture sur le clavier du portable sonorisant la demande implicite - a en effet fortement sollicité le dessinateur qui se savait observé et « mis en texte » par l'observatrice. Il était légitimement curieux de savoir ce qui relevait de cette prise de note ininterrompue alors qu'il était juste en train de dessiner. La situation d'observation au plus proche, par le stimulus sensoriel de l'observation en action ayant pour finalité d'enregistrer le dessin en action a créé les conditions d'une réflexivité sous forme de verbalisation spontanée extrêmement riche en terme de perspective située.

- 5 Durant une semaine, j'ai eu la chance d'être accueillie dans l'atelier de Marko rencontré au festival du livre d'histoire de Verdun et devenu un ami au fil des années¹. Il en était un invité privilégié chaque année depuis 2013 grâce à la série *Les Godillots* réalisée avec le scénariste Ollier et qui retrace les aventures d'un jeune garçon monté sur le front rejoindre son frère et sa compagnie. À la cinquantaine et après trente ans de métier auquel il s'est essentiellement formé en autodidacte, sa carrière vient de prendre un tournant après qu'il s'est engagé dans une nouvelle série qui l'amène à changer de style de dessin et avec elle son approche entière de ses aspirations graphiques et artistiques. La série *Le jour où...* scénarisée par les BeKa² qui articule des histoires de sagesse populaire dans des moments de vie ordinaire de personnages récurrents et qui se croisent rencontre un bon succès d'édition. Marko est alors sollicité sur d'autres projets et il est très réflexif sur l'évolution de sa carrière et ce que cette évolution implique dans son quotidien de dessinateur. Au moment où je m'installe chez lui en 2018, il gère de front plusieurs projets : le 5^e et dernier tome de la série des *Godillots*, le tome 3 de la série *Le jour où...*, l'écriture du storyboard d'une bande dessinée historique sur Jean

Moulin scénarisée par l'historien Jean-Yves Le Naour avec qui il a déjà travaillé pour une série sur Verdun, et enfin, un projet d'illustration d'ouvrage sur la sorcellerie dans le Pays basque. Marko consacra des plages de travail à chacun de ces différents projets durant mon observation, ce qui l'enrichit considérablement. Cette alternance est à la fois dictée par la contingence des projets qui se superposent et nécessaire à la dynamique de travail. Les techniques aussi sont différentes et j'aurais ainsi le loisir de regarder Marko dessiner sur sa tablette graphique et réaliser une aquarelle pour l'affiche officielle du festival de Verdun³.

- 6 Marko travaille seul chez lui, dans une petite dépendance qu'il a aménagée au fond de son jardin après avoir dessiné pendant des années dans un espace sous les combles de sa maison au pied des Pyrénées. L'atelier organise désormais un agencement particulier des espaces de travail, une ambiance créée au fil des années et des projets, une décoration, une ergonomie adaptée aux différentes tâches. Sur un pan de mur, l'ordinateur et le scanner au-dessus desquels est accroché un dessin original de Franquin en figure tutélaire qui le regarde et qu'il regarde chaque jour en s'installant à sa table de travail⁴; sur l'autre, la table à dessin avec pots de pinceaux, crayons, palettes d'aquarelles. Des étagères en pin rassemblent cahiers de croquis, affiches de festival, bédés, courrier, casque de la Première Guerre mondiale et un joyeux bazar qui, m'explique Marko, prenait auparavant tout l'espace disponible avant qu'il ne s'autorise il y a quelques mois à installer un canapé « parce qu'enfin, avec le tournant dans ma carrière et les projets qui affluent, je m'autorise la possibilité de faire des pauses... ». Les journées de Marko commencent souvent très tôt, rarement après 7h-7h30 et il n'est pas rare qu'il revienne faire un tour à l'atelier après le diner. C'est la condition pour réussir à produire une à deux planches par semaine.
- 7 Il incarne en ce sens l'image stéréotypée et souvent mise en avant par les professionnels eux-mêmes du dessinateur solitaire et autodidacte aux prises avec sa planche à dessin où il « passe 6h à 9h par jour pour 1 à 4 planches par semaine » selon la formule de L. Boltanski (1975). Les ateliers collectifs et les écoles d'art graphique ont été bien étudiés en tant que creusets créatifs, espaces relationnels de travail de type coworking et lieux de négociation d'une éthique professionnelle (Caraco, 2020 ; Parisi, 2013 ; Nocerino, 2020). Ces travaux ont permis de mieux appréhender ce dont était fait un certain quotidien du dessinateur en associant l'observation des dynamiques d'atelier, des festivals, les relations multiples que tissent les différents acteurs de la bande dessinée (dessinateurs, scénaristes, éditeurs) et la compréhension des contraintes nombreuses pour vivre de cet art (Groensteen et al., 2016 ; Menger, 2017). Cette sociologie d'un champ professionnel aborde cependant peu le quotidien du dessinateur dans sa pratique concrète. Comment dessine-t-on ? Comment la planche émerge-t-elle sous le stylet, le croquis sous le stylo, le dessin sous le pinceau ? Comment passe-t-on d'un script au dessin ? Comment passe-t-on des intentions de la narration écrite aux intentions de l'enchaînement graphique ? Selon Dominique Wolton, la bande dessinée échappe en partie à la rationalité du langage et à la rationalité technique (Dacheux, 2009). L'ambition de cet exercice ethnographique est peut-être de saisir ce « ce qui échappe » et dont D. Wolton ne dit rien...

1- Dessiner, c'est charbonner beaucoup...

- 8 .../... 16h05 C2B2^s: Marko trace le visage de Clémentine... puis il l'efface. Et recommence. Crayonné fin puis gros. Très rapidement, Antoine est esquissé à côté. Marko agrandit ses personnages et les place dans la case. Il les désolidarise, rapetisse Antoine qui apparaît en arrière-plan.

Figures 1, 2, 3, 4, 5 : Esquisse des visages d'Antoine puis de Clémentine.



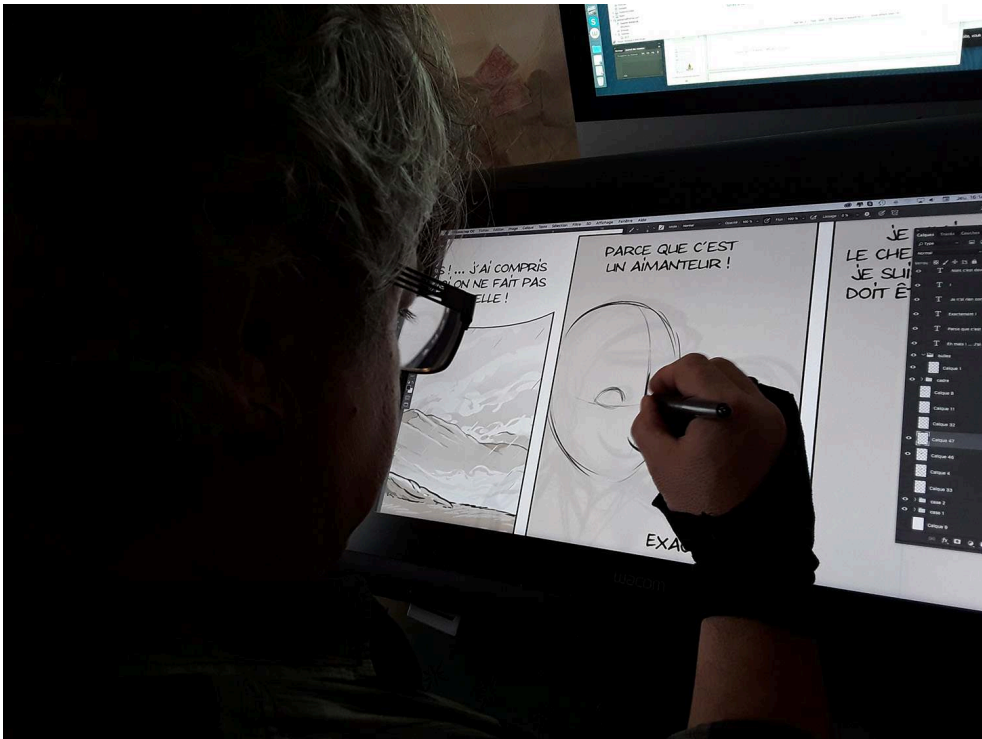


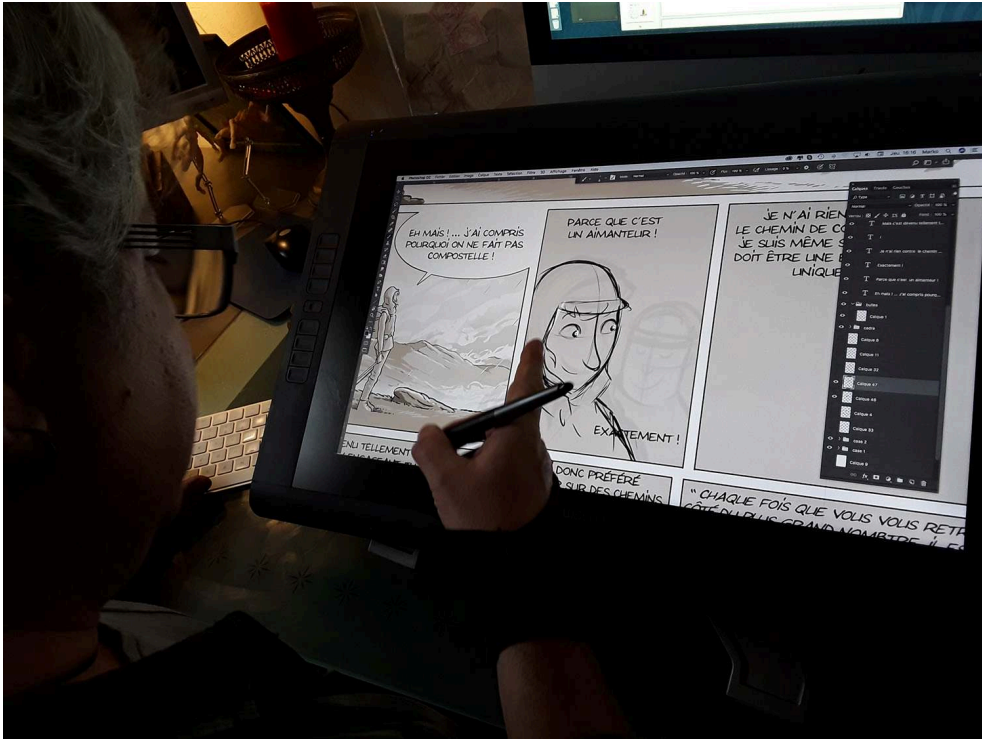


© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 9 Il passe les esquisses en grisé et entreprend de refaire un dessin dessus.

Figures 6, 7, 8 : dessin sur calque du visage d'Antoine sur l'esquisse.





© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 10 Marko regardant son dessin : « on a toujours l'air ridicule sous nos ponchos ! »... Il efface tout et recommence son dessin.
- 11 16h21. Il s'y reprend à neuf fois pour faire le tracé de l'œil et s'arrête pour me dire : « tu vois, c'est exactement ça. Ce que je veux avoir, c'est fin au début et gros après et en un seul trait. Je pourrais revenir après pour avoir ça [sur la tablette graphique], mais au pinceau, je n'aurais la possibilité que de le faire en un trait, alors c'est pour ça que je refais pour en avoir un seul trait... Je pinaille pour des détails qui ne se voient pas »

Figure 9, 10 : L'œil d'Antoine ; dessin et reprise.

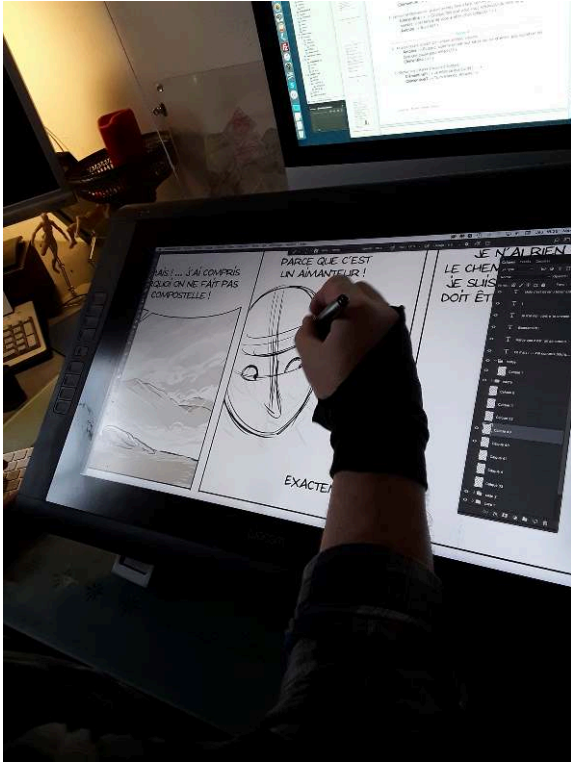


© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 12 ... « Oui et en fait, à la fin j'efface tout, car le problème ici c'est la forme du visage, pas les yeux.

- 13 Il efface tout à nouveau. 16h25. Il repart cette fois-ci d'une esquisse en croix du visage où le visage est moins de trois quarts et fait plus face, ce qui enlève la nécessité de devoir dessiner le poncho qui descend dans le cou.

Figures 11, 12 : recherche graphique. Nouvelle esquisse du visage à partir d'un autre angle.



© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 14 Puis Marko dessine Antoine et cette fois, ça va. Passage de la case en gris, dessin de la queue et contour des bulles. Tu vois, cette case fonctionne beaucoup mieux avec le visage incliné comme ça. « Voilà, ça a charbonné beaucoup pour le visage là et au final... » dit Marko tout en plaçant les ombres / éclairages sur la case. 16h41 fin de la 3^e case.

Fig. 13 : Version achevée de la case. Antoine et Clémentine se regardent.



© Isabelle Rivoal, Marc Armspach.

- 15 Dessiner est une recherche dont on ne prend la mesure qu'en voyant le dessinateur tâtonner dans son trait. Dans la réalisation de cette case qui doit articuler deux visages se regardant sans être de profil, Marko doit répondre à plusieurs contraintes : superposition des personnages, angle crédible du regard, profondeur de champ et expressions en gros plan. Il tente une première esquisse directe, comme pour se chauffer la main, mais cela ne fonctionne pas. Alors il déploie plusieurs étapes d'étayage du dessin. Il convient d'abord d'esquisser les postures des personnages en les positionnant autour d'une croix dont il fait varier les angles. On le voit, à ce stade, la composition de la case n'est pas aboutie, les corps dessinés sont comme enchâssés. Ces premières esquisses sont ensuite traitées comme des calques qui peuvent être redimensionnées afin de jouer sur les profondeurs de champ. L'équilibre de la case prend forme à cette étape et les personnages sont situés et ancrés dans le volume qui se déploie. C'est à ce moment que commence le dessin proprement dit.
- 16 La fonction d'agrandissement permet au dessinateur de faire varier la taille de la forme à dessiner. Les commandes autorisent le choix de la grosseur du crayon. Cependant, l'essentiel reste le geste, le poids de la main et la pression sur le stylet afin de disposer d'un trait à la fois continu variant dans son épaisseur, réalisé comme on le ferait au pinceau ; quitte à le refaire à de multiples reprises. Marko pourrait « tricher » en

corrigeant le tracé après coup sur la tablette, garder l'équivalent d'un « trait velu », charbonné, pour en faire un trait clair après coup. Éthique, professionnalisme, goût du travail bien fait et de la ligne pure, défi de la réalisation technique... il y a un peu de tout cela lorsque Marko reconnaît « pinailler pour des détails qui ne se voient pas » et vouloir réaliser ce trait d'un seul geste. Il expliquera ensuite :

« Dans Clémentine souvent, tu vois, je fais un trait et je l'efface : je veux avoir le bon trait. Quand je fais mon trait, je vois très bien qu'il n'est pas bon parce qu'il ne prend pas la bonne courbe ; à la fin je peux avoir un dernier petit coup de poignet qui va la casser, alors je la refais pour que le geste soit propre, même si avec un logiciel que j'ai à côté on peut revenir sur les courbes, reprendre le trait, venir le tirer pour le remettre. Moi, mon but, c'est de partir de ça [la tablette] dès que je peux. Je veux revenir au papier. Seulement, j'ai tellement pris l'habitude de travailler sur ça maintenant et tu la prends vite [l'habitude] en trois ans. J'ai du mal à repartir en arrière. Ce Ctrl-Z, ce redoux, je ne pourrais pas l'avoir sur papier, donc il va falloir que je prenne l'habitude de tenter d'avoir mon coup de crayon propre parce que derrière la planche de dessin à la main je n'aurai pas le droit à l'erreur ».

- 17 Le temps passé à la recherche de ce trait qui ne satisfait pas a finalement pour effet d'amener le dessinateur à reconsidérer l'ensemble du dessin. Si Rodolphe Töpffer, le premier théoricien de la bande dessinée, avait remarqué à quel point « le trait graphique, à cause de sa rapide commodité, de ses riches indications, de ses hasards heureux et imprévus, est admirablement fécondant pour l'imagination » (Peteers, 2013), il semble ici au contraire signaler une inadéquation, une impasse appelant l'attention du dessinateur ailleurs que sur la justesse de sa réalisation : « le problème, c'est la forme du visage, pas les yeux... ». Tim Ingold a pointé la différence entre le dessin qui « parle » et celui qui ne « parle pas » dans l'opposition qu'il esquisse entre croquis et dessin technique. Faire un croquis, contourner un visage ou un paysage, c'est comme toucher et sentir sa surface. Le dessin est exercice haptique, selon la formule de Juhani Pallasmaa (2013 : 89), il est émotion. Les lignes du dessin technique en revanche peuvent encoder des instructions sur comment bouger, mais ne traduisent aucun mouvement eux-mêmes. Elles sont figées. Elles ne « parlent pas » (Ingold, 2013b : 126).
- 18 Cette recherche de la justesse, dialogue entre le dessinateur et la case à dessiner, le trait graphique qui convient, a un coût horaire : Marko passe 30 minutes sur ce dessin qu'il efface à plusieurs reprises ; 20 minutes de tâtonnement et 10 minutes de réalisation satisfaisante après qu'il a finalement compris qu'il fallait changer l'angle du visage de Clémentine. Ce moment particulier, cette « émotion esthétique de la reconnaissance et de la concordance » qui s'apparente à une épiphanie, est parfois identifié le fait de « posséder le *jizz* »⁶ (Roux, Charvolin, Dumain, 2009) ; l'œuvre à créer est instaurée par cette concordance. Mais quand et comment sait-on au juste que le dessin est fini ?

2- ... Mais quand faut-il s'arrêter ? L'énergie du dessin

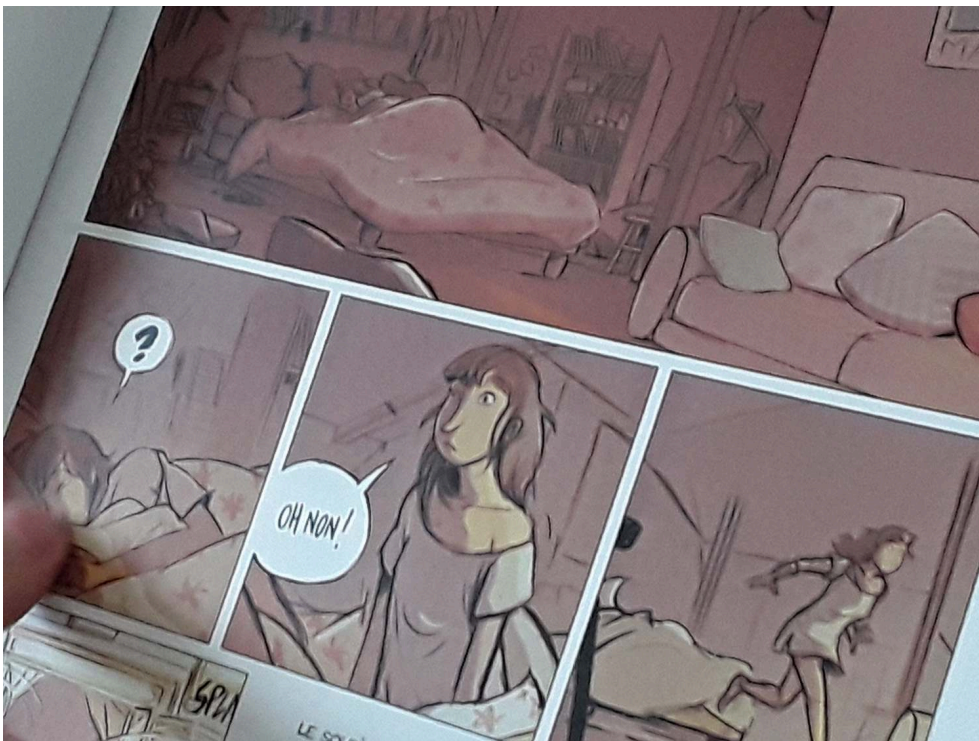
- 19 Selon l'artiste Yves Berger, « on peut seulement utiliser le mot 'terminé' pour dire qu'on est arrivé aussi près que possible de l'identité propre du dessin (Berger 2007 : 130). Cette formule reste abstraite, car rien ne permet de comprendre ce que Berger entend par « identité propre au dessin ». Si le dessin parle, on vient de voir qu'il s'exprime essentiellement comme mouvement ouvrant des possibilités de poursuite, de développement ou au contraire les fermant en invitant le dessinateur à effacer l'esquisse. Il reste difficile de penser l'identité du dessin comme un en-soi qui serait

l'horizon téléologique de la quête du dessinateur. Ce serait renverser, de façon binaire en quelque sorte, la proposition longtemps admise que le dessin est la projection d'une image préconçue dans l'esprit du dessinateur en une proposition inverse résumant le dessin à la recherche d'une forme existante qui n'aurait de cesse de questionner jusqu'à ce qu'elle soit instaurée.

- 20 La bande dessinée offre dans cette exploration un éclairage particulier en ce sens que « l'identité du dessin » ne procède pas uniquement de la relation dyadique entre le dessinateur et son support graphique : elle est négociée collectivement *a minima* avec le scénariste, le coloriste et les lecteurs. Marko me raconte ainsi comment s'est passée la naissance de Clémentine :

Pour *Clémentine*, ça s'est passé de manière particulière. J'ai fait un croquis ici, un croquis sur la tablette graphique, j'ai fait une bichromie, mais c'était pour moi, et j'ai envoyé ça à Bertrand et Caro [les BeKa] comme mon croquis de la planche et je leur ai demandé s'ils validaient mon croquis. Ils m'ont dit : « D'une part on valide ton croquis, mais en plus on c'est ce qu'il faut, tu ne bouges pas ». C'est eux qui ont décidé qu'à un moment donné ce dessin-là c'est ce qu'il fallait. Ils m'ont dit que je pouvais me permettre de dessiner dans l'énergie, bon c'est un peu plus propre que ça. Si tu prends le tome 1 de *Clémentine*, par exemple, ça illustre ce que j'ai dit, c'est que le pied de *Clémentine*, quand elle court, ce dessin, c'est un croquis. C'est un croquis, parce que c'est ça que j'ai fait. Ils m'ont dit : « Bouge pas, stop, arrête là ! » Maëla fera la couleur juste derrière. Ah, merde ! Moi je suis dans la merde parce qu'à quel moment j'arrête le dessin ? À quel moment tu décides que ce dessin-là c'est stop, qu'il ne faut pas aller plus loin ?

Figure 14 : Première planche de *Clémentine* : la forme croquis.



© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

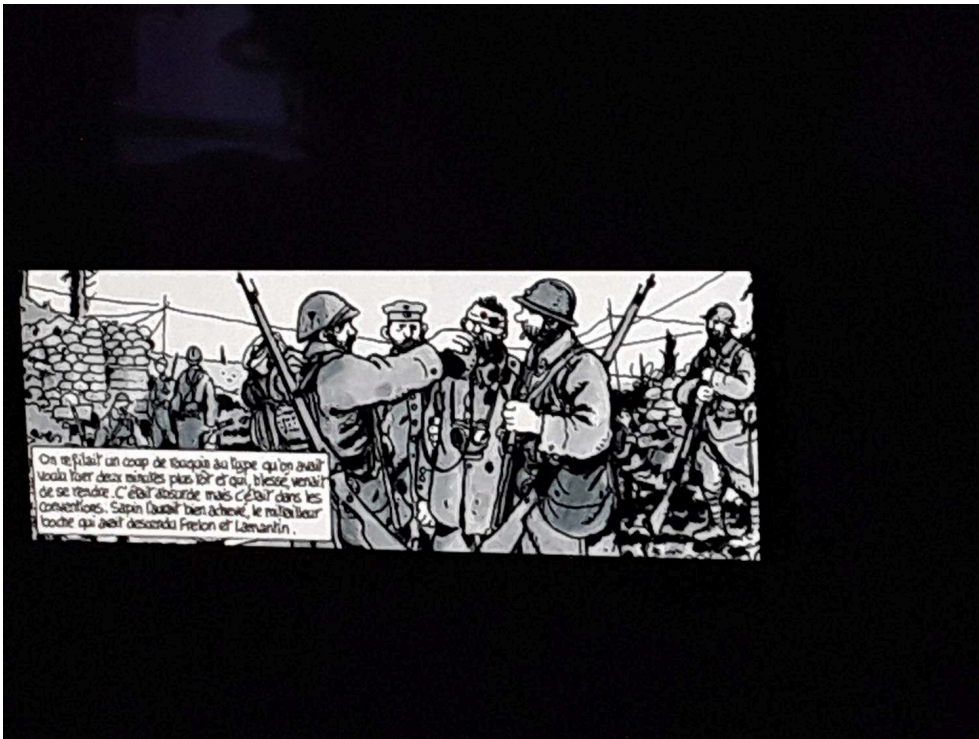
- 21 Cette planche qui inaugure le personnage récurrent de Clémentine dans la série est emblématique dans la réflexion de Marko sur la question du moment où l'on décide que

le dessin se suffit dans cette forme-là. Pendant longtemps, Marko a entrepris d'expliquer que c'était un croquis, un dessin non fini de son point de vue comme pour expliquer le côté pas propre, un peu granuleux et en expliquant que derrière le décor était fait parce qu'il fallait qu'il montre qu'il y avait un décor, mais que c'était rapidement fait. « J'avais l'impression qu'il me fallait tous ces petits détails, tous ces petits traits, pour rendre mon trait initial intéressant. Alors que Clémentine se suffit. Ce graphisme-là se suffit dans une ligne claire et dynamique ». Plus tard en festival, Marko explique que le public aussi a validé cette ligne-croquis de la planche qui inaugure la série sur Clémentine « parce que l'héroïne débarque dans l'histoire à l'orée d'un cheminement spirituel qui va la transformer et que cette ligne est en adéquation totale avec la narration ».

- 22 La collaboration avec les BeKa avait commencé avant l'aventure de la série *Le jour où...* pour une série sur *Voyage en Chine* et *Voyage en Inde*. Marko explique qu'à ce moment de sa carrière, il a été amené à réapprendre les bases classiques de la bande dessinée et qu'il refaisait des croquis que les scénaristes reprenaient. Il avait la technique, mais sa technique se confortait dans le détail. Et Marko de préciser que les BeKa lui ont dit alors qu'il n'avait plus besoin de montrer qu'il savait dessiner...qu'il n'avait plus besoin de faire propre. Si ce graphisme-là utilisé pour *Clémentine* dans lequel il se sentait si bien lui venait aussi facilement, c'est bien qu'il devait être là. « Et le déclencheur, c'est une personne qui consciemment ou inconsciemment peut dire : 'ça ! Ça, c'est toi' ». Marko exprime à plusieurs reprises sa gratitude envers Bertrand et Caroline pour l'avoir amené à « cette approche claire d'un dessin sans... ».

« ... on pourrait faire le parallèle avec le travail de Tardi ; quand on prend Tardi au début, quand il travaillait la Grande Guerre, les premiers dessins de Tardi sont extrêmement précis, tu vois. [Marko recherche des images sur google]. On a les casques, on a tout ce qu'il faut alors que dans ses derniers travaux on est que dans l'énergie. Il n'a plus à prouver qu'il sait dessiner un casque, ce monsieur. Il n'a plus à prouver ça. Donc il est plus là-dedans, tu vois là. Quand tu prends ces derniers travaux sur la Grande Guerre, j'espère qu'il ne fera pas mentir [rires], là tu vois. Il n'a plus besoin de montrer qu'il sait dessiner un casque. Ici on a le poilu, tu vois. Maintenant il est dans l'énergie totale ».

Figures 15, 16 : Photographies de l'écran de Marko montrant deux dessins de poilus au front par Tardi.



© Isabelle Rivoal, Marc Armospach

- 23 À sa manière et dans l'expérience qu'il en a faite à travers sa pratique quotidienne, Marko redéfinit la distinction classique entre la temporalité du dessin opposée à l'instantanéité de la photo. Il en fait moins une question de mouvement qu'une affaire de détaillisation, de précision graphique, opposée à une énergie qui doit s'en affranchir

pour lâcher le trait. Le croquis n'est pas seulement cet exercice haptique que l'on vient d'évoquer avec Juhana Pallasmaa, il permet « à la main, d'être la continuité de ce qu'on est » selon la formule de Marko ; parce que « c'est comme quand tu dessines une forêt dans laquelle tu as envie de te balader, il faut que tu dessines que tu as envie d'aller te balader dedans. Il y a un lien étroit entre ton attitude qui va être énergie et que tu vas amener, qui va se transmettre sur la main ». Et Clémentine est ce qu'elle est, car elle a précisément commencé par des croquis à la main :

Figures 17, 18, 19 : croquis à l'aquarelle de Clémentine.





© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

« *Clémentine*, elle a commencé par des croquis. Le truc, c'est que je ne suis pas allé plus loin que ce que me demandait le dessin, je n'ai pas cherché à rajouter des effets. [C'est] ce que ressentait Bertrand au début. Mais ce fameux « ne vas pas plus loin » m'a déstabilisé pendant un paquet de temps, parce qu'à un moment donné j'arrête une case... Dans le tome 1, quand je dessinais Clémentine, je ne pouvais m'arrêter en pleine case, il fallait que je décide que la case était finie. Je ne pouvais pas m'arrêter et partir. Je ne peux pas reprendre un croquis. Le croquis, c'est une énergie... ».

- 24 Comme le trait qui doit être fait d'un seul tenant, être cette ligne claire et fluide du graphisme de Clémentine, le croquis est le produit d'une seule énergie continue selon Marko. Tout se passe pour lui comme si cette énergie enchâssée dans le croquis ne pouvait être fractionnée dans le temps, suspendue. Cette formulation n'est pas sans évoquer Tim Ingold selon qui « quand on dessine à main levée, on emmène sa ligne en promenade », c'est-à-dire sans discontinuité, ni pointillés (2013a : 100). La technique vient après et avec elle, on peut s'accommoder du temps, des pauses et du manque de concentration, mais pas avec le croquis qui est énergie. Et aujourd'hui Marko a tendance à dire que Clémentine, moins c'est dessiné, mieux c'est. Mais pour cela, « il aimerait être sensible tout le temps » et se demande s'il sera en mesure de travailler tout le temps dans ce graphisme-là, enfin « cette énergie-là, que l'on retrouve chez tous ceux qui font de la calligraphie [et qui] se mettent dans un état d'esprit particulier, ils posent un pinceau et ils caressent... ». À sa manière, il fait ainsi écho à la réflexion de Boulet qui avoue préférer son carnet de croquis à ses planches faites (Caboche & Garric, 2013 : 213).
- 25 L'on comprend finalement en écoutant Marko réfléchir sur ses esquisses et tenter d'expliquer comment il a longtemps résisté à l'idée d'un dessin terminé plus tôt que son style graphique précédent ne le lui indiquait, que cette question de la clôture tient moins à l'identité du dessin comme le propose Yves Berger qu'à la recherche d'un style graphique et de l'adéquation entre ce style et l'histoire qu'il doit raconter et porter. Les BeKa l'ont amené à ce style graphique et c'est ce style graphique que vient désormais chercher Dargaud qui lui propose une collaboration. Mais pour arriver à cette clôture, le dessinateur ne part jamais du trait seul. Il mobilise aussi énormément de références qui conduisent le trait – postures, attitudes des corps – et construisent la case – éléments de décor, effets d'atmosphère ; les « code iconique » et « code plastique » selon la théorisation proposée par Benoît Glaude (2019)⁷. Marko se pense comme détenteur d'une banque d'images, d'observations dans laquelle il ne cesse de piocher pour trouver le trait qui parle :
- « Je passe mon temps à observer en fait. Je passe mon temps à piquer des images partout. Consciemment ou inconsciemment, ce qui m'intéresse c'est les plantes qui poussent derrière plutôt que l'ensemble de la pièce. Je passe mon temps à observer ; ce sont des images que je vais emmagasiner et qui vont peut-être ressortir à un moment donné, mais de manière pas précise, comme quelque chose que je voudrais enfermer. Donc je n'ai pas d'image, mais je sais que j'en ai plein. Je n'ai pas une image précise qui sort à un moment donné. Mais j'en ai plein, plein, plein. J'ai une banque d'images ou une banque de sensations ou une banque d'éclairages qui fait que... après moi j'aborde ça au niveau de l'énergie parce que je pense que c'est important. De plus en plus en fait. Je suis dessin, ça fait bête à dire, mais je suis dessin. C'est ce qu'on retrouve chez les calligraphes ; avant de poser le pinceau, c'est... clac... et quand ils le sentent, ils y vont. Et c'est pour ça que je pense que j'aime de plus en plus ce graphisme-là et les univers que j'explore parce que ça rappelle ça. Alors que pour *Les Godillots*, je suis limite un peu technique, trop technique. Le graphique des *Godillots* rentre dans une école ; on connaît les Franco-belges, à la Franquin. Ce qu'il n'y a pas avec *Clémentine*, c'est que j'ai l'impression d'être un peu plus dans un style qui m'est propre et personnel. Il m'appartient, je fais ce que je veux avec, j'ai pas de références...
- 26 Il est intéressant de souligner que Marko distingue le dessin d'école reposant sur la technique et le style libre et personnel qui s'en affranchit en évoquant le dessin des calligraphes. Cette comparaison permet en effet de mieux saisir une partie de ce que Marko entend comme l'énergie nécessaire au dessin de type croquis : une énergie qui

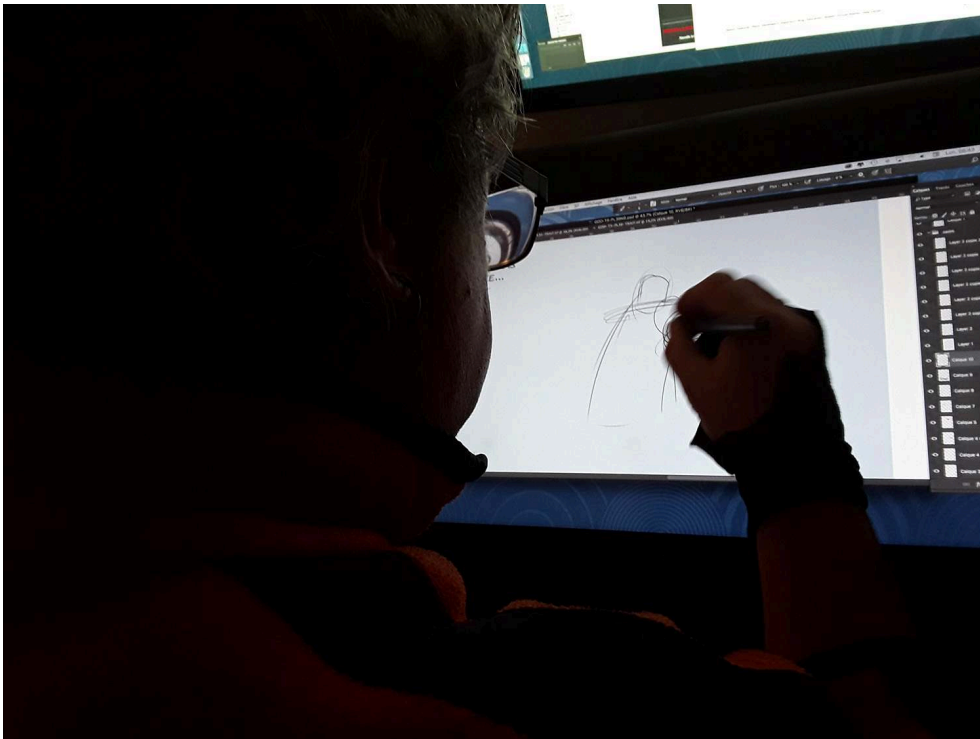
vient certes du corps du dessinateur pour passer dans la ligne, mais qui reste aussi dans le dessin, qui doit être perceptible sinon visible pour que la validation de ce dessin-là puisse être opérante. La notion d'énergie est une catégorie indigène partagée par de nombreux praticiens / professionnels des arts et du spectacle. L'ouvrage de Nicolette Gray sur la calligraphie comme dessin rapporte comment, précisément, les maîtres chinois de la calligraphie abordent leur art comme la reproduction, à travers le geste du corps via le pinceau, des rythmes et des mouvements du monde : comme le lièvre qui bondit, l'oiseau s'envole, les lièvres qui font la culbute... (Gray, 1970 cité par Ingold). Tim Ingold reprend d'ailleurs pleinement cette catégorie d'énergie, dans une anthropologie que l'on peut qualifier de kinesthésique, en comparant à ce sujet la danse et la calligraphie. Là où la danse est centrifuge avec son énergie qui part du centre et se diffuse, la calligraphie est centripète avec une énergie passant par des centres de contrôle – épaule, coude, poignet, articulation des doigts – se concentrant dans le dessin sur la feuille (Ingold, 2013a : 170-175). La perception de Marko permet de comprendre ce qu'Ingold ne fait que suggérer avec cette dimension centripète de l'énergie qui passe dans le dessin. Il insiste en effet à la fois sur ce qui reste dans le dessin et qui définit en partie la notion de style graphique et sur l'environnement extérieur dans lequel puiser l'énergie qui va au-delà d'une imitation de certains mouvements naturels, mais suppose la constitution d'une banque d'images – de références bédéistiques, filmiques, graphiques, artistiques bien sûr, mais plus encore de sensations, d'envie de paysages et de nature, d'observations du quotidien, de petites choses, des postures humaines, d'attitudes... Bref, une incorporation sans relâche du monde extérieur dans le dessein de puiser l'énergie du dessin.

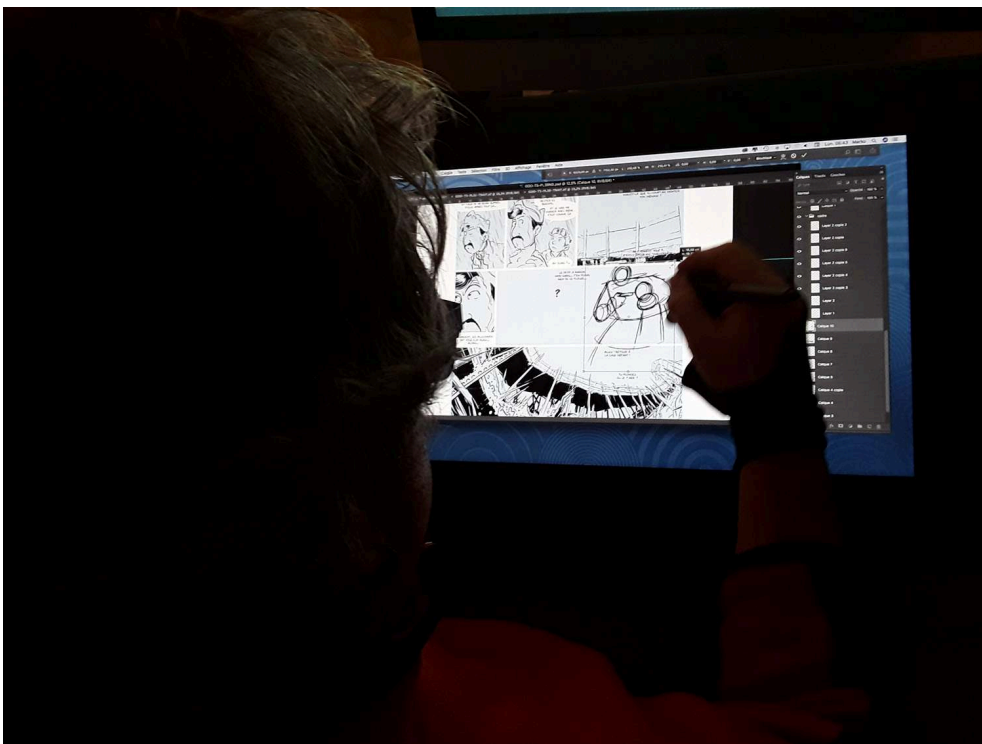
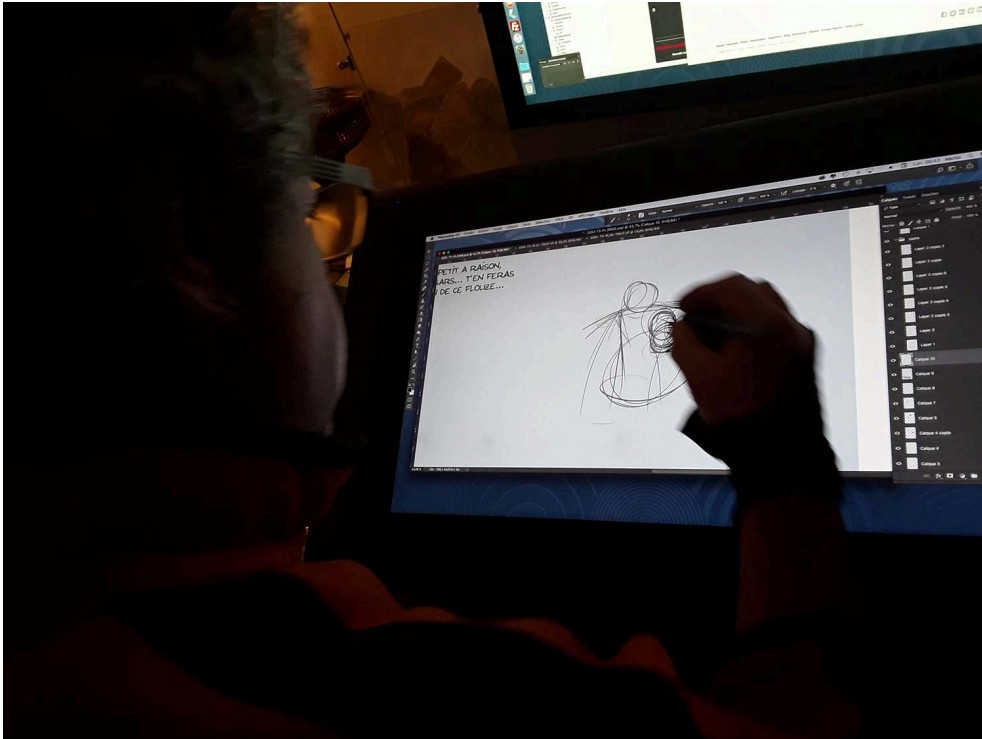
3- « Je suis dessin » : l'engagement du corps

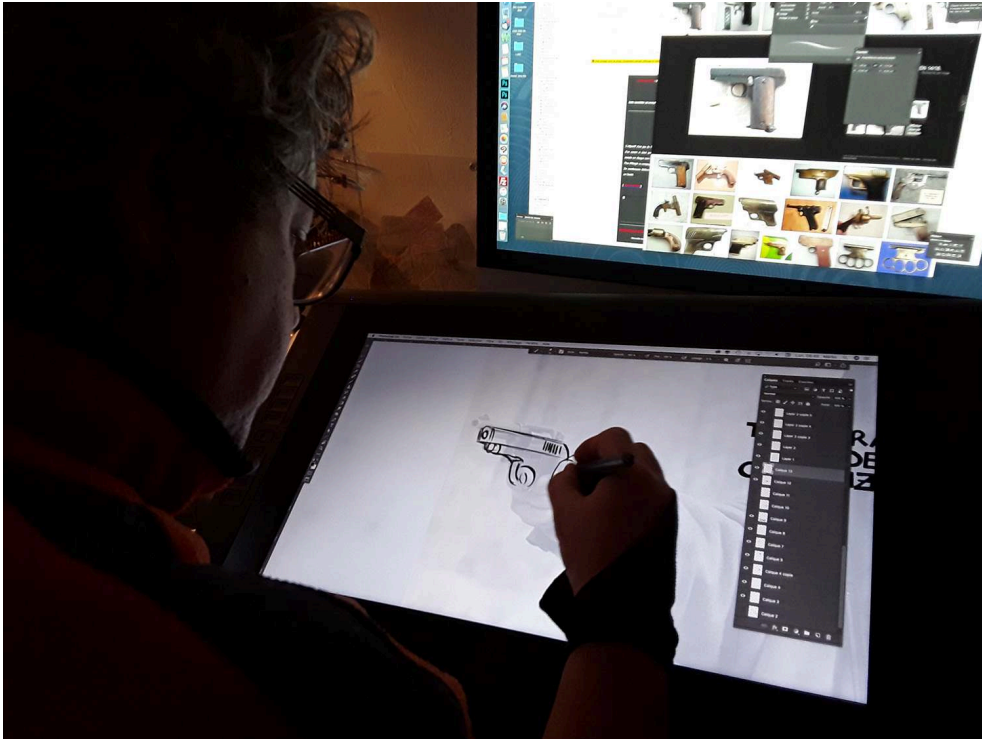
- 27 En réalité, il ne s'agit pas seulement de la main qui tient le crayon, le pinceau ou le stylet, celle qui trace le trait à l'aide d'un médium. Observer le dessinateur devant sa table à dessin, ou en l'occurrence, devant son tableur graphique, c'est observer un corps au travail. André Leroi-Gourhan avait souligné l'importance des « fondements corporels » pour l'étude des ensembles symboliques et de l'esthétique. Il pointait chez l'humain « son équipement sensoriel, mis au service d'un merveilleux appareil à transformer les sensations en symbole » (Leroi-Gourhan, 1965 : 95). Rendre compte de l'activité du dessinateur, des gestes qui se succèdent pour faire émerger un trait, un croquis, une case et une planche ne saurait se réduire au cadrage main / médium / écran ni à l'observation de l'enchaînement du crayonné, de frappes sur le panel de contrôle de la main gauche pendant que la droite fait courir le stylet, du visage qui se penche sur la tablette et remonte à l'écran pour se reconcentrer sur la tablette. L'énergie qui permet le dessin implique le corps, mais aussi l'esprit qui doit être mis dans certaines dispositions explique Marko. Pour tenter de saisir l'ambiance du lieu et l'attitude du dessinateur au travail, observons sur une période de deux heures :
- 28 Extrait du carnet d'observation,
- 29 8h15 : j'arrive à l'atelier de Marko qui est déjà à pied d'œuvre depuis 7h. Il retourne s'attabler à la réalisation de la dernière page des Godillots : une page qu'il veut « faire tomber », s'abrutissant, parce qu'il en a marre de les dessiner. (...) Il a hâte de terminer pour se remettre pleinement à Clémentine.
- 30 France culture en fond. Marko écrit un mail. Il y a *facebook* affiché à l'écran.

- 31 8h35 : Marko éteint la radio et lance Radio transparence... 2 secondes et il s'agace... On revient à France culture. Suite de l'interview du type d'Engie. On parle de compteurs et de distribution électrique.
- 32 Je remarque qu'à la différence de Clémentine, les cases ne sont pas dessinées l'une après l'autre. Ici, c'est la planche entière qui est abordée par Marko qui a posé des jalons de dessin sur presque toutes les cases
- 33 8h41 : Marko s'attaque au dessin de la case restée blanche. Il faut une première esquisse ...
- 34 ... qu'il efface. Il recommence le dessin. Puis, recherche de photos d'arme de poing sur internet. Et Marko dessine le *gun*.

Figures 20, 21, 22, 23 : dessin du pistolet à partir d'une photo Internet. Usage de calque.



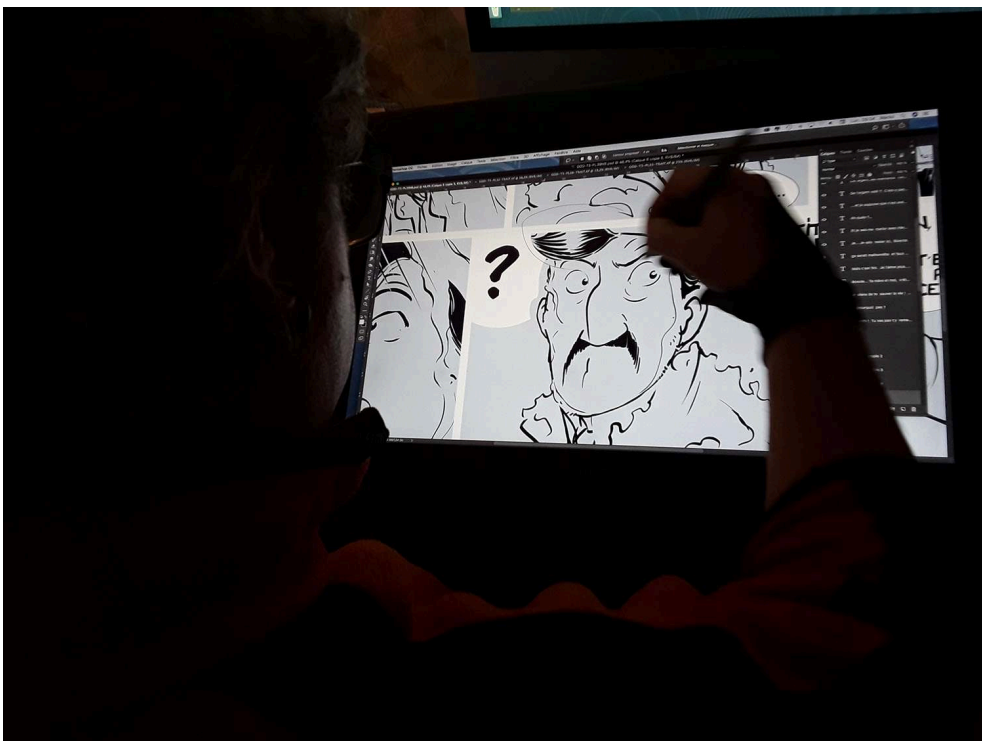
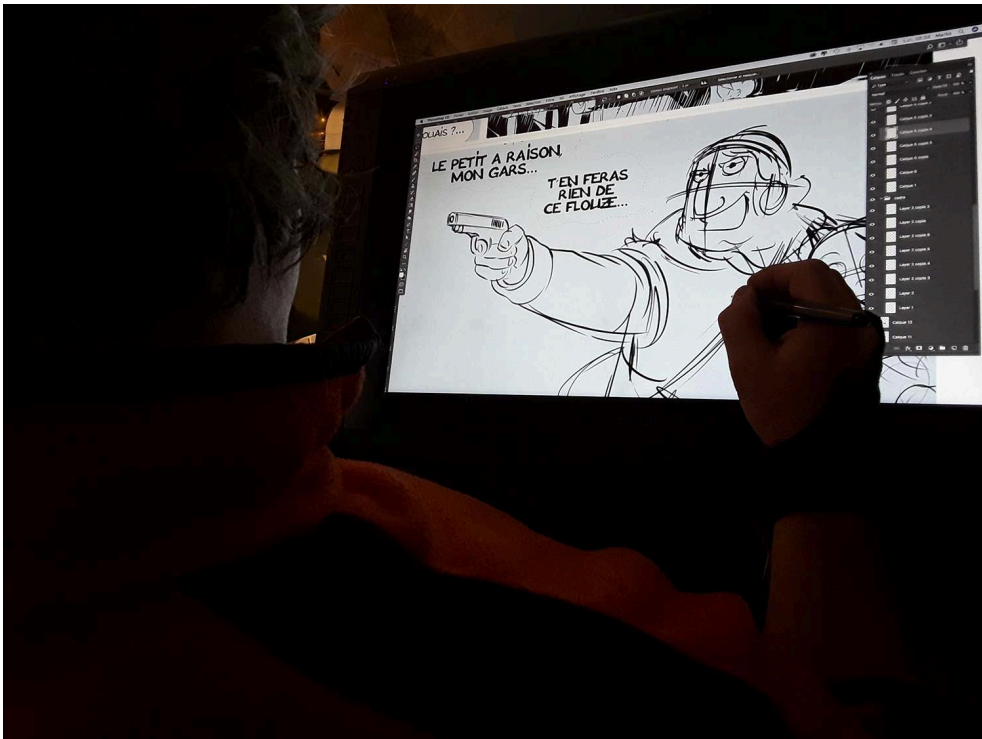


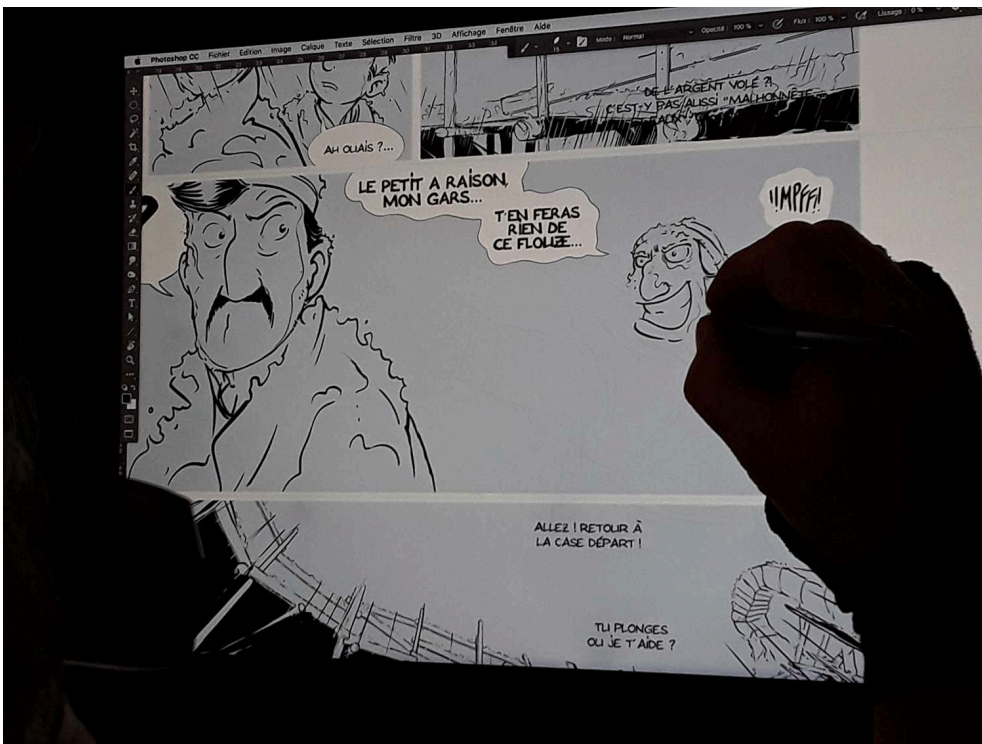
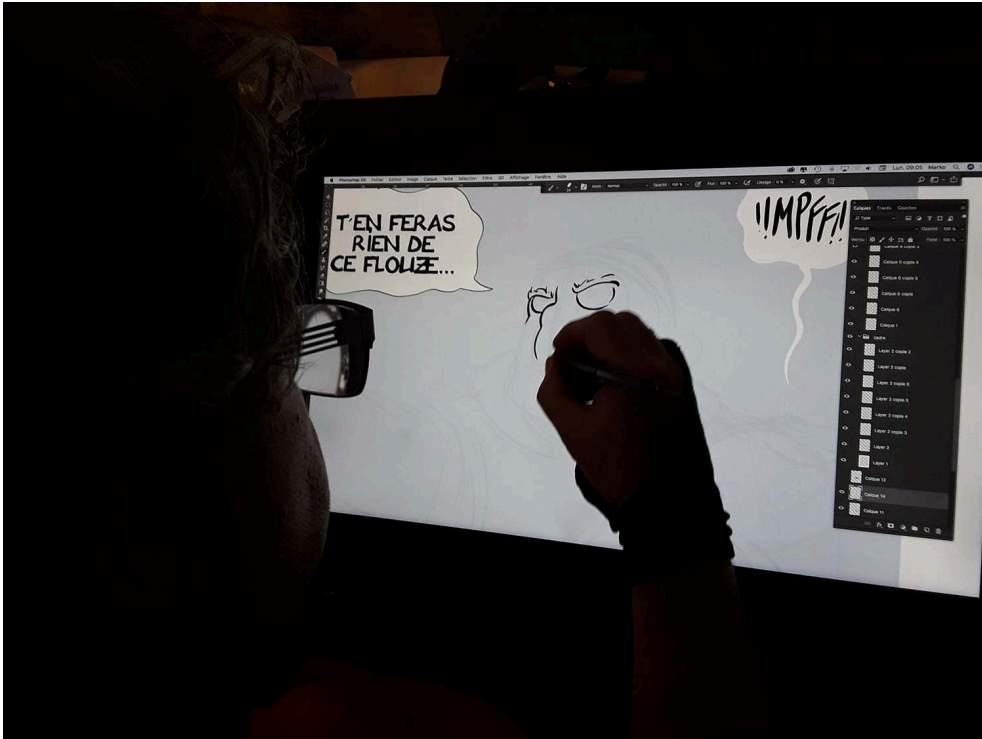


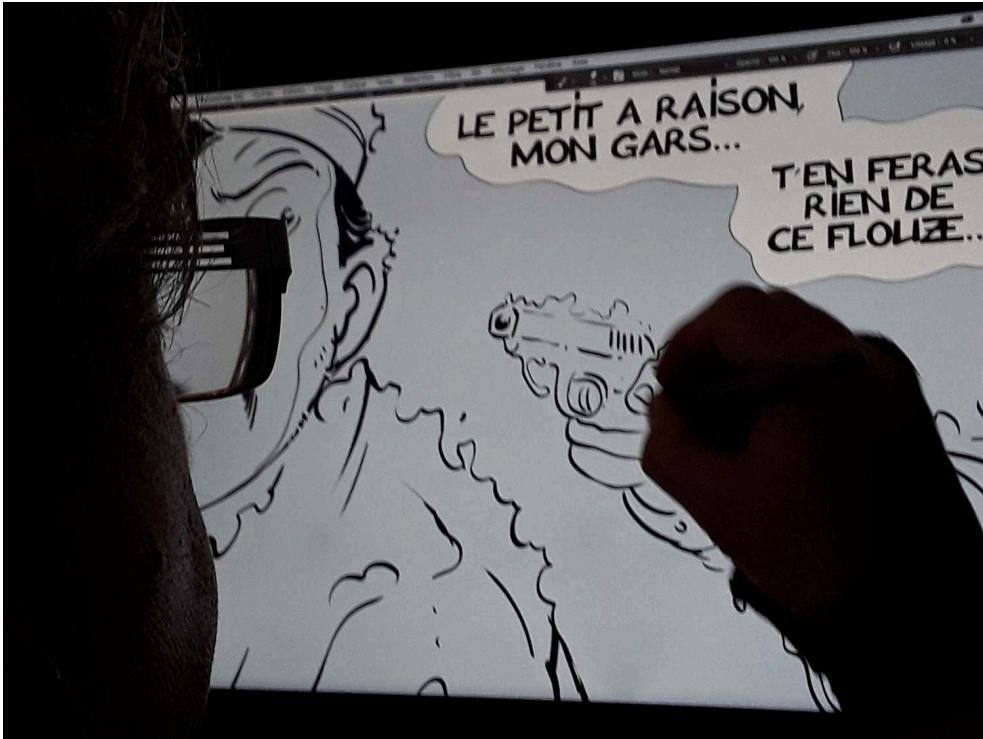
© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 35 8h52 : Marko repasse à son mail. Et téléphone : « Oui bonjour c'est Sandrine ? Bonjour, ça va bien?... et Marko passe en basque – il appelle la personne pour qui il doit faire l'intervention avec les gosses cet aprèm pour lui demander si je peux venir observer ». Marko se tourne vers moi : « pas de problème, tu peux venir avec moi ». Et « bon sang, je crois que je vais pouvoir terminer la planche ce matin ! ».
- 36 8h55 Marko ouvre une page internet avec des vieilles maisons en pierre. Puis un berger avec un troupeau de moutons dans la montagne. À la radio, papier sur l'ufologie. 8h58 : Marko réouvre sa case en grand et s'attaque au dessin de la bulle « mpff », place les pointes sur les autres bulles de dialogue dans la case. Il dessine en noir les contours des bulles. Et il réattaque l'esquisse du visage mis en joue par le *gun*. Il reprend une planche et détoure un visage qu'il importe. Il le nettoie, gomme les yeux, les redessine. Il efface l'épaule droite du personnage. Il reprend le contour du visage. Puis l'intérieur et les contours de la veste. Il introduit des détails dans le visage. Il redessine la mèche ; met l'encoche de dialogue à la bulle [?]. Il repositionne la personne avec l'arme. Puis il en revient au calque de positionnement de son personnage tenant l'arme et entreprend de recommencer le dessin.

Figures 24, 25, 26, 27, 28, 29 : Insertion de l'esquisse du personnage dans la case et dessin en calque du visage sur l'esquisse positionnée ; travail en même temps sur les phylactères de la case.





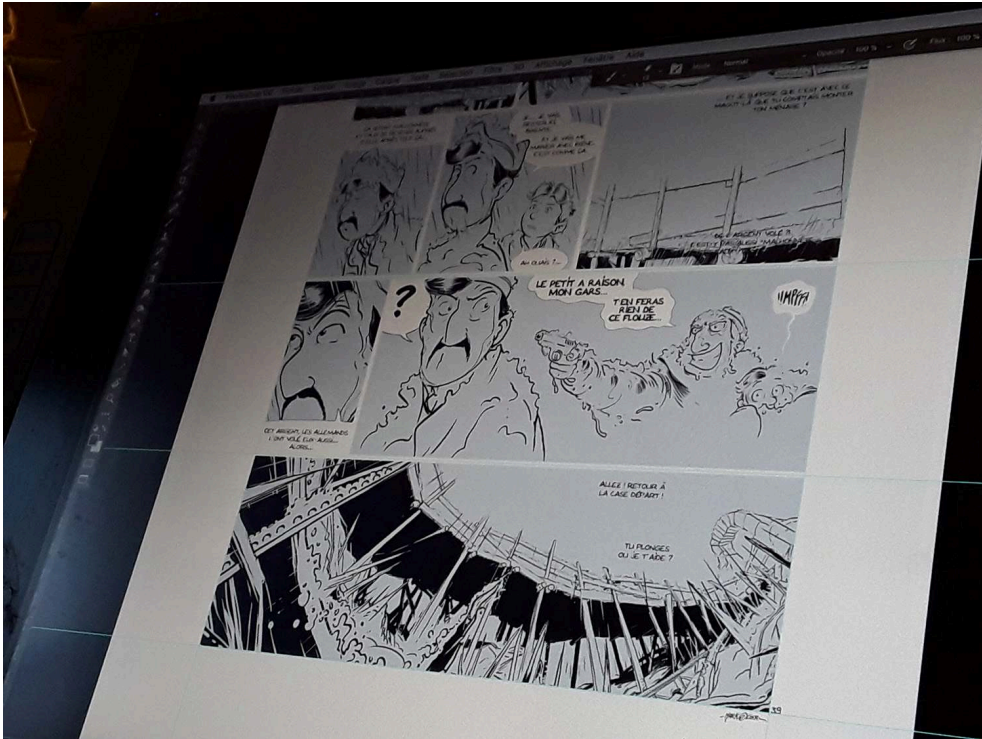


© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

37 9h09 commence le dessin de Bixente.

Figures 30, 31 : Esquisse du visage de Bixente dans la même case.

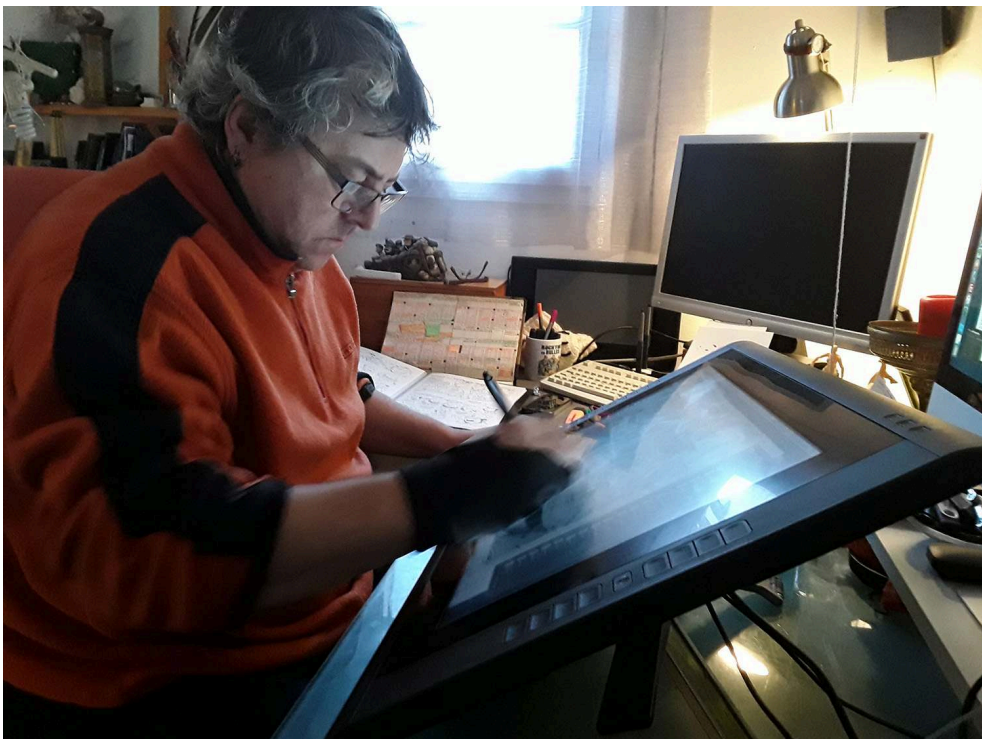


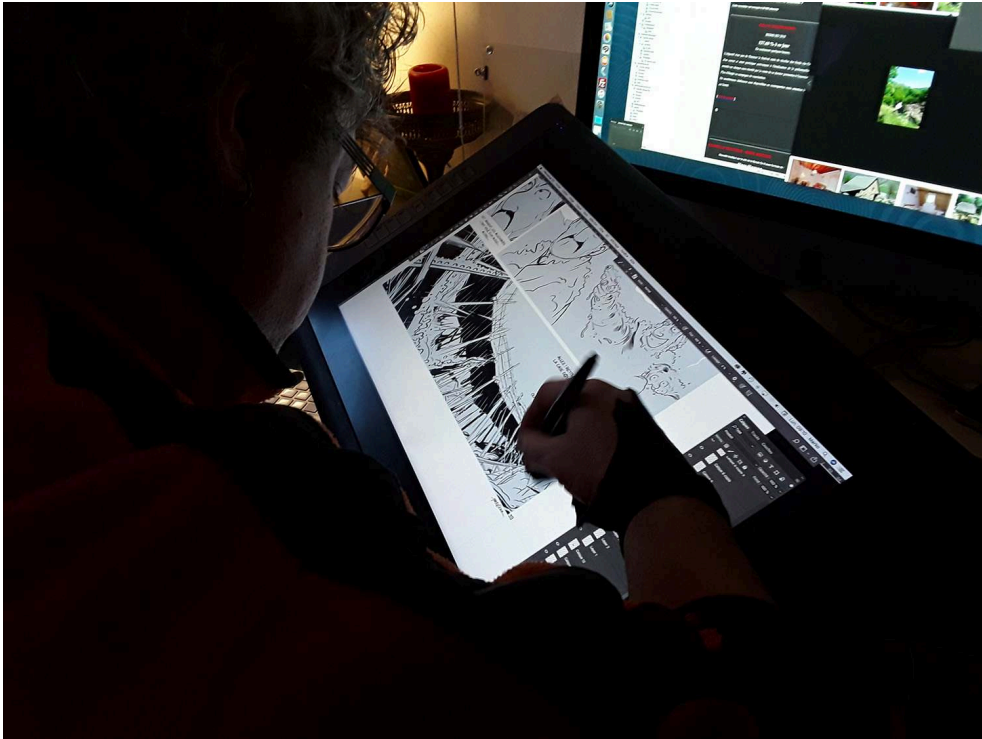


© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

et avant d'avoir terminé le dessin... il passe à la case du dessous et dessine des noirs sur le pont.

Figures 32, 33 : Marko à sa table devant la planche en cours : travail multicase propre aux Godillots.

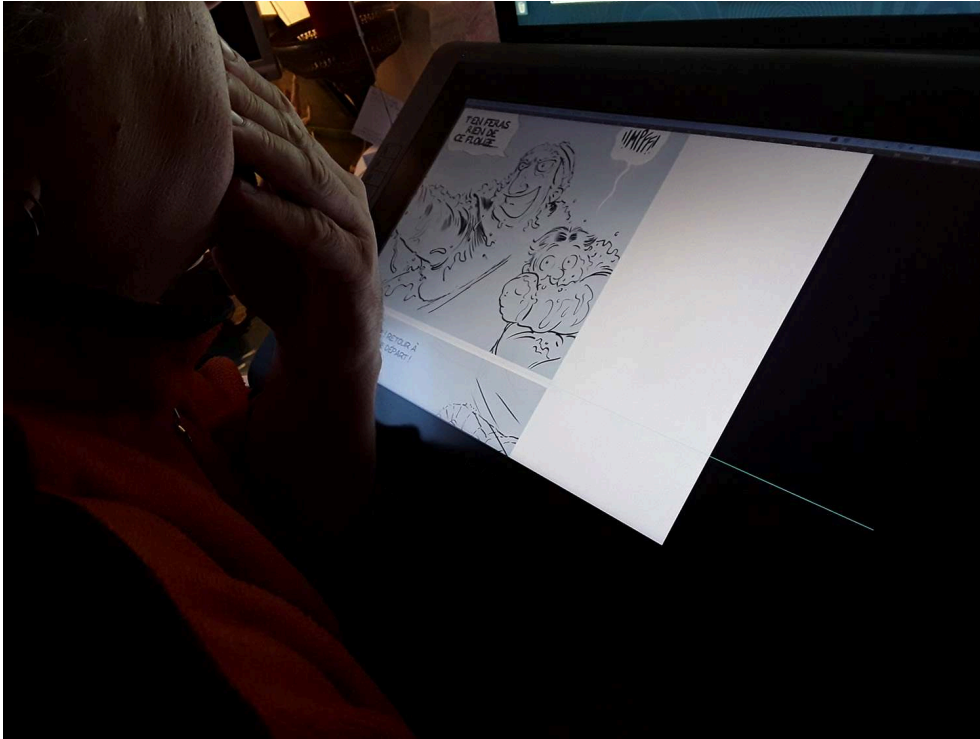




© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 38 Puis 9h11 : écrit un mail. A la radio passe l'émission *La fabrique de l'histoire* qui porte sur la psychanalyse à Lyon. Marko me propose d'aller chercher des cafés. Retour à l'atelier 9h19. Il se réinstalle en redisant qu'il est content, car la matinée se déroule comme il veut. « Je vais avoir fini ma planche ce matin ».
- 39 Il reprend le stylet et le dessin de la case de la mise en joue. Mais aussitôt relève la tête, il se lève brusquement, va vers la porte qu'il ouvre et siffle bruyamment. Il m'explique que le voisin élève des chiots de race pour la chasse et qu'il ne supporte pas de les entendre pleurer, ça lui fait mal à la tête.
- 40 Marko a fini le dessin du visage de Bixente qu'il considère d'un air méditatif...

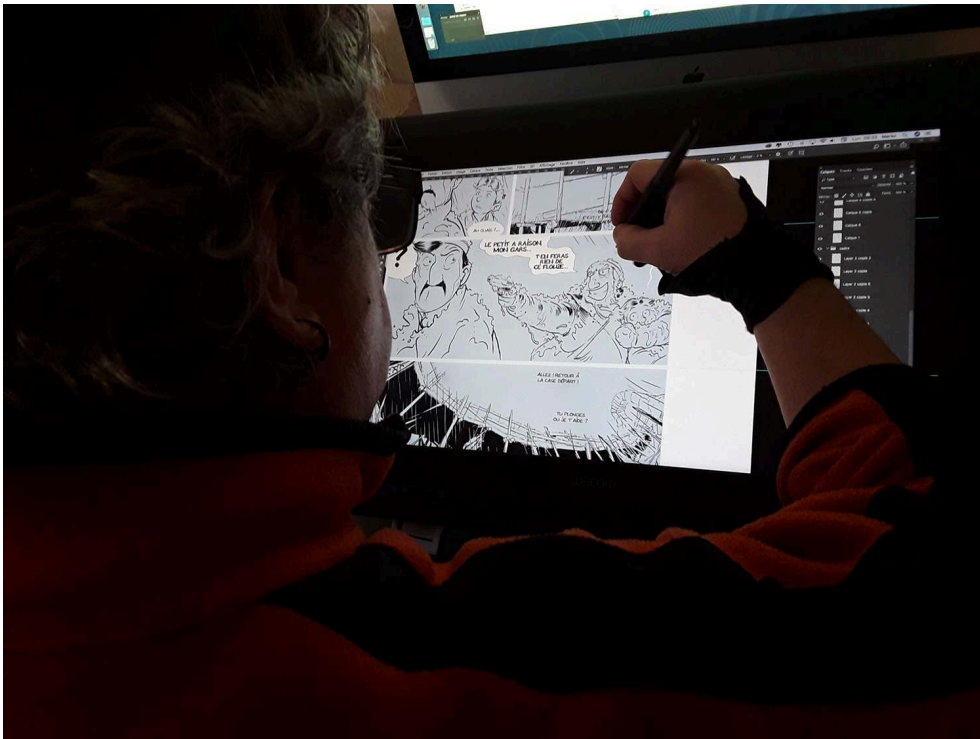
Figure 34 : Marko considère la case terminée d'un air dubitatif.



© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 41 Il cherche à nouveau sur google. Il lance une émission sur l'art qui commence par « nous nous étions arrêtés sur le terme de beaux-arts... » et il dit « oh là là »... avec un ton qui laisse passer l'idée que « oh là là c'est ennuyeux ». Il rentre « Paris-Istambul-Shangai » dans la barre de recherche du navigateur et lance le disque recherché en reprenant immédiatement son styler. La musique envahit l'atelier. Il place les traits de pluie dans sa case. Puis il ajoute des détails pour faire ressortir la pluie qui tombe à torrents sur la scène.
- 42 Dézoome pour regarder toute la planche... puis rezoome que la case 1-bande 1 et attaque le dessin des personnages derrière la clôture. Ce faisant il reprecise des éléments de dessin sur ladite clôture pour faire ressortir la pluie. Et *khaaa*, Marko soupire bruyamment... « Ah nonnnn... ». Marko reprend les contrastes de son dessin et soupire à nouveau en disant doucement « Fait ch... ». Puis « Heyii ». Et il rezoome sur le dessin pour dessiner Bixente derrière la clôture ...

Figures 35, 36, 37 : reprise de la case et du visage de Bixente : jeu de calques et repositionnement des personnages.

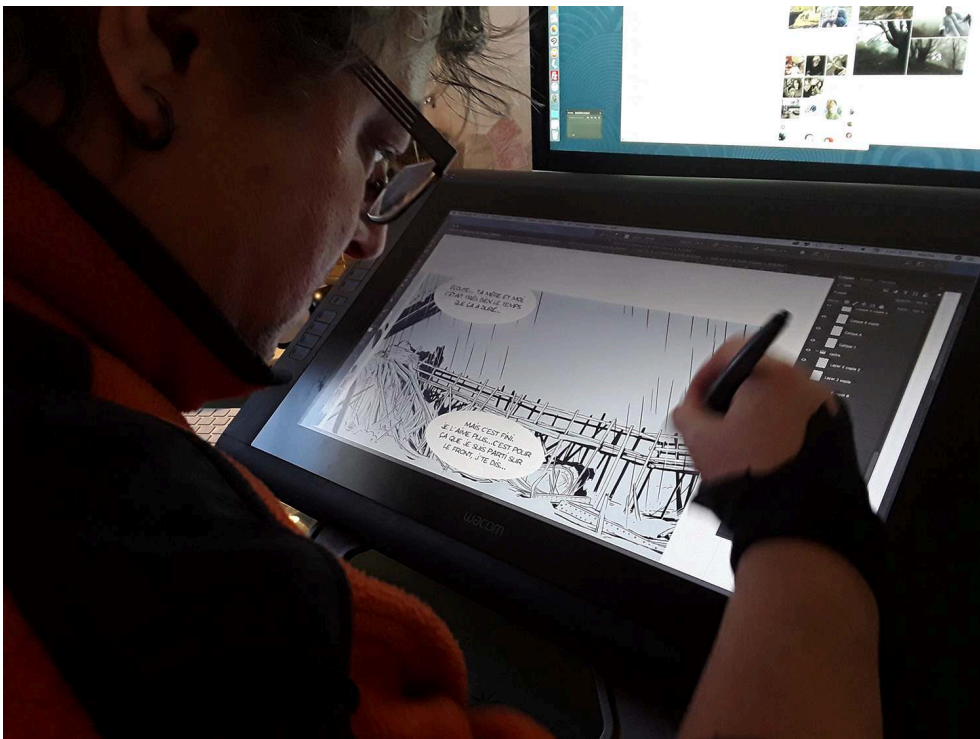




© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 43 ...tout en se levant par deux fois pour aller regarder son téléphone portable. 9h47 : il place les traits de pluie sur sa case.
- 44 Puis il passe l'esquisse en grisé foncé et travaille sur les barrières. Grosse inspiration. Il reprend le dessin du corps de Bixente en respirant deux fois bruyamment.
- 45 9h54 : Marko dit que Geneu (le surnom donné à sa femme) est réveillée et qu'il va aller la voir... tout en constatant qu'il va bientôt avoir fini sa page. « Je n'étais pas au 10^e d'imaginer que je pourrais avoir terminé cela ce matin »... Il me dit que cela va être une libération que je ne peux pas imaginer. « Bon c'est pas fini encore... ». Et de se remettre au dessin. Et 9h58 : fait un mail. Puis il reprend la case du pont sur laquelle il gomme et redessine des contours floutés pour figurer le déluge

Figure 38, 39, 40 : Travail sur la pluie et effet de déluge.

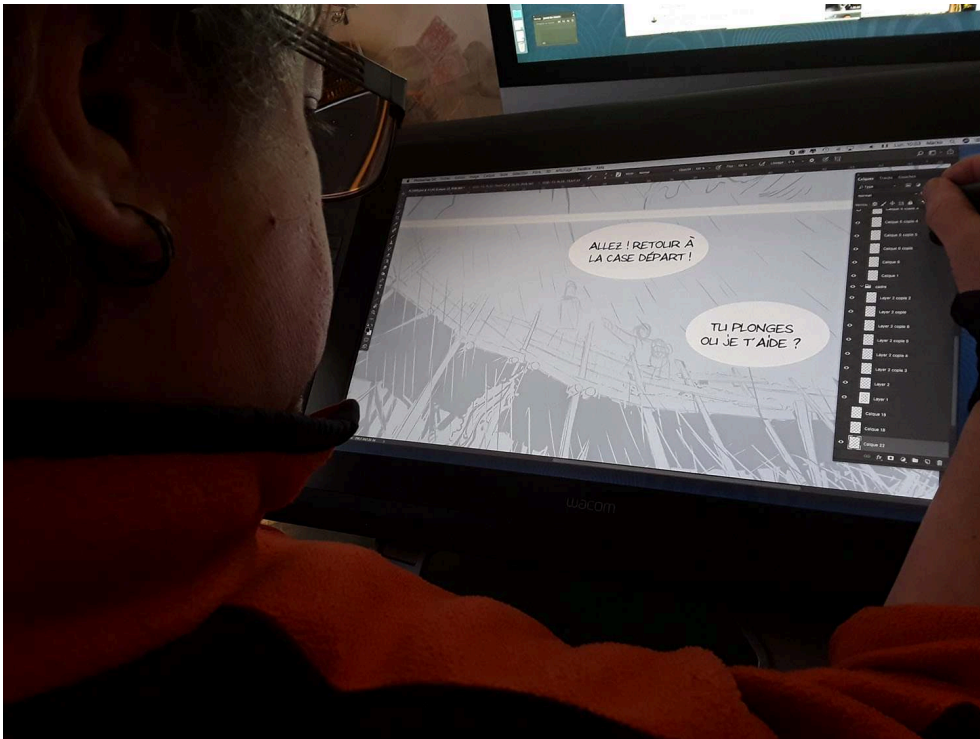


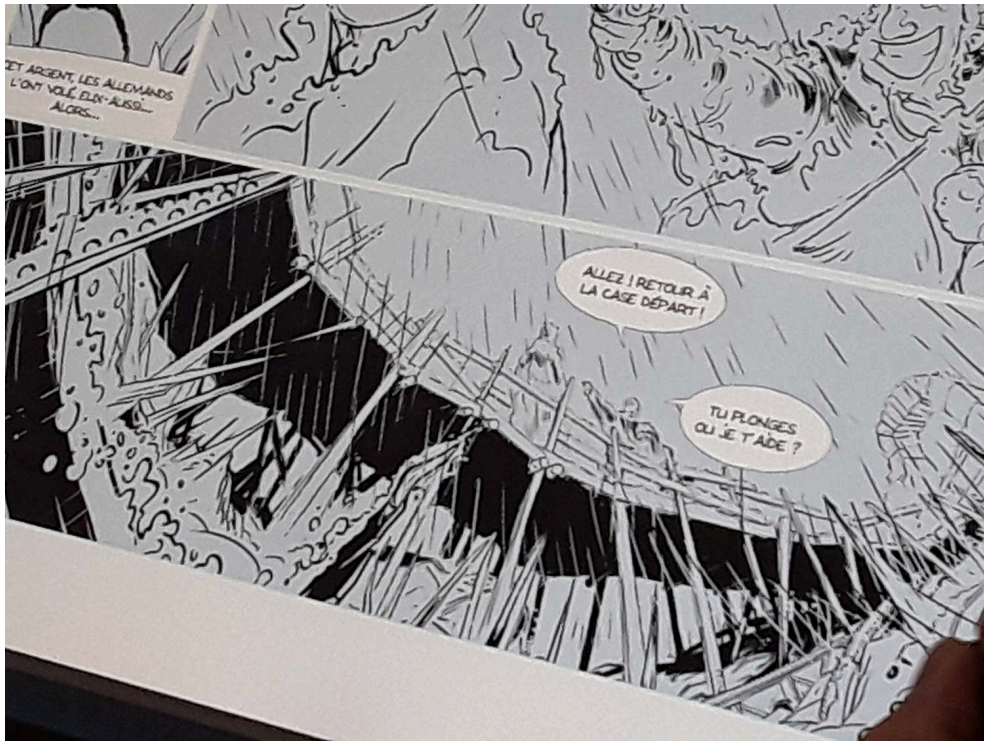


© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 46 Et il ouvre la page de « Vivre avec »⁸... et relance une autre musique à la fin de l'album précédent : « Sweeping logic ».
- 47 Ensuite il va sur la page de changement de mot de passe sur facebook. 10h07 : il change à nouveau la musique pour lancer Rudi Arapahoe, « Echoes from one to another » et il se reconcentre sur son dessin. Il continue à jouer de la gomme sur le pont pour creuser des blancs qui marquent la pluie. 10h09 : Marko se lève pour aller voir Geneu et prendre son petit dèj.
- 48 Retour atelier à 10h38. Musique : « Ne me quitte pas » par Wyclef Jean. Marko est sur la case 3B2. Il rectifie les clôtures. Il n'y a pas encore de personnages. Sting se lance dans son « Ne me quitte pas ». Puis il attaque les crayonnés de base des personnages de la case.
- 49 Marko coupe Sting... Attaque d'autres versions de la chanson que Marko fait défiler. Il s'arrête sur la version salsa de Buenaventura. Dessin des sacs du magot : d'abord bien esquissés en arrondi... puis Marko reprend la ligne pour la représenter dégoulinante de pluie.
- 50 Il finit le dessin du corps. Reprise de la bulle et repositionnement du texte dans la bulle. Sifflements. Marko dessine le trait noir autour de la bulle. La planche est en effet bien avancée.
- 51 Marko éteint Buenaventura vers la fin du morceau et lance « La Bohème » version espagnole par Bulka. Sur la dernière case, Marko pause ses esquisses de personnage, les repositionne, puis les passe en grisé. Fin de « La Bohème ». Soupir. Marko s'étire en levant les bras et il lance Vivaldi...20 secondes. 10h55. Avant de passer sur Bach et ses cantates qu'il entreprend de siffloter en se repenchant sur son dessin.

Figures 41, 42, 43 : Positionnement de personnages sur le pont avant la pose des aplats de noir et le travail sur le volume.





© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 52 Il dessine ensuite les personnages sur le pont. 11h04 : repasse à la case des magots et dessine l'esquisse du second personnage Puis il trace les traits de pluie et soupire entre deux sifflements de la Cantate.

Figures 44, 45 : Finalisation d'une case du haut de la planche.





© Isabelle Rivoal, Marc Armspach

- 53 Les frappes des raccourcis sur le clavier se font moins frappées que plus tôt dans la matinée. On sent l'humeur guillerette de Marko dans ses sifflements. Le stylet bouge vite sur le tableur. Il sourit en regardant / considérant sa page (un petit sourire que je qualifierais de contentement). Il se retourne vers le classeur des *Godillots* pour le fermer. Il trace le trait noir autour des bulles. 11h09 Marko arrête Bach et lance la victoire de la Musique d'hier, les Toulousains de Bigflo. Il siffle en hochant la tête au rythme de la musique. 11h32 : « Et voilà, 39 dans la boîte » en lançant l'impression de la page. Marko se lève vers l'imprimante en esquissant des pas de danse et en tapant sur le placard comme sur un *jimbe* tout en sifflotant. Il prend son impression et l'insère dans le classeur *Godillots*.
- 54 Marko ne travaille jamais en silence. Le choix du fond sonore est toujours ce qui inaugure une session de travail. Ce choix est varié. Cela peut-être la radio, une émission en podcast, un *audiobook* (nous écouterons *Les Misérables* quelques chapitres à la fois sur quelques jours). À d'autres moments, ce sont des longues plages de musique avec des sélections éclectiques qui reflètent alternativement l'état émotionnel dans lequel Marko se sent – du rap le jour où il est agacé après un échange téléphonique – ou de l'état dans lequel il veut se mettre pour dessiner – de la musique soufie le jour où il doit dessiner une case de montagne. La question du rythme est importante, car la disposition corporelle, relâchée ou sous tension, rendra possible tel ou tel graphisme. Durant certaines sessions de dessin, Marko ne cesse de modifier sa programmation, zappant entre les émissions, alternant podcast radio et musiques. Le dessin, le trait, procède de l'adéquation entre cette ambiance et l'effet recherché. Chaque session de dessin est une recherche de la bonne énergie. Si « l'art de la bande dessinée consiste à exprimer visuellement un état d'esprit » (Veschambre, 2011), cela suppose parfois de faire des coupures entre deux sessions. Et Marko est sans cesse à l'affût de son énergie pour savoir ce qu'il est en mesure de dessiner : « Je ne peux pas faire Clémentine là, je

dois me débarrasser de l'énergie des *Godillots* pour Clémentine. Là il me tarde de repartir dans le monde calme et de redessiner. Et encore là, les deux passages que j'ai dessinés ne me vont pas. Ils sont encore dans une espèce de traîne un tout petit peu énergétique que je n'ai pas réussi à vider encore... ».

- 55 Le corps de Marko traduit en partie cette adéquation. Celle-ci varie selon les jours et les projets sur lesquels il travaille. Il peut être agité, bouger énormément les mains, travailler à grands traits, s'asseoir, se lever, remettre ses mèches de cheveux, se tenir le visage, sortir marcher, revenir, frapper fort les commandes du clavier quand la scène à dessiner implique une tension. Au contraire, certaines sessions sont très calmes et Marko est si concentré qu'il doit revenir en arrière sur son podcast qu'il n'a pas écouté... au point même de réaliser qu'il se met en apnée parfois, qu'il en oublie de respirer... et alors on l'entend reprendre son souffle et expirer bruyamment (*Khaaa* dans la notation de l'observatrice). En reprenant cette question avec lui, Marko réalise que son rythme cardiaque change selon ce qu'il dessine et selon ce que le dessin correspond ou non à ce qu'il doit être, selon le « rythme auquel il entend 'faire tomber' la tâche », selon son état émotionnel.
- 56 « Etre dessin », de cette manière, n'est-ce pas la condition de travail de tout dessinateur de bande dessinée ? Le dessinateur ressemblerait alors plus au sportif qu'à l'artiste, lui qui doit passer des années à travailler la technique, à apprendre la concentration faite de tension et de relâchement du corps au bon moment afin de produire le geste qui convient, le geste qui suffit. La question du plaisir dans le travail de dessin est essentielle. Marko travaille certes énormément, mais ne semble pas correspondre à l'image du dessinateur exécutant sans relâche les histoires pensées par un scénariste pressé et déjà désintéressé par celle-ci?. Cependant, toutes les sessions de dessin, on l'a vu, n'apportent pas la même satisfaction. Pour Marko, le plaisir de dessiner, à ce moment de sa carrière, est totalement fonction de la transformation de son univers graphique. Il s'agit d'un effet de déconnexion entre un style qui ne lui convient plus, qu'il a épuisé, et un style qu'il a envie de développer.

Conclusion

- 57 La bande dessinée est considérée comme art graphique ou selon la formule plus précise de Will Eisner (2019) comme « art séquentiel ». On a bien étudié cette production singulière qui associe des images fixes pour former un récit, soit l'articulation particulière du narratif et du figuratif en considérant le graphisme, le rythme, la suspension cognitive produite par les gouttières, ses effets de suggestion, le rapport entre dessin et phylactère (Marion, 1993, Groensteen, 1999 ; Lesage & Suwilay, 2019 ; Baetens, 2021). L'univers graphique de chaque dessinateur est le produit de ces agencements et c'est cet univers graphique qui est le plus souvent considéré dans les approches littéraires de la bande dessinée. Cette recherche est peut-être l'horizon professionnel de tout dessinateur de bande dessinée. Pour Marko, il s'agit du style de Clémentine dont il peut affirmer qu'il lui appartient, parce qu'il ne s'est pas appuyé sur des références, mais qu'il a été construit à partir de ses propres croquis. Cependant, chaque nouvelle planche, chaque nouvel album constitue un défi spécifique. Seul l'aspect du graphisme du dessin a pu être abordé dans le cadre de cet article. Afin de prendre en compte l'ensemble des opérations de dessin propres à la réalisation de la bande-dessinée, il est bien entendu qu'il faut ensuite déployer l'analyse sur la

réalisation de la planche, la tension entre l'équilibre graphique et l'efficacité narrative¹⁰. On le devine en creux dans la comparaison entre les deux moments de travail rapportés ici : focalisation sur la « case » dans *Clémentine* et dessin traité sur l'ensemble d'une planche dans *Les Godillots*. L'ensemble « énergie-intention-atmosphère » à l'œuvre entre ces deux moments de création est suffisamment contrasté pour nous donner à voir ce qu'implique la mise en œuvre de techniques de crayonné ou plus exactement de mobilisation du corps (tension globale, geste du coude à la main) dans le dessin.

- 58 En poussant la porte de l'atelier de Marko, je portais ce projet de prendre en note l'ensemble des opérations techniques que suppose le dessin... et au-delà, de saisir l'ensemble des procédures matérielles qui vont de la page blanche à la planche d'une bande dessinée. Les premiers échanges avec Marko ont cependant imposé d'emblée de conditionner l'observation du geste au contexte de sa mise en œuvre : le dessin ne peut être appréhendé comme pure technique. Il est directement conditionné par un ensemble de paramètres qui le contraignent, l'orientent, le déterminent. On ne dessine pas de la même manière, on s'engage différemment dans le dessin selon le projet, mais aussi selon son humeur, les attentes des scénaristes, le plaisir, l'envie ou encore la pression induite par son calendrier de bord.
- 59 Cette modularité façonne de manière sensible les ambiances de travail d'une session à une autre. Ce travail exploratoire permet notamment de rendre compte de manière empirique ce que fait le corps à la table de travail et ce dont rend compte l'esprit après coup sur ce qui se passe durant ce travail. Il permet notamment de repenser la notion « d'énergie » dans l'étude du travail, une notion qui a surtout été utilisée pour observer le travail dans des activités militaires et industrielles. Elle s'avère certainement heuristique « pour poser une granularité fine sur le corps en mouvement et sur lequel l'activité prend forme ainsi que sur les éléments de culture matérielle mis en jeu » (Monjaret & Gibert, 2021 : 73). Néanmoins, il demeure extrêmement complexe d'observer l'acte de dessiner et la chaîne opératoire de toutes les actions qui produisent une case. Un grand nombre des opérations concrètes de maniement des calques, de gestion des focales entre zoom et dézoom, de l'application de scripts et techniques photoshop n'ont pu être saisies dans le cadre artisanal d'une observation en pied au-dessus de l'épaule du dessinateur. On pourrait ainsi envisager de resserrer l'enquête sur sa dimension véritablement technique en enregistrant toutes les commandes et traits de stylet pour évaluer la somme des actions constituant la chaîne opératoire concrète de la production d'une case. Il s'agirait d'une autre enquête sur les traces de l'activité qui viendrait certes compléter l'autoanalyse produite par le dessinateur mais dont la signification finale, de ce (son) point de vue, ne prendrait sens que dans une comparaison avec d'autres mises en situation technique avec le dessin au crayon, le pinceau ou encore la colorisation à l'aquarelle. A ce titre, on peut toutefois formuler l'hypothèse qu'une telle enquête resserrée sur la technicité à l'œuvre livrerait des enseignements sur les formes d'anticipation quant aux gestes à effectuer, aux pièges à éviter, aux contingences de la matière ainsi qu'à la connaissance, par expérience incorporée, de ses réactions. L'étude des dessinateurs dans leurs ateliers a encore beaucoup de choses à enseigner à la sociologie du travail et à l'anthropologie des arts, des techniques et des savoirs.

BIBLIOGRAPHIE

- Baetens, J. (2021) « Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books* », *Comicalitéa. Etude de culture graphique*, mis en ligne le 5 avril 2021.
- Berger, J. (2007) *Berger on Drawing*, Occasional Press.
- Caboche, E. et Garric, H. (2013) « Engendrement des images, imagination, dessin. Un entretien avec Boulet », p. 209-229 in Garric H. (dir.), *op. cit.*
- Dacheux, E. (2009) « Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer. Entretien avec Dominique Wolton, directeur de l'ISCC », *Hermès. La Revue*, vol. 2, n° 54, p. 23-25.
- Boltanski, L. (1975) « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 1, p. 37-59.
- Caraco, B. (2020) « Devenir auteur de bande dessinée. Le cas des anciens élèves de l'atelier d'illustration de Strasbourg », *Comicalités. Étude de culture graphique*, mis en ligne le 12 décembre 2020.
- Eisner, W. (2019) *Les Clés de la Bande Dessinée*, Delcourt Comics.
- Garric, H., (dir.), (2013) *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.
- Glaude, B. (2019) *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- Gray, N. (1970) *Lettering as Drawing: the moving line*, Oxford, Oxford university press.
- Groensteen, T. (1999) *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF.
- Groensteen, T. et al. (2016) *Les États généraux de la bande dessinée*, « Enquête auteurs », http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/sites/9/2016/01/EGBD_enquete_auteurs_2016.pdf
- Hughes, E.C. (1996) *Le Regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Ed. de l'EHESS.
- Ingold, T. (2013a) *Une Brève histoire des lignes*, Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles.
- Ingold, T. (2013b) *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge.
- Julien, M.P. & Rosselin, C. (dir.) (2009) *Le Sujet contre les objets... tout contre. Ethnographie des cultures matérielles*, Villeneuve d'Ascq, Editions du CTHS.
- Leroi-Gourhan, A. (1965) *Le Geste et la parole. T.2 La mémoire et les rythmes*, Albin Michel.
- Lesage, S. & Suwilay, B. (2019) *Bande dessinée et culture matérielle*, numéro spécial de *Comicalités. Études de cultures graphiques*.
- Marion, P. (1993) *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur : essai sur la bande dessinée*, Academia, Louvain la neuve.
- Menger, P.M. (2017) « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », *Neuvièmeart 2.0. La Revue en ligne de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2017.
- Monjaret, A. & Gibert, M.P. (2021) *Anthropologie du travail*, Paris, Armand Colin.
- Nocérino, P. (2020) *Les Auteurs et autrices de bande dessinée. La formation d'un groupe social contrarié*, Thèse de sociologie (dir. C. Lemieux), EHESS, 2020.

- Pallasmaa, J. (2013) *La Main qui pense. Pour une architecture sensible*, Paris, Acte Sud.
- Parisi, M. (2013) « L'engendrement des images : une anthropologie du processus créatif » in : Henri Garric (dir.), *L'engendrement des images en bande dessinée*, p. 193-208, Tours : Presses Univ. François-Rabelais.
- Peteers, B. (2013) « Le scénariste et l'engendrement des images », p. 18-192 in Garric, H. (dir.), *op. cit.*
- Rix-Lièvre, G., (2010) « Différents modes de confrontation à des traces de sa propre activité », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, p. 358-379.
- Roux, J. Charvolin, F. & Dumain A. (2009) « Les 'passions cognitives' ou la dimension rebelle du connaître en régime de passion. Premiers résultats d'un programme en cours », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3, p. 369-385.
- Stengers, I. & Latour, B. (2009) « Le Sphinx de l'œuvre », présentation du livre d'Etienne Souriau, *Les Différents modes d'existence* suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Paris, Presses universitaires de France.
- Theureau, J. (2010) « Les entretiens d'auto confrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche 'cours d'action' », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, p. 287-322.
- Veschambre, V. (2011) « Quand la bande dessinée parle de paysage et de géopolitique locale : *Rural !* d'Etienne Davodeau » in : Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Paysages politiques. Le regard de l'artiste*, Presses Universitaires de Rennes, p. 197-210.

NOTES

1. Pour en savoir plus sur Marko, sa carrière et son œuvre voir : <https://www.bedetheque.com/auteur-6687-BD-Marko.html>
2. BeKa est le pseudonyme du couple de scénaristes Bertrand Escaich et Caroline Roque.
3. L'ensemble de ce compte rendu est une production de plus de 200 pages dont seule une petite partie sert de support au présent article. La contrainte de ce format ne permettait pas de déployer une analyse aussi détaillée sur l'ensemble des formats techniques observés (dessin à la tablette, mise en couleur à l'aquarelle, *storyboarding*) et surtout de les comparer.
4. A l'âge de 14 ans, Marko avait écrit à Franquin en lui disant son admiration et lui expliquant que comme lui, il voulait devenir dessinateur de bande-dessinée. Franquin avait alors répondu au jeune garçon en lui conseillant de suivre sa passion joignant à son pli ce dessin que Marko a toujours affiché dans son espace de travail lui rappelant ainsi pourquoi il était là et avait choisi de faire cela.
5. Ces codes renvoient au numéro de la case et de la bande en cours de réalisation.
6. Capacité à improviser avec brio en jazz.
7. Selon Benoît Glaude, l'étude stripologique doit prendre en compte quatre critères étroitement corrélés : le code iconique (posture des personnage et expressivité des corps) ; le code linguistique (registre de langue et longueur des répliques) ; le code plastique (typographie et composition de l'image) ; le code médiatique (découpage séquentiel et mise en page).
8. Une série de dessins comiques mettant en scène un couple au lit selon les métiers. Vivre avec... une infirmière, un pompier... Ces dessins accumulés en parallèle au fil des années ont fini par composer un album qui a été édité.
9. Notamment Benoît Peteers (2013) qui écrit à ce sujet : « Le dessinateur est lui-même de plus en plus rivé à sa table, se battant avec chaque case au point de s'y noyer, engagé dans un corps à

corps qui impose de se faire tour à tour documentaliste, metteur en scène, acteur, décorateur, lettré, etc. Pour que le dessinateur ne soit pas un simple exécutant, chaque planche, chaque album doit constituer un pari. Autrement le dessin est routinier et ça se remarque ».

10. La seconde partie de l'étude d'ensemble de ce qui se passe « dans l'atelier de Marko », à savoir le travail de mise en planche et la dimension très collaborative du travail de dessinateur de bande dessinée qui articule scénarisation, *script boarding*, mise en couleur, discussion avec les éditeurs sera abordée dans un autre volet à paraître. Ces différentes tâches qui impliquent une interaction non hiérarchisée et non exemptes de négociations qui ont un impact fort sur le style graphique comme sur l'économie narrative font pleinement partie cette « totalité » qu'est le métier collectif de « créateur de bande dessinée » qui mérite pleinement d'être analysé selon l'intuition séminale de la sociologie d'Everett Hughes (1996).

RÉSUMÉS

Dans quelle mesure peut-on répondre au projet épistémologique d'Etienne Souriau consistant à saisir l'œuvre d'art comme *instauration* soit, le questionnement incessant de l'agent par l'œuvre à faire. Comment observer et ethnographier l'*instauration*, l'épreuve qui consiste à renoncer, effacer, reprendre, répéter ? A partir d'une observation serrée d'un dessinateur de bande-dessinée à sa table graphique, l'article confirme l'intuition de Souriau sur l'importance du tâtonnement dans la recherche de la justesse du trait. Il décrit l'engagement du créateur dans la forme à réaliser et analyse les conditions matérielles et cognitives par lesquelles le dessin trouve sa forme. Enfin, il rend compte de ce qui est finalement instauré par le dessinateur à sa table de travail : une case, une planche... mais aussi un style graphique singulier qui est une quête pour le dessinateur de bande-dessinée professionnel.

How is it possible to respond to the epistemological project delineated by Etienne Souriau : appraising the work of art as *establishing* rather than designing – establishing here meaning and involving the incessant questioning of the agent by the work to be done ? How to observe and ethnography the *establishment*, the ordeal which consists in renouncing, erasing, resuming, repeating ? From a close observation of a cartoonist at his graphic table, the article confirms Souriau's intuition on the importance of trial and error in the search for the accuracy of the sketch. It describes the creator's engagement in the form to realize and analyzes the material and cognitive conditions by which the drawing finds its form. Finally, it reports on what is finally established by the designer at his work table : a strip, a page... but also a personal graphic style which is the quest for the professional comic book designer.

INDEX

Mots-clés : ethnographie du dessin, dessinateur de bande-dessinée, trait du dessin, style graphique, instauration (Souriau)

Keywords : ethnography of drawing, cartoonist, drawing line, graphic style, concept of “establishment” (as in “instauration”, Souriau)

AUTEURS

ISABELLE RIVOAL

Isabelle Rivoal est anthropologue, directrice de recherche au CNRS et membre du Laboratoire d'Anthropologie et de Sociologie Comparative à Nanterre. Ses terrains d'enquête se situent d'habitude au Proche-Orient. Une collaboration de plusieurs années entre ethnologues et archéologues dans le cadre d'un programme de recherche et d'échange avec l'université de Chicago l'a conduit à s'intéresser à la culture matérielle, la description des chaînes opératoires et la relation entre cognition et création. Le projet d'enquête-observation à la base de cet article est né de ces collaborations.

MARC ARMSPACH

Marc Armspach est Marko, auteur de bande-dessinée autodidacte depuis 1989. Il entame sa carrière de graphiste aux studios Ellipse sur la série animée *Babar*. Son entrée chez un éditeur à envergure nationale se fait avec Olier sur la série *L'Agence Barbare*. Avec le même scénariste il lancera plus tard *Les Godillots* aux éditions Bamboo. La rencontre avec les BeKa se fait aux éditions Dargaud sur les quatre albums *Gèò BD* cette collaboration se poursuit actuellement sur la série *Le jour où....* Depuis 2018 avec CeeCeeMia et Carbone il a lancé la série *La brigade des souvenirs* chez Dupuis. Entre dessins d'improvisation, dessin de presse et divers ouvrages en tant que storyboarder il entame une collaboration avec Jean-Yves Le Naour aux éditions Dunod avec *L'Histoire de la gauche et de la droite en BD* et une biographie de Gisèle Halimi.