

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SE BRICOLER UN BONHEUR AVEC SPINOZA : TENTATIVE DE
REPRÉSENTATION DE CONCEPTS PHILOSOPHIQUES ÉTHIQUES DANS
UNE PRATIQUE DE LA BANDE DESSINÉE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES,

PAR

ANTHONY BRUNELLE

MARS 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord souligner la contribution significative de ma directrice de maîtrise, Anne-Marie Ninacs, sans qui ce processus de maîtrise n'aurait jamais été aussi efficace, professionnel, lumineux et agréable. Un pan important de l'articulation de mon travail est teinté de ta contribution, Anne-Marie. Merci pour ta confiance, il n'y a rien d'aussi encourageant et valorisant que de sentir un tel appui de sa direction. Merci aussi à David Tomas pour ses idées géniales et ses encouragements. Je regrette de n'avoir pas eu davantage le temps de te connaître, David.

Comment ne pas nommer ensuite mes collègues de maîtrise? J'ai vu ma pratique grandir au fil de nos échanges. Je me considère privilégié d'avoir eu la chance de toutes et tous vous rencontrer : vous avez fait de ces années d'études un milieu fertile où vivre et évoluer. Quelques-uns d'entre vous êtes devenus mes ami-e-s proches et mon passage à l'UQAM est indissociable de votre contact, que j'ai profondément apprécié. Cela s'applique également à tous les enseignants et enseignantes que j'ai pu croiser. Vous êtes, tant le corps professoral que la cohorte étudiante, l'âme et le cœur du programme, ce qui donne tout son sens à une telle institution. Je suis plus que reconnaissant d'avoir vécu une pareille expérience universitaire.

Je veux témoigner ma gratitude toute spéciale à ceux et celles qui ont contribué d'une manière ou d'une autre aux étapes de réalisation de mon mémoire ou de ma bande dessinée : Alexandre Rainville, Rémi Laroche, Julien Gagnon Rouillard, Étienne Rocheleau, Christine Guillemette, Boris Nonveiller, Maude Darsigny Trépanier.

D'un côté plus intime, je tiens à remercier ma famille, qui a su m'encourager pendant toutes ces années, en particulier Christine et Cobalt, mes colocs et amis Alain et Yuxi, et mes amis Annie et Francis.

Merci enfin et surtout à Bento de Spinoza d'avoir existé, d'avoir légué sa pensée et d'avoir changé ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	Erreur ! Signet non défini.
LISTE DES FIGURES.....	Erreur ! Signet non défini.
LISTE DES TABLEAUX.....	Erreur ! Signet non défini.x
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	x
RÉSUMÉ	Erreur ! Signet non défini.
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CONTEXTUALISATION ARTISTIQUE	6
1.1 Art et vie	7
1.2 Marcel Duchamp	12
1.3 John Cage.....	16
1.4 Fluxus : Yoko Ono, Allan Kaprow, Robert Filiou	19
1.5 Du bouddhisme au spinozisme : l'art de vivre	27
CHAPITRE II LA RENCONTRE DE L'ART ET DE L'ÉTHIQUE	32
2.1 Spinoza et les arts	32

2.2	La philosophie spinoziste	36
2.3	Application d'une pensée philosophique par la bande dessinée.....	40
CHAPITRE III INSPIRATIONS GRAPHIQUES		53
3.1	Actualité de la bande dessinée.....	54
3.2	Pédagogie : McCloud et Eisner	56
3.3	Philosophie : Philocomix et Amador.....	61
3.4	Esthétique : Gibbons & Moore, Larcenet, Kannemeyer.....	64
CHAPITRE IV SE BRICOLER UN BONHEUR AVEC SPINOZA.....		69
4.1	Le problème du désir	69
4.2	Les stratégies pédagogiques	73
4.3	Les décisions esthétiques.....	83
4.4	Le bricolage (conclusion)	93
BIBLIOGRAPHIE		96

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1 Anthony Brunelle, <i>Installation (un essai parmi tant d'autres)</i> , 2019. Vue extérieure de l'objet.	5
0.2 Anthony Brunelle, <i>Installation (un essai parmi tant d'autres)</i> , 2019. Vue intérieure de l'objet.	5
0.3 Anthony Brunelle, <i>Installation (un essai parmi tant d'autres)</i> , 2019. Vue de l'objet activée par un spectateur.	5
1.1 Suzanne Leblanc, <i>La maison à penser de P.</i> , Éditions La Peuplade, 2010	10
1.2 Thomas Hirschhorn, <i>Spinoza Monument</i> , Amsterdam, 1999	10
1.3 Man Ray, <i>Marcel Duchamp, élevage de poussière</i> , 1920, photographie argentique.	15
1.4 John Cage, <i>4'33"</i> (<i>In Proportional Notation</i>), 1952–1953, partition	17
1.5 Allan Kaprow, <i>Fluids</i> , 1967, happening.....	20
1.6 Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> , 1964, performance.....	21
1.7 Robert Filliou, <i>Eins. Un. One.</i> , 1984, installation	26
1.8 Saburō Murakami, <i>Passing Through</i> , 1956, happening dans le cadre de la 2 nd Gutai Art Exhibition, Ohara Kaikan, Tokyo.....	28

2.1	Pieter de Jode II (1606–1674), <i>Masaniello</i> , non daté, eau-forte. Gravure réalisée à partir d'un dessin de Spinoza, qui se serait lui-même représenté sous les traits du chef rebelle napolitain Tommaso Aniello, dit Masaniello. Source : Jean Colerus, <i>Vie de B. de Spinoza, tirée des écrits de ce fameux philosophe et du témoignage de plusieurs personnes dignes de foi, qui l'ont connu particulièrement</i> , 1706	35
2.2	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, ouverture du chapitre 1	42
2.3	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , ouverture du chapitre 2	44
2.4	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, schéma représentant les éléments importants de l'être d'un point de vue moniste	47
2.5	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, première page du récapitulatif complet du premier chapitre.	50
3.1	Scott McCloud, <i>Understanding Comics</i> , 1993, bande dessinée.....	58
3.2	Will Eisner, <i>PS Magazine</i> , illustré entre 1950 et 1971. Recueil publié par Abrams, 2011	59
3.3	Anne-Lise Combeaud, Jean-Philippe Thivet et Jérôme Vermer, <i>Philocomix</i> , 2017, bande dessinée.....	60
3.4	Philippe Amador, <i>Spinoza à la recherche de la vérité et du bonheur</i> , 2019, bande dessinée	63
3.5	Alan Moore et Dave Gibbons, <i>Watchmen</i> , 1986–1987, bande dessinée	65
3.6	Manu Larcenet, <i>Blast, 2 : L'apocalypse selon saint Jacky</i> , 2011, bande dessinée.....	66
3.7	Anton Kannemeyer, <i>Pappa in Afrika</i> , 2010, bande dessinée	68
4.1	Anthony Brunelle, images préparatoires à <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2019.....	71

4.2	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , chapitre 1, page 23	78
4.3	Scott McCloud, <i>Making Comics</i> , 2006, bande dessinée.....	81
4.4	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , chapitre 2, page 66	82
4.5	Anthony Brunelle, <i>Jack Scott</i> , de la série <i>Les étoiles mortes ne cessent de briller</i> , 2015, gouache et aquarelle sur boîte de pizza surgelée.....	84
4.6	Anthony Brunelle, <i>Revenge, justice, blind</i> , 2018, graphite, fusain et thé sur toile de coton.....	85
4.7	Scott McCloud, <i>Understanding Comics</i> , 1993, bande dessinée.....	86
4.8	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, introduction, page 4	89
4.9	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, chapitre 2, page 58.....	90
4.10	Anthony Brunelle, <i>Se bricoler un bonheur avec Spinoza</i> , 2021, chapitre 1, page 20	91

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
4.1 Notions et marqueurs.....	76-77

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES ACRONYMES ET DES SIGLES

Cor Corollaire

Déf Définition

Dém Démonstration

ETH *Éthique*

Prop Proposition

TRE *Traité de la réforme de l'entendement*

TTP *Traité théologico-politique*

RÉSUMÉ

Cette recherche-création est une tentative de vulgarisation de la philosophie éthique de Bento de Spinoza (1632–1677) par l’entremise de la bande dessinée, à des fins de transformation individuelle et sociale. Ce mémoire retrace le cheminement de pensée ainsi que le travail documentaire, artistique et technique qui ont été élaborés afin de concrétiser ce projet.

Le texte articule d’abord la façon dont cette approche artistique de la BD s’inscrit dans la continuité d’une conception de l’art comme « art de vivre », telle que l’ont pratiqu  e les artistes intégrant la philosophie zen à leur art. La philosophie de Spinoza est ensuite abordée de manière à en exposer les différents enjeux, tant en ce qui concerne le rapport du philosophe à la chose artistique, que l’utilité de son *  thique*    la vie contemporaine.

Il y est enfin question de la bande dessinée proprement dite, c’est-à-dire de la nécessité de cette discipline à notre époque, des œuvres graphiques qui ont inspiré la réalisation de ce travail de recherche-création, et de l’ensemble des décisions conceptuelles, esthétiques, pédagogiques et techniques qui ont présidé à la production finale de *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*.

Mots clés : bande dessinée, dessin, art, philosophie, Bento de Spinoza (1632–1677),   thique, bonheur, bouddhisme, pédagogie, vulgarisation

INTRODUCTION

Mon intention, en commençant la maîtrise, était de transmettre certains principes d'une philosophie très spécifique, celle de Bento de Spinoza (1632–1677). Les arts étaient pour moi le moyen d'aborder cette matière textuelle, que je jugeais pertinente, voire essentielle à communiquer à notre époque où les notions de bonheur et de sagesse semblent encore si difficiles à développer. C'est en ce sens que les thèmes et solutions abordés dans le spinozisme sont d'une extrême utilité pour nos sociétés actuelles. Cela devait être fait de manière efficace et cohérente, en facilitant une saisie de cette philosophie par la voie sensorielle. Je me disais que, pour communiquer de tels concepts aux visiteurs, je devais leur offrir l'expérience la plus complète possible, c'est-à-dire les mettre en interaction avec les œuvres et avec l'espace afin qu'ils et elles en deviennent des acteurs. Je devais ensuite stimuler au maximum leurs sens afin de créer une cohésion forte entre les sensations corporelles et intellectuelles. Pour ce faire, je réalisai d'abord des pièces installatives comme *Installation (un essai parmi tant d'autres)*, 2019 [fig.1–3], qui – je l'espérais – permettraient aux visiteurs de saisir les différents concepts spinozistes de façon plus « intuitive ». C'était du moins le pari que je faisais.

Cherchant à m'assurer d'une bonne compréhension de l'installation, ou simplement à orienter la lecture dans une direction particulière, je me voyais néanmoins forcé d'accompagner ces créations installatives de textes, sans quoi les visiteurs quittaient la salle sans rien avoir saisi de mon intention de fond. La très grande ouverture interprétative de l'objet permettait, en effet, une saisie purement phénoménologique qui demeurerait à mes yeux superficielle. J'ai vite dû me rendre à l'évidence que ces textes d'accompagnement compliquaient et alourdissaient l'expérience, en même temps qu'ils ne rendaient pas justice à la philosophie de Spinoza : la complexité des thèmes que j'y abordais dans une forme textuelle courte ne permettait pas de bien

cerner la réflexion éthique plus vaste dans laquelle l'œuvre s'inscrivait. J'ai réfléchi à produire des enregistrements audio ou vidéo et j'ai imaginé différentes configurations de moyens de communication, mais cela générait un ensemble de nouveaux problèmes¹. Bref : il y avait trop d'éléments contextuels à fournir afin de dépasser le seul plaisir esthétique, ce qui allait tout à fait à l'encontre de l'expérience réflexive que je voulais susciter.

Ce problème ne pouvait pas être résolu par un simple rééquilibrage des différentes composantes de l'installation. Ce collage texte-œuvre n'était tout simplement pas une approche compatible avec mon intention initiale de communiquer une philosophie par l'expérience. Le principal problème que je rencontrais était que la part d'interprétation subjective des participants demeurerait trop importante pour que la communication de concepts précis issus d'une philosophie puisse être transmise efficacement. Mais, m'objectait-on, n'est-ce pas là l'essence même de l'art que d'accueillir la subjectivité de la personne qui expérimente l'œuvre? La liberté d'interprétation n'est-elle pas le droit primaire de quiconque se trouve face à ton installation? L'artiste ne doit-il pas se résoudre au fait que son œuvre, une fois créée, n'est plus sienne? Au nom d'arguments semblables, mes collègues et enseignants m'ont presque convaincu de l'impossibilité de mon ambition pédagogique. Tout en concevant que l'art est une expérience éminemment subjective qui ne peut pas être prescrite ou figée, je ne voyais cependant pas, pour ma part, de contradiction apparente à ce qu'un contenu bien identifié, qui laisse le moins de place possible à l'interprétation et qui exige un exercice de réflexion, puisse aussi être une production

¹ Ces méthodes surintellectualisent l'expérience et rendent les spectateur-trices plus passifs alors que je veux au contraire rendre mon travail le plus ludique et accessible possible. La durée exigée par la lecture d'un texte ou l'écoute d'un enregistrement, ainsi que la quantité d'information à intégrer sont aussi problématiques dans l'espace d'exposition où les gens arrivent à tout moment et risquent de manquer des éléments de contenu. Pour ces raisons, l'investissement d'effort de la part du visiteur me paraissait trop grand et l'atteinte de mon objectif peu probable. Pour corriger le problème, j'aurais pu rendre le contenu disponible sur internet, mais cela m'aurait demandé d'acquérir tout un éventail de connaissances et de compétences que je n'aurais pas eu le temps de développer et d'exploiter efficacement dans le temps imparti par la maîtrise, temps que je souhaitais consacrer à l'assimilation et à la mise à l'épreuve d'une philosophie. De plus, le caractère artistique et phénoménologique aurait été encore plus tenu dans ce dernier format.

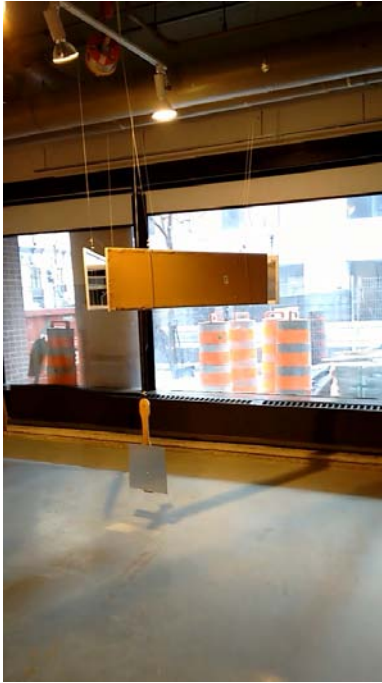
artistique adéquate. Mais quelle forme une telle entreprise devait-elle revêtir pour s'inscrire *à la fois* comme production artistique et comme vulgarisation philosophique? Comment devais-je m'y prendre?

L'idée de travailler la bande dessinée est venue de feu David Tomas, le premier directeur de cette recherche-crédation. Elle est arrivée juste à point, car je me trouvais dans une impasse. Je ne voyais plus la cohérence entre les pratiques artistiques et la volonté que j'avais de communiquer l'*Éthique* de Spinoza. J'en étais rendu à penser que mes intentions n'étaient tout simplement pas pertinentes dans le cadre d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques. Au début, j'ai été réfractaire à sa suggestion, car passer par la bande dessinée signifiait pour moi supprimer l'expérience sensorielle élargie qui me tenait tant à cœur. J'étais déterminé à ce que la compréhension passe en premier lieu par cette expérience corporelle, mais j'ai été forcé de constater que c'était précisément là qu'achoppait la transmission de l'information : l'expérience artistique ne pouvait pas se passer du texte, et celui-ci devait même prendre une part beaucoup plus importante que je ne l'avais imaginé si je voulais atteindre mon objectif éthique. L'expérience artistique que je voulais communiquer relevait en effet d'une saisie conceptuelle² de *l'existence en tant que manière d'être dans le monde*. Autrement dit, c'est l'expérience même de la philosophie de Spinoza, sa mise à l'épreuve, que je cherche à intégrer pour moi-même, puis à partager par ma recherche-crédation. Si j'ai besoin pour ce faire d'un véhicule artistique, c'est qu'il permet, par la porte des sens, une accessibilité à la visualisation et à la performativité des idées que le texte seul ne favorise pas.

C'est ainsi qu'à la fin de la première session, mon objectif initial qui était l'« Exploration de différents procédés artistiques, tels que l'installation et la

² Par *conceptuel*, je n'entends jamais simplement une chose à saisir sur le plan des idées, mais bien, en cohérence avec la pensée de Spinoza, une *prise de conscience* qui est inévitablement incarnée et que l'on ressent en notre être. C'est pourquoi il n'y a pas de contradiction entre comprendre et vivre l'expérience de la compréhension. J'élaborerai cette idée plus loin.

performance, dans le but de favoriser la saisie de principes de la philosophie de Spinoza posant que le bonheur est le but de l'existence humaine », se changea en « Se bricoler un bonheur avec Spinoza : tentative de représentation de concepts philosophiques éthiques dans une pratique de la bande dessinée ». C'est sur cette tentative que le présent mémoire se concentre, en se penchant tour à tour sur les relations de l'art contemporain avec la philosophie, sur l'*Éthique* de Spinoza, sur la pédagogie et sur l'art de la bande dessinée, toutes choses qui ont ensemble produit le livre-œuvre *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*.



0.1, 0.2, 0.3. Anthony Brunelle, *Installation (un essai parmi tant d'autres)*, 2019. Vues extérieures et intérieure de l'objet.

Texte d'accompagnement : « Éthique 1, Définition 2. Est dite finie en son genre, la chose qui peut être limitée par une autre de même nature. Par exemple, un corps est dit fini parce que nous en concevons toujours un autre plus grand. De même, une pensée est limitée par une autre pensée. Mais un corps n'est pas limité par une pensée ni une pensée par un corps. »

CHAPITRE I

CONTEXTUALISATION ARTISTIQUE

Le défi de ma proposition de faire de l'*Éthique* une bande dessinée est de l'amarrer de manière forte dans le contexte d'une recherche artistique actuelle – de démontrer qu'il ne s'agit pas d'un « simple » travail d'illustration. Afin que la philosophie spinoziste soit la plus justement comprise, la prémisse de mon projet est d'aborder pédagogiquement cette philosophie *en tant qu'expérience artistique*, car l'expérience esthétique de mon projet de dessin passe en grande partie par l'acte de compréhension active des concepts. Il faut savoir en effet que, pour Spinoza, *comprendre*, c'est augmenter sa puissance, c'est vivre une modification de son être qui a des qualités ressenties à la fois par l'esprit et par le corps. Si le contenu est très clairement identifié, l'expérience à vivre reste très subjective et ouverte ; comme pour toute création artistique, la manière dont on reçoit et vit ces idées mises en forme ne peut pas être absolument déterminée à l'avance. Les angles philosophique et pédagogique ne sont donc ici, avec les angles esthétique, graphique et éthique, que des facettes participant d'un ensemble plus complexe : l'expérience artistique que je compose et propose dans *Se bricoler un bonheur avec Spinoza* est fondamentalement une réflexion-expérience sur le *vivre*.

Ce type de travail artistique, qui se préoccupe de philosophie et d'éthique, traverse l'histoire de l'art occidentale depuis la Grèce antique. Dans ce chapitre, je veux retracer la lignée artistique contemporaine dans laquelle mon travail de recherche-crédation s'insère. La liste des artistes qui m'inspirent est longue. Pour les besoins de ma démonstration, je m'attarderai ici seulement aux figures qui ont eu une influence fondamentale sur mon travail actuel et avec lesquelles je suis en mesure de tirer des liens directs : Marcel Duchamp, John Cage, Yoko Ono, Alan Kaprow et Robert Filliou. Ces artistes m'intéressent spécifiquement pour le fait que leur questionnement sur l'art – Qu'est-ce que l'art ? Quelle est sa nature ? Comment existe-t-il ? etc. – est le sujet même de leur art, et que leur recherche-crédation s'articule d'une manière distincte des approches purement esthétiques, sensorielles ou « rétinienne » de l'art. L'objet de recherche n'est tout

simplement plus le même. Cela permet d'émanciper en quelque sorte l'artiste-chercheur des cadres restreints et compartimentés où l'enferment les a priori concernant les courants, les formes, les techniques, la maîtrise des matériaux et les manières de faire qui « caractérisent » l'art. La mise en question par ce artistes des frontières de l'art a aussi pour effet d'en brouiller sans cesse les contours, confondant la discipline artistique et l'expérience même de la vie. Voilà qui est au cœur de mes préoccupations et recherches personnelles.

1.1 Art et vie

Dans le champ des arts visuels, Nicolas Bourriaud est un théoricien de l'art qui a réfléchi à cette question précise de la confusion de la pratique artistique et de la vie dans plusieurs ouvrages. Il écrit par exemple, dans *Formes de vie* (Bourriaud 1999) :

L'art du vingtième siècle, pour une grande part, repose sur un ensemble de dispositifs formels qui créent des *points de passages* entre l'art et la vie. Le plus souvent, cependant, il ne s'agit pas d'abolir la frontière qui sépare l'une et l'autre, mais de la suspendre tout en la maintenant intacte. (p.15)

Il remarque aussi qu'il existe, en dehors de l'objet visible qui est l'aboutissement du processus créatif, des ensembles d'éléments moins souvent reconnus mais qui participent néanmoins à part entière de l'œuvre d'art moderne et contemporaine. Dans cette conception élargie de l'œuvre, on retrouve, dit-il :

... les circonstances de sa production, la manière dont l'auteur met en jeu sa propre existence, les relations que l'œuvre entretient avec son public... Cet art « sans qualités », dénué de spécificité disciplinaire, cet « art des activités ordinaires » prophétisé par Paul Valéry, trouve ses sources dans le protocole dandy, dans la littérature fin de siècle ou chez Marcel Duchamp. (p.16)

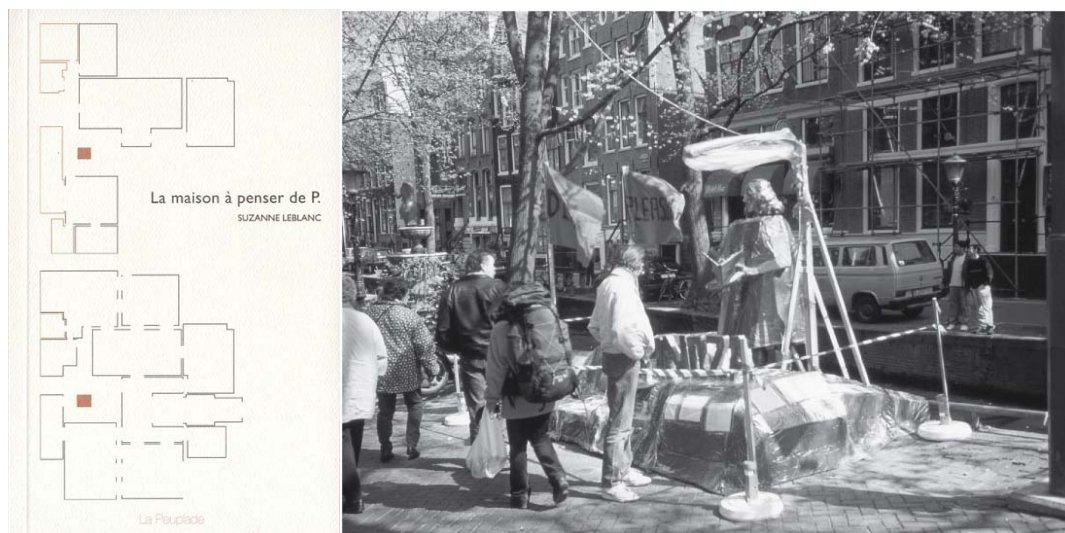
La manière de vivre de l'artiste dicte ainsi la façon dont il ou elle oriente son travail, et inversement. C'est dire que la vie de l'artiste devient partie prenante non seulement du processus de création, mais de l'œuvre elle-même. « Cette mutation recoupe en grande partie l'histoire de l'art moderne, mais elle s'applique moins à l'évolution des formes qu'à la manière dont les artistes vont venir les habiter en les reportant sur le plan de l'existence », explique Bourriaud (p.16). C'est précisément cela qui m'intéresse, le fait que l'expression artistique, sa manifestation concrète et la manière de penser de l'artiste se rapprochent jusqu'à se confondre au fait même d'exister. « L'art moderne, c'est sa vertu première, refuse de considérer comme séparés le produit fini et l'existence à mener. *Praxis égales poiésis*. Créer, c'est se créer³ », affirme le théoricien (p.13). Il ne s'agit plus là de *production* artistique, mais d'une *attitude* ou d'une *manière d'être* artistique. Pour les artistes investis dans les formes de vie, l'art n'est plus considéré comme une simple activité séparée des autres activités quotidiennes, mais bien comme faisant partie de l'expérience même d'exister. L'art est une manière de se construire, de se parfaire grâce au contact avec le monde, d'apprendre à être. Pour ces raisons, je suis en mesure d'affirmer avec Bourriaud que

Certains gestes, certains récits, certains modes d'existence, me semblent dignes d'attention au même titre qu'une sculpture ou un tableau. Je ne cherche aucunement à dévaloriser ces derniers, mais à montrer comment cette culture du comportement permet de rendre compte de la spécificité de l'art de ce siècle... (p.16)

Ce passage permet de mieux situer où je veux en venir avec ma recherche-création. L'*Éthique* de Spinoza, en tant que manière de comprendre le monde, affecte nécessairement ma façon de vivre et également de percevoir et d'approcher l'art. Par mon effort pour l'assimiler, je *me* travaille en tant qu'artiste et fait de la plasticité de mon être même une composante active de mon art. Inversement, ma production artistique est directement influencée par mes affiliations philosophiques puisqu'elles façonnent ma manière d'être, de percevoir, de choisir, de décider, d'agir, de fabriquer et de communiquer. Cet art dont je parle est donc avant toute chose un *art de*

³ L'auteur précise ici ces deux termes : « la production de biens matériels (la poiésis), et la production de soi à travers des pratiques individuelles (la praxis) s'équivalent dans le cadre général de la production des conditions d'existence de la collectivité. » (Bourriaud 1999, p.13)

vivre, et c'est en cela qu'une expérience philosophique en devient indissociable. Ma production artistique s'inscrit dans la création d'une vie philosophique. *Comment une philosophie vécue peut-elle redéfinir notre conception de l'art, jusqu'à devenir une forme à part entière de cet art?* C'est précisément cette question qui m'intéresse.



1.1. Suzanne Leblanc, *La maison à penser de P.*, Éditions La Peuplade, 2010

1.2. Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument*, Amsterdam, 1999

Dans le monde de l'art contemporain, certains artistes se sont directement penchés sur des philosophies pour en faire le contenu de leur art. Je pense, par exemple, au corpus de recherche-création de Suzanne Leblanc, qui s'intéresse depuis des décennies à la pensée de Ludwig Wittgenstein, de plus en plus par la voie de la littérature, et qui qualifie sans détour sa pratique de « philosophico-artistique » (site de l'artiste) [fig. 4]. « Fondamentalement, mon projet consiste à poser la question de l'exercice philosophique dans une marge de manœuvre artistique permettant de considérer l'idée d'une philosophie première ou d'une philosophie du commencement », écrit-elle pour se présenter (site de l'  cole d'art de l'Université Laval, 2021). On peut également nommer la série de *Monuments* que Thomas Hirschhorn a consacrée aux philosophies de Gilles Deleuze, Georges Bataille, Michel Foucault, Antonio Gramsci et Spinoza lui-même [fig. 5]. Ces monuments précaires fabriqués à l'aide de matériaux bricolés et récupérés sont des hommages éphémères à chaque philosophe qui rendent accessible sa pensée. Souvent érigés dans des milieux fréquentés par les classes populaires, leurs pavillons invitent de manière conviviale les visiteurs à établir un dialogue avec ces penseurs, à se familiariser avec l'œuvre, à apprivoiser sa vie et à devenir acteurs de l'œuvre installative. Hirschhorn tente en particulier de partager l'amour qu'il a pour ces penseurs et pour la beauté de l'activité de penser. (Hirschhorn, 2010)

Gr  ce à mes recherches, j'ai également découvert que plusieurs artistes au 20   siècle se réclamaient ouvertement de la philosophie bouddhiste – notamment Cage, Kaprow et Filliou. C'est auprès de ceux-là qu'il me paraît possible de faire le parallèle le plus intéressant avec ma revendication philosophique artistique spinoziste, car ils sont engagés dans une modification de leur être artiste, et ainsi de leur définition de l'art. J'étais déjà au courant des proximités idéologiques entre la pensée de Spinoza et le bouddhisme, puisque plusieurs spécialistes de Spinoza mentionnent le rapprochement (Lenoir 2017, Giuliani 2017, Naess 2017), mais les concordances logiques de ces philosophies se sont révélées de plus en plus évidentes au cours de discussions que j'ai eues avec ma directrice Anne-Marie Ninacs. Arne Naess, en particulier, rattache ces similitudes entre le spinozisme et le bouddhisme à une notion commune d'«   cologie profonde », qui m'a beaucoup rappelé les ouvrages que Jacquelynn Baas (2004, 2005) a consacrés aux fréquentations bouddhistes de l'art moderne et contemporain occidental. C'est pourquoi mon projet de bande dessinée spinoziste trouve ici des points de contacts artistiques

parmi des artistes d'allégeance bouddhiste – déclarée à divers degrés. Je les aborderai un à un, chronologiquement.

1.2 Marcel Duchamp

Bien que Marcel Duchamp ne se soit jamais lui-même ouvertement associé au bouddhisme, nombreux sont ceux qui interprètent sa manière de faire de l'art et d'en parler en grande cohérence avec cette philosophie. John Cage compte parmi ceux-là, tel que le rapporte Baas (2004) dans cet extrait où elle explique que la contribution de Duchamp est d'avoir fait de l'art une chose qui n'est ni matérielle, ni disciplinaire, ni une expérience séparée du monde, mais bien l'expérience même de vivre :

“I literally believe that Duchamp made it possible for us to live as we do,” said John Cage, in one of his last interviews. Marcel Duchamp changed not only how we experience art, but how we experience life. He helped us see that everything in the world is worthy of our attention, and to understand that this – our attention – is the creative act. “If you wish,” Duchamp said at the end of his life, “my art would be that of living: each second, each breath is a work which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral. It's a sort of constant euphoria.”

This sense that to live in awareness is the basis of creativity was labeled [...] “the art-life paradigm.” (p.20)

Élaborant un peu sur sa conception de l'art lors d'une entrevue filmée en 1956, Duchamp explique lui-même ce phénomène :

I considered painting as a means of expression, not an aim. One means of expression instead of an aim, a complete aim for life at all. The same as I considered that color is only a means of expression in painting; it shouldn't be the last aim of painting – in other words, painting shouldn't be only retinal or visual. It should have to do with the grey matter of our understanding instead of

purely visual, you see. So it's the same thing with my life in general, I didn't want to pin myself down to one little circle... (Duchamp 1956, 21:37)

La peinture n'est pas une fin en soi, c'est simplement une manière parmi d'autres de s'exprimer; elle n'affecte pas que la vue, mais aussi les idées, les conceptions, la compréhension. Duchamp l'explique en disant que, pour lui, il est tout à fait possible de comparer une partie d'échecs à la réalisation d'une peinture : les deux sont une forme d'expression, les deux sont une stratégie de composition, les deux sont *plastique*. Par « expression », entend-il une sorte de jouissance, une manière de vivre une vie mieux remplie?, demande l'intervieweur. Et Duchamp de répondre: « Yes, at least it [le jeu d'échecs] was another facet of the same kind of mental expression, intellectual expression. [...] It was just enough different to make it another facet and then to add to the body of my life. » (23:11) Remarquons qu'il rend clair ici l'objet que sa pratique « mentale, intellectuelle » de l'art vise à façonner : ce n'est ni la peinture, ni les échecs, mais *le corps de sa vie*. Ce court entretien permet également de noter la contribution de l'art à sa vie : il a pour fonction de l'enrichir.

Baas (2004) rapporte enfin que Duchamp réfléchissait à la réception de l'art comme à une activité éminemment « mentale » et « transformatrice » pour le spectateur aussi :

Duchamp spoke [dans "The Creative Act"] of "a gap" that "represents the inability of the artist to express fully his intention," a gap that is filled by the participation of the spectator, whose own realization is a "phenomenon of transmutation": an act of "transubstantiation" in which inert matter is experienced as a work of art. (p.20)

Puis elle suggère – œuvre duchampienne à l'appui [fig. 6] – une origine indienne possible de cette conception de l'expérience esthétique, qui n'est pas un goût issu du « vignoble », du « producteur » ou du « vin » lui-même, mais bien du corps-esprit de celui ou celle qui boit le vin :

There is also a Sanskrit word for Duchamp's viewer-response theory of art : rasa. Rasa, emotive aesthetics, resides not in the artist or the object, but in the viewer – just as the taste of wine exists not in the vintner or in its bottle, but in the one who drinks it. (p.20)

Cette expérience subjective qu'on tient pour la réalité objective, explique enfin Baas, est la base même de la voie bouddhiste comme de l'art de Duchamp :

The solution to the Koan – how can an artist “make” conceptual art? – is the realization that art resides not in the mind of the artist or in the object, but in the mind of the viewer. This realization parallels the Buddha's insight that suffering resides not in events or objects but in our minds. (p.20)



1.3. Man Ray, *Marcel Duchamp, élevage de poussière*, 1920, photographie argentique

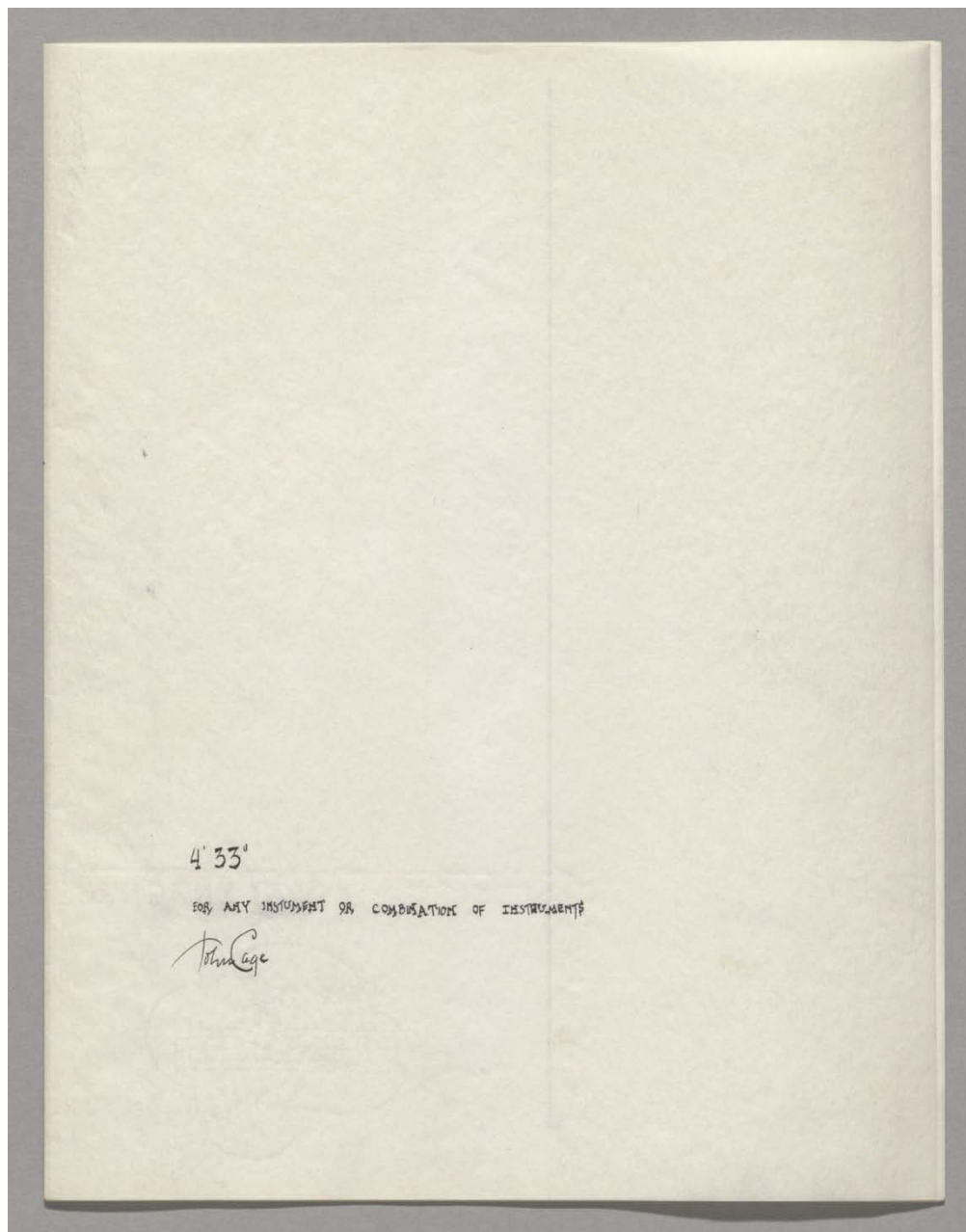
1.3 John Cage

John Cage a été très influencé à la fois par le bouddhisme zen de D.T. Suzuki et par l'art conceptuel de Marcel Duchamp. Par conséquent, il a élaboré une conception de l'art en tant qu'expérience où les frontières de nos catégories usuelles n'existent pas. Arthur Danto (dans Baas 2004, p.56) explique : « when, finally, the philosophy [of 4'33''], fig. 7] was articulated, it was that the distinction between art and life must somehow be overcome. This was a corollary of the Zen idea that the distinction between religion and life is to be overcome. » Dans le même sens, le critique d'art Kay Larson (dans Baas 2004, p.62) insiste lui aussi sur le fait que

John Cage, who was by then saturated with the Buddhism of D.T. Suzuki, observed that he wasn't interested in destroying the barrier between art and life, or even blurring it. He was interested mainly in observing that there is no barrier between the two.

“No barrier” is more than a summary declaration of modernist principles and their postmodernist consequences. It is a Buddhist phrase commonly used in Zen literature and practice.

On voit bien ici que Cage, par le paradigme de l'« art-vie », affirme qu'il n'y a pas de séparation à faire entre art, vie et philosophie. Plus encore, ces propos révèlent que, chez Cage, la mise en pratique de l'éthique bouddhiste *est* le contenu de son art. Daniel Charles (dans Cage 2002, p.96) explique en effet que Cage



1.4. John Cage, 4'33" (*In Proportional Notation*), 1952–1953, partition

... appréciait davantage l'idée d'un « art comme vie » qui sache passer outre l'« esthétique ». La musique [disait-il] « n'impose rien. Elle peut avoir pour effet de changer notre façon de voir, de nous faire regarder comme étant de l'art ce qui nous entoure. Mais ce n'est pas un but. Les sons n'ont pas de but ! Ils sont, tout simplement. Ils vivent, la musique, c'est cette vie des sons.

Cette « vie des sons », n'a pas en elle-même de valeur bonne, mauvaise ou neutre. Ce sont, soutiennent les bouddhistes, nos perceptions arbitraires qui décident de ce qui est mélodieux (lorsque les sons sont agencés d'une certaine manière) ou de l'ordre du bruit (lorsque les sons sont laissés à eux-mêmes). En dépassant ces qualifications personnelles, on accède à l'état de suspension du jugement que valorise Cage dans sa présentation artistique 4'33'', et on reconnaît alors les sons comme étant des expériences ayant des qualités esthétiques pouvant être accueillies tel quel. La même chose peut s'appliquer aux formes, aux couleurs, aux mouvements, aux pensées, aux sensations, etc. Puisqu'il s'agit d'une redécouverte du monde et du soi par l'exercice de l'attention, ce que Cage propose est donc à proprement parler de la philosophie en actes.

L'historien Michael Roth (dans Baas 2004) montre bien comment, par un simple déplacement de l'attention, quatre minutes trente-trois secondes de silence cessent d'être l'attente monotone d'un autobus pour devenir un moment privilégié pour entendre soudainement ce qui a cours autour de soi, prendre conscience du moment présent, et vivre :

What is at stake in the quality of attention you bring to certain objects? Because one of the consequences we seem to agree on is, if you treat something as a work of art, it has a consequence for the quality of attention you bring to that thing. (p.21)

L'œuvre de Spinoza, on le verra, a tout à voir avec un tel travail de recadrage de l'expérience afin d'envisager les choses telles qu'elles sont.

1.4 Fluxus : Yoko Ono, Allan Kaprow, Robert Filliou

Le mouvement Fluxus et les happenings ont été une autre manière de manifester une semblable compréhension de la vie comme matériel artistique. Fondé dans les années soixante par Georges Maciunas et activé par des artistes comme Joseph Beuys, Nam June Paik ou Yoko Ono, Fluxus est en effet l'extension logique du travail de Duchamp et de Cage. Bien qu'aucune description officielle du mouvement et de sa mission n'ait été rédigée, l'objectif de Fluxus était, selon Ben Vauthier (1974, septembre–octobre), d'éliminer toute frontière entre l'art et la vie. L'art ici, c'est le banal de la vie qui le constitue : il n'y a plus de standard esthétique pour ces artistes, et même plus d'obligation esthétique du tout. Pour les membres de Fluxus, l'art se veut éphémère et son but est plus un style de vie qu'une quelconque recherche du « beau », explique Nam June Paik (Hegyí 1983, p.27).



1.5. Allan Kaprow, *Fluids*, 1967, happening



1.6. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, performance

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les événements performances de Yoko Ono et les *happenings* d'Allan Kaprow dans les années 1960–1970 [fig. 8]. Tous deux membres du mouvement Fluxus, ils en sont de brillants représentants; qui plus est, tous deux sont inspirés par la philosophie bouddhiste. Chez Ono, le caractère impermanent et banal de toute chose traverse son œuvre épurée et la rapproche de la pratique bouddhiste. Ses célèbres *Pieces*, rassemblées dans le recueil *Grapefruit*, sont par exemple de courtes instructions poétiques qui invitent le lecteur à devenir acteur d'une performance, à créer lui-même l'œuvre. Il s'agit d'un travail de pionnière dans l'histoire de l'art conceptuel des années 1960. « Yoko Ono, trained as a musician, had studied Zen before joining Fluxus. Permission to make art out of anything – to make anything into art – came from Duchamp and his readymades », explique Danto (dans Baas 2004, p. 57). Elle est en effet connue pour ses performances simples mais d'une profonde puissance évocative et politique qui pousse à la méditation et à la réflexion. La performance *Cut Piece* (1964) [fig. 9], où l'artiste agenouillée sur la scène se tient immobile et passive pendant que les spectateurs sont invités à découper ses beaux vêtements, est exemplaire de son art philosophique, en plus de susciter une forte réflexion sur les enjeux féministes.

Allan Kaprow fait lui aussi partie des pionniers de l'exploration d'une pratique de l'art étroitement liée à la vie quotidienne. Comme Cage, il était « deeply involved with Buddhist practice », souligne Suzanne Lacy (dans Baas 2004, p. 100). L'artiste a réfléchi cette question des frontières entre l'art et de la vie dans sa pratique de l'enseignement comme dans sa pratique artistique. Il a produit au cours de sa carrière beaucoup de *happenings* ayant également pour caractéristique la simplicité, l'éphémère et l'intégration des spectateurs comme participants actifs de l'œuvre. La dimension du jeu et du plaisir est toutefois chez lui très importante; en tant qu'enseignant en art, il rendait d'ailleurs la frontière très floue entre la création et l'enseignement, entre l'enseignement et le jeu. Le travail et le quotidien faisaient partie intégrante de sa production et de sa vie artistiques. Il affirme (dans Jones 2005, p.28) : « La ligne de démarcation entre l'art et la vie doit rester floue, voire aussi imprécise que possible, et les actions ou le matériel peuvent provenir de n'importe quel domaine, sauf des arts. » Jeff Kelley (dans Kaprow 1997) le confirme :

Selon lui, la pratique moderne de l'art est plus que la simple production d'œuvres artistiques; cela implique aussi l'effort discipliné de l'artiste à observer, engager et interpréter les processus de la vie, qui sont eux-mêmes aussi signifiants que l'ensemble de l'art et certainement plus enracinés dans l'expérience commune. (En fait, ils sont l'expérience commune.) (p.14)

Ce point de vue – tout au long de quatre décennies (des recherches artistiques de Kaprow) – est unique, prenant la mesure du sens de la vie à partir de domaines situés à l'extérieur de l'art et à l'intérieur de l'expérience commune. [...] pour Kaprow, l'expérience est le médium de sa pratique. (p.15)

Cette manière de formuler l'« expérience comme médium » me semble en parfaite continuité avec ce que Duchamp appelait l'« expression mentale ». Seulement, chez Kaprow, comme chez Cage et Ono, le lien de l'expérience à la production d'objet a moins d'importance que chez Duchamp, il est réduit au maximum pour révéler le travail même de l'esprit. Comme beaucoup d'autres membres de Fluxus, Kaprow pratique la performance et met en place des œuvres éphémères où l'existence de l'objet n'est plus le siège de ce qui sera nommé *art*. Ce qui constitue une expérience artistique dans ce type de production est beaucoup plus diffus et subtil : elle n'est possible que parce que les participants possèdent les notions qui permettent de l'interpréter dans ce sens et d'avoir conscience de vivre une telle expérience (artistique). L'expérience devient lisible parce qu'artiste et participants *partagent la même philosophie*. Même si les objets s'effacent des pratiques, les gestes éphémères et les idées deviennent la source des expériences que fait notre être. L'art loge donc dans l'expérience même de ceux et celles qui y ont participé, en ont le souvenir ou font l'effort mental et proprioceptif de s'y projeter. Cela ressemble beaucoup dès lors aux « formes habitées » dont parle Bourriaud.

Robert Filliou est le dernier artiste du mouvement Fluxus qu'il m'importe de présenter. De façon similaire aux artistes précédents, l'art est pour lui un mode de vie. L'artiste a travaillé dans la même veine de gestes simples et éphémères, mais avec un intérêt particulier pour les matériaux pauvres et récupérés. L'humour est souvent très présent dans ses poèmes et dans sa manière de présenter les choses. L'une de ses œuvres ambitieuses, *Eins. Un. One*. [fig. 10], consiste en une foule de dés en bois (environ 5000) vivement colorés et de taille variable, qui arborent sur chaque face un point rouge unique, un « un » évoquant à la fois l'unité du grand tout, l'unicité

individuelle ramenée à un dénominateur commun et l'annulation du hasard. Désirant laisser les interprétations ouvertes, il dit à propos de cette œuvre :

Eins. Un. One... peut se concrétiser, se concrétise et se concrétisera sans limites dans les formes et les combinaisons de formes les plus diverses. Un jet aléatoire de 5000 dés ou plus sur une surface plane (pouvant aussi prendre forme de spirale, etc.) dans l'espoir qu'ainsi au moins se constitue l'impression furtive de l'interpénétration et de l'identité du cosmos entier. (Filliou, 1984)

Filliou est célèbre pour son adage : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » Déjà au Cégep, je réfléchissais beaucoup à cet énoncé. Cette phrase, qui apparaît à la façon d'un paradoxe, semble accorder à l'art (comme expérience) un caractère interdépendant avec la vie, dont il permettrait une meilleure saisie. L'art est contenu dans la vie, mais il est moins intéressant que celle-ci. Est-ce à comprendre que l'art est moins intéressant parce qu'il limite notre capacité d'exprimer ou de saisir la vie? Ne serait-ce pas plutôt nos propres limites que cet art « moins » intéressant que la vie nous ferait voir? L'art ne serait pas à la hauteur de toute la richesse et la complexité de nos expériences, il en limiterait la saisie en étant une méthode de recherche trop souvent restreinte par des traditions culturelles, des références arbitraires ou des cadres esthétiques? L'analyse de la déclaration de Filliou par Didier Moulinier (2009, 2 janvier) est à ce sujet bien éclairante :

Le redoublement du mot « art » dans la phrase indique une double signification, comme si l'art était partagé entre une intention et une réalisation, ou encore entre un processus et un résultat, les deux occurrences du mot correspondant à cette dualité. L'art en tant qu'action ou création permanente, en tant que vécu, compterait plus que l'art en tant que production d'objets reconnus officiellement comme « artistiques ». [...]

L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art au sens où l'art n'est plus défini comme une simple représentation du réel (objectif ou subjectif), mais une participation à la vie. L'artiste est celui qui se dit simplement « vivant ». L'art n'est pas une fin en soi, mais un moyen ou un passage nécessaire pour mieux « goûter » la vie.

Selon Filliou (2016), qui déclare l'influence fondamentale qu'a eu sur sa vision du monde son contact avec le bouddhisme zen lors de voyages au Japon et en Corée, l'art serait une manière *pour* mieux vivre et ainsi, dans le sens précis du terme, une *philosophie* sous forme pratique. Il a fait de sa vie-œuvre un vibrant témoignage de cette philosophie.



1.7. Robert Filliou, *Eins. Un. One.*, 1984, installation

1.5 Du bouddhisme au spinozisme : l'art de vivre

J'ai discuté ici de Duchamp, Cage, Ono, Kaprow et Filliou, mais j'aurais pu nommer plusieurs autres artistes dont les recherches ont pour sujet premier l'éthique ou les différentes manières de penser le vivre. Joseph Kosuth, dont l'art donne à la puissance des idées primauté sur la forme : son art conceptuel a été parmi ceux qui, très tôt, m'ont forcé à réfléchir à ma conception de l'art d'une manière philosophique. Saburō Murakami, connu pour ses performances consistant à percer avec son corps des cadres tendus de papier (dont les seules traces restantes sont des photographies), et qui s'inscrit dans la veine Fluxus de la simplicité, de la puissance symbolique et du geste critique de la création artistique [fig. 11]. Tehching Hsieh, dont l'œuvre excessivement radicale confond de manière exemplaire la pratique de l'art et celle de la vie; je pense à *Time Clock Piece* (1980–1981), par exemple, où l'artiste poinçonne une carte de temps à toutes les heures du jour et de la nuit pendant la durée d'un an et photographie en même temps son changement. Bruce Nauman, qui défend le fait que chaque mouvement exécuté par l'artiste dans son atelier doit être interprété comme une expression artistique, comme si, du moment qu'on se réclame artiste, toute activité devenait art. Ou encore, plus près de nous, Kim Waldron, dont le travail artistique est issu d'expériences personnelles qu'elle documente, qu'il s'agisse d'abattre des animaux pour prendre la responsabilité de son alimentation, de se lancer en politique alors qu'elle est enceinte ou d'aller contribuer à la fabrication d'objets en Chine. Si ces artistes ne se réclament pas tous d'une philosophie, leur travail provoque un fort brouillage des frontières art-vie, en plus d'une véritable réflexion sur les actes de pensée qui encadrent et catégorisent nos manières d'exister.



1.8. Saburō Murakami, *Passing Through*, 1956, happening dans le cadre de la 2nd Gutai Art Exhibition, Ohara Kaikan, Tokyo

En retenant des artistes qui se réclament d'une éthique philosophique spécifique – bouddhiste zen, en l'occurrence –, les liens avec mon projet de recherche-crédation sont toutefois plus faciles à établir. Dans tous les cas étudiés, on peut observer trois choses : l'artiste et sa façon de vivre participent de manière intégrante à l'œuvre; la philosophie offre un filtre d'interprétation du monde qui élargit la définition de l'art jusqu'à effacer toute délimitation entre l'art et la vie; et l'art lui-même est conçu comme une expérience subjective, c'est-à-dire qu'il ne se manifeste que si l'expérience est vécue, reconnue, « étiquetée » comme étant de nature artistique. La distinction entre vivre philosophiquement et avoir une expérience artistique se confond alors complètement. À ce propos, Bourriaud (1999, p.17) :

Concrétisant dans son œuvre une relation au monde, l'artiste moderne infléchit le cours de la vie, la transforme, la corrige, la propose comme modèle à investir. Il occupe ainsi la position tenue jadis par le philosophe présocratique : son œuvre s'apparente aux *hypomnénata*, ces carnets personnels où les Grecs inscrivaient anecdotes et réflexions dans le but de parfaire leurs vertus morales et de se guider dans le cours de l'existence, instruments d'une « technologie de soi ».

Il me semble que l'expérience artistique-philosophique que je défends s'inscrit dans cette « technologie de soi » ouverte par Pierre Hadot, Michel Foucault, puis Nicolas Bourriaud. Avec Spinoza, j'arrive à aborder l'art en tant que manière d'évoluer avec l'expérience du monde en laissant ouvertes les frontières traditionnelles qui la catégorisent en différents champs. Cette intention revendiquée de transmettre une expérience de l'existence issue de concepts philosophiques est nommée *éthique*, et pour Spinoza, son objectif est clair : l'augmentation du bonheur. C'est d'ailleurs parce que j'ai personnellement vécu l'effet bénéfique et durable de cette philosophie que je tente tant d'en faire le sujet de mon art. Bourriaud, qui fait de l'art moderne et contemporain une « relève » de la philosophie des Grecs anciens, résume bien sur ce plan encore mon projet :

Se privant du recours à la loi divine, l'éthique (de vie des Grecs anciens) se rapproche d'une esthétique de l'existence, ne disposant que de critères relatifs et comportant cette part d'arbitraire par quoi elle rejoint la création artistique. Tout au long de l'histoire de l'art du vingtième siècle, les œuvres expriment des dispositions éthiques à travers des formes. L'art moderne induit une

éthique créative, insoumise à la norme collective, dont l'impératif premier pourrait se formuler ainsi : fais de ta vie une œuvre d'art. (p. 17)

Il y a beaucoup de similitudes entre le spinozisme et la philosophie bouddhiste, et il n'est donc pas si étonnant que je découvre après coup que le bouddhisme est très souvent une source d'inspiration pour les artistes avec lesquels je sens la plus grande affinité quant à la vision de l'art. Je pense notamment à la dynamique affective qui produit une imagination erronée du monde et nous rend tristes et dépendants des biens matériels et des états changeants; sur le plan de la recherche d'une vérité rationnelle, les deux voies s'entendent. Je pense aussi au *nirvana* ou illumination qui est le but ultime de la vie humaine pour les bouddhistes et que rappelle fortement l'objectif de béatitude spinoziste qui est une expérience d'union. Subsistent toutefois des différences importantes entre les assises de ces deux philosophies : si la loi du *karma* peut s'apparenter en certains points au déterminisme causalité absolue de Spinoza, ces deux principes ne fonctionnent pas pareillement; le principe de réincarnation ne saurait exister dans la philosophie spinoziste alors qu'il est le fondement de la foi bouddhiste et du renoncement au *samsāra*. On pourrait également parler de la manière de communiquer et de comprendre les enseignements ou concepts. Le bouddhisme est une religion millénaire qui base ses enseignements (*dharma*) sur des textes anciens souvent issus d'une tradition orale, et sa pratique varie selon les différentes écoles de pensée. Le spinozisme quant à lui est une philosophie assez récente, dont les principes de démonstration suivent une articulation singulière et qui n'inclut pas de pratique ou d'exercices spécifiques; il se comprend et s'applique à des degrés très variables en dépendance de la capacité du lecteur à mettre en place par lui-même les bases de cette philosophie dans son expérience de vie. Si l'objectif des deux philosophies peut sembler semblable, celle de Spinoza vise en effet surtout à nous permettre de maximiser notre bonheur individuel et collectif au quotidien – alors qu'un tel aménagement samsarique est inutile sous la lorgnette du bouddhisme.

Il va donc de soi que j'opte pour une méthode d'expression qui me semble plus en accord avec la philosophie dont j'entends traiter et qui me mène sur des sentiers différents que les artistes se réclamant du zen. En cohérence avec les idées véhiculées par la philosophie spinoziste, que

j'exposerai bientôt, mon approche artistique est en effet plus frontale, plus directe : elle passe par les actes de transmission et de compréhension, puisque la puissance des concepts de l'*Éthique* se trouve non seulement dans le livre, mais dans leur appropriation par l'entendement du lecteur. Comprendre le contenu philosophique du spinozisme devrait également permettre de mieux comprendre les motivations qui m'ont poussé à faire ce projet de cette façon : contrairement aux artistes accomplis que je viens de présenter, j'en suis encore, moi, à assimiler par les moyens de mon art (la BD, le dessin, la narration, la mise en pratique de concepts) la philosophie qui deviendra l'assise de ma « vie œuvre d'art ». L'art, redisons-le, ne réside pas dans la forme en soi, mais bien dans la subjectivité de celui ou celle qui fait l'expérience de l'œuvre à sa manière. C'est dire que, pour moi, la compréhension du contenu philosophique de l'*Éthique* de Spinoza par la voie artistique est précisément l'expérience qui modifie le rapport à la vie de celui ou celle qui me lit.

CHAPITRE II

L'ART À LA RENCONTRE DE L'ÉTHIQUE

2.1 Spinoza et les arts

Dans ma conception de l'art, la discipline artistique est le chemin par excellence pour explorer le réel et l'expérience artistique a lieu lorsqu'on s'applique à reconnaître cette expérience comme forme d'art en soi et à s'y attarder. La pratique de l'art est ainsi la célébration même de ce phénomène d'ouverture ou de recadrage du réel par l'exercice de notre expérience subjective. Il n'est pas nécessaire de connaître, d'aimer ou de pratiquer l'art pour être heureux, mais il demeure à mon avis une méthode efficace pour enrichir la conscience des diverses expériences que fait notre être en ce monde, pour canaliser et intensifier ces expériences grâce à l'action phénoménologique, et pour accéder parfois à des états créateurs (des états d'union) qui s'approchent du bonheur.

Sous ces traits de méthode pour l'expansion de la conscience et du bien-être, l'art rejoint l'expérience de la réflexion philosophique. On pourrait penser que la philosophie de Spinoza m'a conduit à une telle interprétation de l'art, mais en vérité elle n'en provient pas; c'est plutôt que j'ai vu mes intuitions artistiques confortées en lisant cette philosophie. Dans les faits, il n'est que très rarement question des arts dans les textes de Spinoza, et ils sont nommés au sens large : art de la médecine, art de la forge, art de la poésie, art de la mécanique, etc. Le philosophe ne semble pas marquer de distinction entre ces différentes formes d'art, l'art étant non une discipline en lui-même, mais une sorte de maîtrise de l'objet auquel on s'intéresse. L'art de la médecine serait la maîtrise des fonctions, de l'entretien et de la guérison du corps.

L'art de la forge serait la maîtrise du travail des métaux et de différentes techniques de fabrication. L'art de la poésie serait la maîtrise d'une forme d'expression capable de plaire, d'émouvoir ou de transmettre des histoires. Mais on ne retrouve chez Spinoza aucune trace de théorie esthétique. Dans sa contribution à *Spinoza et les arts* (Moreau et Vinciguerra 2020), Ariel Suhamy résume bien la position spinoziste à ce sujet, à savoir « que nous développons et cultivons des arts, car ils nous sont utiles, tout est affaire d'usage » (p.114). Il explique :

La beauté est une impression relative, réductible à l'ordre de la physiologie. [...] Selon toute apparence, il faut ranger Spinoza dans le camp des relativistes et des sceptiques quant aux valeurs esthétiques. (p. 109)

Il n'y a pas de Bien en soi – ni d'Art en soi. La norme corporelle place sur le même plan que le théâtre ou la musique, la parfumerie, le sport ou la parure. Il ne s'agit pas de hiérarchiser les arts comme le font d'ordinaire les théoriciens de l'art selon divers critères, mais de ranger ce qu'on nomme les arts dans un inventaire plus large, incluant gastronomie, etc., et dont le critère unique est le salut du corps ou plus exactement sa recreation permanente. (p.109)

Le plaisir pris aux choses n'est donc pas un plaisir des choses, mais de nous-mêmes ou de ce qu'il y a de commun entre nous et les choses. Dans « l'art » de jouir des choses, l'esprit comprend que les nourritures du corps n'ont pas leur valeur en soi, mais dans leur relation à notre réfection. (p.116)

Cette manière d'expliquer le phénomène « des choses de l'art » (p.117) me semble tout à fait fidèle à la logique spinoziste. Si je ne me suis jamais attardé avant aujourd'hui à retracer la présence de l'art dans la pensée de Spinoza, c'est probablement parce que je n'ai jamais senti de contradiction entre ma façon de comprendre les arts et sa philosophie. Il est même certain que ses principes philosophiques ont renforcé et peaufiné ma conception du phénomène de l'expérience artistique en tant qu'exploration de nos capacités d'expérimenter le réel. L'intérêt que nous avons à vivre en nous entourant d'une grande diversité de manifestations artistiques provient du fait que nous acquérons ainsi plus de connaissance sur les

rapports du soi au monde. Dans cette optique, l'art augmente notre puissance d'être en enrichissant la conscience de notre existence : c'est son « usage » premier, quelle que soit la discipline dans laquelle il est pratiqué. Cette conception libératrice de l'art et de l'être que je défends paraît de plus en plus difficilement compatible avec la définition de l'art institutionnalisé issue des universités et des musées. Pour bien la comprendre, il faut donc plonger dans ce qui fait le cœur de la philosophie spinoziste.



2.1. Pieter de Jode II (1606–1674), *Masaniello*, non daté, eau-forte. Gravure réalisée à partir d'un dessin de Spinoza, qui se serait lui-même représenté sous les traits du chef rebelle napolitain Tommaso Aniello, dit Masaniello. Source : Jean Colerus, *Vie de B. de Spinoza*, tirée des écrits de ce fameux philosophe et du témoignage de plusieurs personnes dignes de foi, qui l'ont connu particulièrement, 1706

2.2 La philosophie spinoziste

Né à Amsterdam le 24 novembre 1632, Bento De Spinoza [fig. 12] est un philosophe du XVII^e siècle, juif d'origine portugaise. Fils de marchand ayant perdu sa mère à l'âge de six ans, il apprend le portugais, l'espagnol, le néerlandais, l'hébreu et l'araméen, et il passe son enfance à étudier la culture juive jusqu'à atteindre l'érudition de ses maîtres. Il se désintéresse éventuellement de ces études religieuses, car elles ne lui semblent pas en mesure de répondre à ses questions – son esprit critique est très précoce. À l'âge de vingt-et-un ans, suite au décès de son père, il se voit obligé de reprendre les rênes du commerce familial de marchand, mais n'abandonne pas pour autant ses activités intellectuelles. Il rejoint l'école du maître de latin Franciscus van den Enden et entre grâce à lui en contact avec le théâtre, la poésie classique et la philosophie ancienne. Spinoza étudie également son contemporain Descartes; très populaire, la philosophie cartésienne représente un véritable renouveau dans le paysage des idées de l'époque et son influence est très grande. Il abandonne dès vingt-trois ans le commerce familial pour se consacrer à ses réflexions philosophiques. À la même période, il est excommunié par la communauté juive; les raisons de son *herem* sont assez techniques, et certains détails restent obscurs⁴.

En 1661, pour gagner sa vie, Spinoza s'est tourné vers le polissage de lentilles destinées aux télescopes et aux microscopes; il tirera avec le temps une grande reconnaissance de ce savoir-faire. C'est vers cette période, croit-on, qu'il commence l'écriture de sa propre philosophie, par des textes longtemps demeurés inédits : *Le court traité* (publié en 1862 seulement) et, probablement, le *Traité de la réforme de*

⁴ Il aurait fait appel aux lois d'Amsterdam, qui lui permettaient de se libérer du commerce familial déclinant et de se tirer d'embarras financiers, au détriment de celles de la communauté juive, qui en aurait été vexée. Fréquentant des sphères de pensées extérieures au judaïsme, il était aussi probablement soupçonné d'entretenir des idées subversives.

l'entendement (jamais achevé et publié à titre posthume en 1677). Ses premières publications datent de 1664 : *Les principes de la philosophie de Descartes* et *Pensées métaphysiques*. Vient ensuite le *Traité théologico-politique* (publié en 1670), qui fera grand scandale à sa sortie puisqu'on soupçonnera son auteur d'athéisme; interdit dès 1675, cet ouvrage vaudra à Spinoza une très mauvaise réputation publique. Le philosophe rédige également un *Abrégé de grammaire hébraïque*, qui ne sera publié que de manière posthume. Les experts déduisent que, vers 1660 déjà, Spinoza avait commencé la rédaction de son œuvre centrale, l'*Éthique*, qui concentre toute l'articulation de sa philosophie; l'*Éthique* est terminée en 1674, mais, craignant les représailles, il demandera qu'elle ne soit publiée qu'après sa mort. Il entreprend ensuite l'écriture d'un *Traité politique*, qui restera inachevé. Spinoza meurt de la tuberculose le 21 février 1677, à l'âge de quarante-quatre ans. Après sa mort, ses amis publient *Opera Posthuma*, recueil signé « B de S » contenant tous ses textes inédits ainsi que de la correspondance offrant des compléments d'explication à sa philosophie.⁵

Mon projet de recherche-crédation s'inspire surtout du *Traité de la réforme de l'entendement* (traduit par Koyre) et de l'*Éthique* (dans les traductions de Caillois, Appuhn, Misrahi et Pautrat), parce que ces deux livres exposent l'essentiel de la pensée de Spinoza. Le *Traité de la réforme de l'entendement (TRE)*, nous introduit à la question fondamentale que se pose Spinoza : *Est-il possible de trouver en ce monde un bien qui puisse rendre un être humain complètement heureux?* Si une telle chose existe, se dit-il, ce plus grand des biens pouvant être acquis durant notre vie devra être quelque chose qu'on ne puisse pas perdre, car toute possession comme un objet (la richesse), une personne (l'amour) ou un statut (la gloire) n'offre aucune certitude quant à sa pérennité et représente ainsi un plaisir temporaire qui peut nous échapper à tout moment. Chacun de ces plaisirs a également pour défaut de ne pas

⁵ Je résume ici l'information biographique trouvée dans Amador (2019), Colerus (2013) et Rovere (2017).

constituer un « bien complet », c'est-à-dire qu'il ne peut à lui seul contenter pleinement une vie humaine. Il est également nécessaire pour Spinoza que ce bien complet puisse être partageable, car si seule une personne pouvait en jouir, il susciterait l'envie, deviendrait source de malheur et ne serait par conséquent pas un bien ultime. Il en déduit que ce plus grand des biens serait une chose que nous cultiverions en nous-mêmes, posséderions et ne pourrions pas perdre, comme un état ou une manière d'être heureux par la force de notre puissance interne. Et cette puissance interne, soutient-il, est issue de la raison et acquise par un processus de connaissance : l'affect de joie et l'état de bonheur, qu'il identifie comme étant ce bien qui confère aux humains la plénitude, est provoqué par les idées que nous sommes capables de former de manière juste et adéquate. Dès que nous avons conscience que nous pouvons former de telles idées, nous possédons en quelque sorte ce bien qui rend heureux, puisqu'il nous devient possible de le rappeler par la puissance de notre entendement. Ce bien intérieur est ainsi durable, complet et communicable, et il a toutes les propriétés que cherchait dès le départ Spinoza.

Ce processus, exposé dans le *Traité de la réforme de l'entendement*, il s'attèle ensuite à l'explicitier et en développer les conséquences dans l'*Éthique*. Il s'agit d'un ouvrage tout à fait singulier, que Spinoza réalise sur le modèle des traités de géométrie d'Euclide. Pour le philosophe, en effet, s'il existe une méthode qui nous permette d'en arriver à une certitude, c'est la mathématique : « la mathématique, qui se préoccupe non pas des causes finales, mais seulement des essences et propriétés des figures, n'avait indiqué aux hommes une autre norme de la vérité », écrit-il (ETH 1, appendice; Spinoza 2005, p.126). Cela peut paraître étonnant puisqu'il s'agit pour lui de comprendre les affects humains jusqu'à avoir de l'empire sur eux et, de ce fait, devenir plus apte à favoriser ses états de bonheur. Pour Spinoza toutefois, l'être humain fait partie du monde au même titre que toute autre chose, il est donc envisageable que ses affects puissent être compris en leur appliquant la même logique

mathématique que pour saisir la physique, par exemple. C'est ce qui lui fait dire, dans la préface de la 3^e partie, « De l'origine et de la nature des affects » :

Je traiterai donc de la nature et de la force des Affects, puis de la puissance de l'Esprit à leur égard, selon la même méthode que j'ai utilisée dans les parties précédentes pour la connaissance de Dieu et pour celle de l'Esprit, et je considérerai les actions humaines et les appétits comme s'il était question de lignes, de surfaces ou bien de corps. (ETH 3, préface; Spinoza 2005, p.196)

L'*Éthique* est ainsi divisée en cinq parties, suivant une articulation logique, chacune présentant les éléments qui établissent ce qui sera étudié dans la partie suivante :

- 1 – De Dieu
- 2 – De la nature et de l'origine de l'esprit
- 3 – De l'origine et de la nature des affects
- 4 – De la servitude humaine, ou de la Force des affects
- 5 – De la puissance de l'entendement, ou de la liberté humaine

Chaque chapitre est structuré sensiblement de la même manière : une petite préface, un ensemble de définitions et d'axiomes, une longue série de propositions et de démonstrations parfois accompagnées de corollaire, lemme ou scolie, puis un appendice. Tout au long de l'ouvrage, les nouvelles propositions s'appuient sur celles déjà démontrées afin de pouvoir ériger la pensée sur des notions déjà établies et « acceptées ». Cette structure nous invite sans cesse à faire des va-et-vient dans l'ouvrage afin de nous assurer de la solidité du raisonnement. La grande rigueur mathématique de Spinoza rend le processus de démonstration très long, ce qui vaut souvent à l'*Éthique* d'être qualifiée de lecture aride. À qui s'y plonge, ces caractéristiques deviennent pourtant une force immense, car l'efficacité

démonstrative de Spinoza est inséparable de cette rigueur déroutante, qui fait de sa réflexion éthique une œuvre philosophique absolument unique, fondamentale à la pensée occidentale et influente dans diverses disciplines jusqu'à aujourd'hui, tel qu'en témoigne les œuvres de Gilles Deleuze, d'Henri Atlan, d'António Damásio, de Frédéric Lordon, et de bien d'autres.

2.3 Application d'une pensée philosophique par la bande dessinée

Comme on peut le constater, aborder l'*Éthique* est tout un programme, et nous ne sommes même pas encore entrés dans l'étude des concepts eux-mêmes. Plutôt que de résumer le livre, je vais plutôt expliquer ici ce que j'en ai retenu pour les besoins de ma recherche-crédation, puis comment j'ai organisé ce contenu pour en faire une bande dessinée. Nul besoin de préciser que mon projet artistique ne couvre pas l'intégralité de cette philosophie; une telle entreprise nécessiterait autant d'écriture que l'œuvre originale, ce qui n'était pas mon objectif. Beaucoup de choix éditoriaux ont dû être faits pour cerner ce qui me semblait vital à l'explication spécifique des principes qui mènent au bonheur et la vertu. J'ai donc laissé de côté des pans complets de la démonstration et ignoré plusieurs concepts importants. J'ai vraiment tâché de me concentrer sur ce qui me semblait crucial à la compréhension élémentaire de cette logique philosophique pour les fins d'une vie artistique.

Pour ce faire, j'ai procédé à une lecture de l'*Éthique* à l'envers. Partant de la fin, j'ai remonté les démonstrations pour voir en quelque sorte la généalogie nécessaire à la démonstration des différents concepts que je voulais aborder. À l'aide d'analyses

diverses (Deleuze 1980–1981, Rovere 2010, Moreau 2005–2008, Guérault, Macherey et Matheron dans spinoza.fr et spinozaetnous.org) et d’outils spécialisés (diagramme Coggle, Hyper Spinoza, spinoza.fr, spinozaetnous.org), j’ai pu resserrer les éléments essentiels à mes démonstrations et cibler certaines thématiques particulières, comme la dynamique affective ou la notion de l’infini, par exemple. J’ai ainsi obtenu deux groupes de concepts et de démonstrations à organiser. Le premier groupe, qui constitue l’ouverture de la bande dessinée (chapitres 1 et 2), établit la définition des notions fondamentales, de l’existence à la Substance, sans lesquelles on ne peut pas saisir ce qui anime la philosophie de Spinoza; il sert de pierre d’assise aux idées plus loin développées. Le second groupe, qui nourrit les chapitres 3, 4 et 5, concerne plus spécifiquement la puissance de la subjectivité humaine par l’entremise du monisme, du désir et de la liberté. Voyons maintenant plus en détail le contenu de chaque chapitre de la bédé *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*.

Le chapitre 1, « Définitions » [fig. 13] est le plus long chapitre de la bande dessinée. Il expose sept notions de base que j’ai cru nécessaire d’explicitier pour qu’on puisse ensuite bien comprendre la conception spinoziste du bonheur :

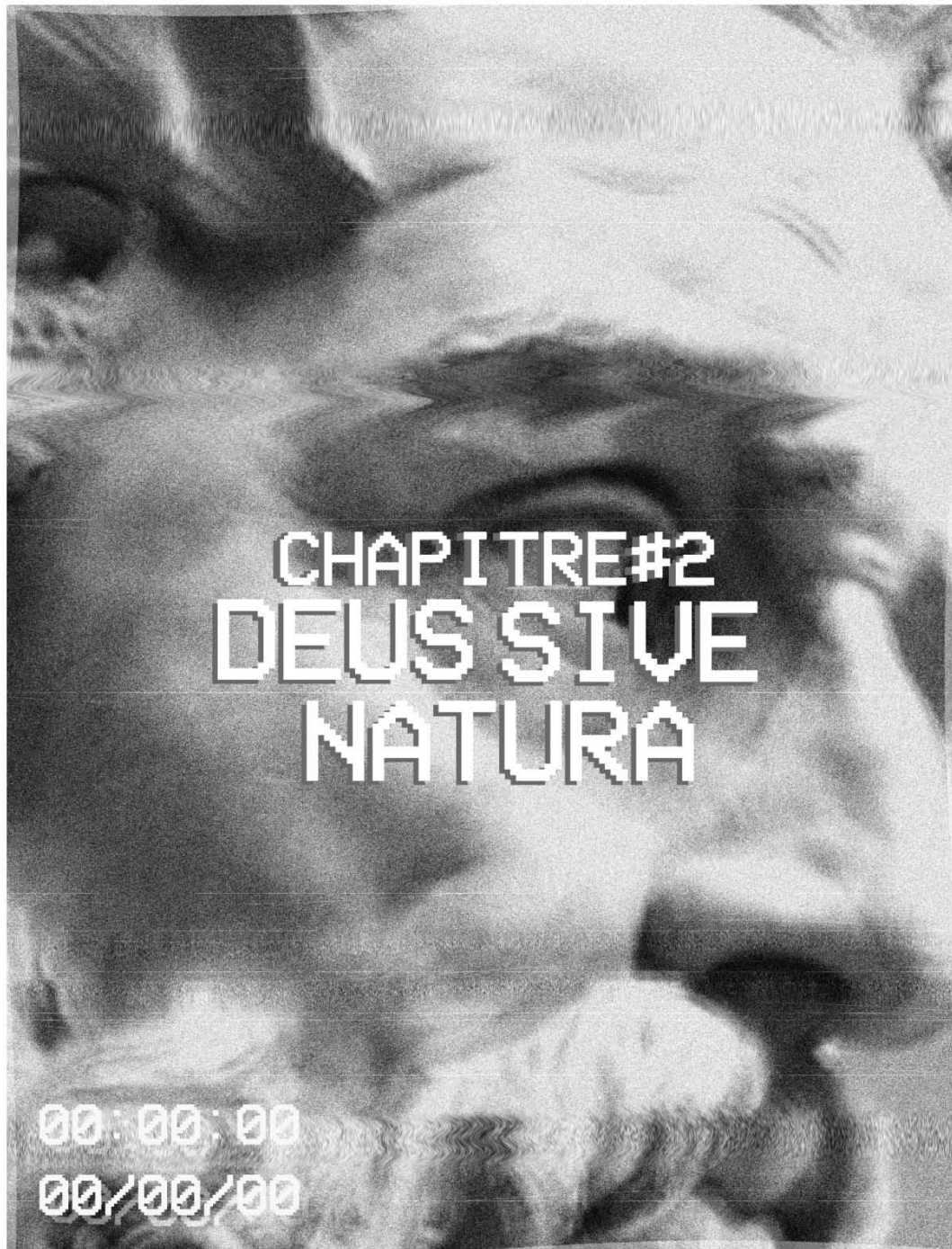
- 1- *L’être*, qui doit également être compris comme *réalité* (degré de réalité), et *l’existence*; il s’agit pour Spinoza de trois synonymes;
- 2- *Les idées et la matière*, qui sont les attributs que nous pouvons connaître;
- 3- La notion de *fini*, c’est-à-dire le caractère de ce qui est limité;
- 4- *Les idées vraies et les idées fausses, adéquates et inadéquates* (selon leur degré de réalité);
- 5- *La puissance* (liée au degré de réalité d’une chose);
- 6- *Le principe de causalité*, c’est-à-dire le rapport des causes et des effets;
- 7- *L’essence* ou le principe qui « fait être une chose ».



2.2. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, ouverture du chapitre 1

Le chapitre 2, « *Deus sive Natura* » [fig. 14] est entièrement consacré à l'explication du concept de Substance, Dieu ou la Nature, qui sont trois synonymes pour référer au concept suprême. Il s'agit de la toute première définition que donne Spinoza, à la première page l'*Éthique* : « Par cause de soi j'entends ce dont l'essence enveloppe l'existence, c'est-à-dire ce dont la Nature ne peut être conçue que comme existante. » (ETH 1, déf; Spinoza 2005, p.83) C'est toutefois seulement bien plus tard dans la lecture de l'*Éthique* que l'on acquiert tous les éléments nécessaires à l'interprétation de ce premier énoncé. Dans la bande dessinée, l'établissement des définitions au chapitre 1 fait que nous avons déjà tout le nécessaire pour pouvoir comprendre le concept de Substance et ses propriétés présentées dans ce deuxième chapitre.

L'essence de la Substance, ou son principe même, est l'existence. Son existence est donc nécessairement posée par elle-même, c'est-à-dire qu'elle existe en tant qu'existence et qu'elle n'a pas besoin de cause pour la faire exister puisqu'*elle est sa propre cause*. La Substance est infinie et éternelle, elle n'a ni commencement, ni fin, ni limites. Si Spinoza en fait un synonyme de Dieu, celui-ci ne ressemble en rien au Dieu des traditions monothéistes, ni aux divinités anthropomorphiques; le spinozisme est un panthéisme où Dieu égale Nature égale Substance. Comme la Substance est littéralement toute réalité, elle est aussi le plus haut degré de réalité (ou d'être, ou d'existence), ce qui signifie qu'*elle est toute puissance absolue*. Ces caractéristiques font qu'elle est nécessairement immanente en toute chose, c'est-à-dire qu'elle constitue toute chose ou, pour le dire autrement, que la Substance est littéralement tout ce qui existe. Ce concept suprême est le fondement de la pensée spinoziste, car c'est à partir de cette définition de la réalité qu'il réfléchit ensuite le monde au sein duquel l'être humain évolue.



2.3. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, ouverture du chapitre 2

Le chapitre 3, « Liberté et monisme », traite des déterminismes, de l'illusion du libre arbitre et du monisme spinoziste. Le concept de Substance nous permet d'abord de considérer autrement ce que l'on tient habituellement pour acquis, comme nos actions ou le rôle de notre corps dans notre manière de voir le monde. Le principe de nécessité est ensuite distingué du fatalisme, et nous replace dans la dynamique de causalité du monde. Nous distinguons les déterminismes extérieurs, ceux qui nous rendent passifs, et les déterminismes intérieurs, qui nous rendent ou passifs ou actifs, mais ces éléments ne seront élaborés qu'au chapitre quatre. L'explication centrale concerne enfin le *monisme*. Dans la tradition philosophique, les penseurs classiques s'opposent entre matérialistes et idéalistes, chaque groupe résistant à toute possible interaction entre la matière et les idées, puisque ces deux éléments « ne sont pas de même nature ». Spinoza résout ce mystère tenace en faisant disparaître le problème de l'interaction de la matière et des idées : il affirme, au contraire de ses prédécesseurs, qu'elles sont « une seule et même chose », simplement perçue depuis deux points de vue différents. Il n'y a plus chez lui d'opposition, plus de « deux substances » (car elles sont affaire de perception) : il n'existe qu'une seule et unique Substance constituant toute chose.

L'explication de ce concept est, à mon avis, l'une des plus importantes du spinozisme. Car si tout ce qui précède peut être conçu sereinement et facilement à notre époque, le monisme demeure une conception très déstabilisante, tant nous sommes habitués de séparer le corps de l'esprit. L'idée que le cerveau et la pensée contrôlent le corps est tellement répandue, en effet, et notre expérience est si souvent ressentie comme telle, qu'il y a de la résistance à imaginer la concomitance d'interaction corps-esprit. Pour ce faire, j'ai élaboré un modèle visuel qui, je l'espère, facilitera la compréhension [fig. 15]. Imaginons que le corps est noir et l'esprit, blanc. Représenter un être humain comme on l'imagine communément dans ses dispositions corps/esprit reviendrait donc à peindre un corps noir avec une tache blanche à

l'endroit du cerveau. Mais cette manière de concevoir est artificielle et inadéquate, puisque ces deux attributs humains sont si intrinsèquement liés que la manifestation de l'un implique nécessairement celle de l'autre. Il faut par conséquent imaginer notre être comme le mélange permanent et toujours simultané des deux couleurs. Autrement dit : il faut imaginer notre être « gris », constamment *à la fois* noir *et* blanc, *à la fois* corps *et* esprit. Cette image de la sphère en dégradé de gris sert ensuite pour le reste de la BD, dès qu'il s'agit d'illustrer la conscience de notre être comme étant la manifestation de cette concomitance corps-esprit. Elle donne un bon exemple de ce qu'un artiste visuel peut offrir à la philosophie. D'ailleurs cette vision de l'être et du monde a modifié grandement ma manière de comprendre l'expression artistique en tant que relation sensorielle intellectuelle, car le monisme est universel et pas seulement appliqué aux êtres humains. Notre réalité humaine moniste est en quelque sorte la clé pour comprendre ce que je nomme expérience artistique : une expérience subjective de soi (corps-idée) au monde (qui est aussi corps-idée).

Le chapitre 4, « Les désirs et les affects », commence avec le désir (*conatus*). Il est maintenant facile de le visualiser au centre de la sphère grise, en tant qu'essence de l'être humain et cause de toutes ses actions [fig. 15]. Le désir est aussi, chez Spinoza, ce qui nous fait tendre à augmenter notre puissance d'être et à rechercher le bonheur (ou ce que nous imaginons susceptible d'y mener). Il explique que les affects primaires – le désir, la joie (indication d'une augmentation de la puissance), la tristesse (indication d'une diminution de la puissance) – ont pour fonction de nous pousser à persévérer dans notre existence. À ces variations de puissance s'ajoutent les effets des idées adéquates et inadéquates, ainsi que la fin de la discussion sur les déterminismes intérieurs et extérieurs, ce qui permet de distinguer ce que Spinoza entend par être actif (les états dont nous sommes la cause adéquate) et être passif (les états que nous subissons).



2.4. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, schéma représentant les éléments importants de l'être d'un point de vue moniste

Ce chapitre se poursuit par l'explication d'affects plus complexes comme l'amour et la haine qui, étant pour Spinoza de parfaits exemples des manifestations d'augmentation et de diminution de la puissance, servant de modèle pour les autres affects. D'autres affects issus de la fin du chapitre quatre de l'*Éthique* sont passés en revue : la crainte, le désespoir, l'envie, le repentir, la honte, l'orgueil, la colère, l'ambition, l'intempérance, l'ivrognerie, l'avarice et la luxure. Mon schéma est encore une fois très pratique ici, puisqu'il me permet de montrer comment un sentiment (ressenti dans le corps) est à la fois à une pensée (ressentie dans l'esprit) : un affect, c'est, au sens spinoziste, une interaction simultanée et interne qui est causée soit par une chose extérieure (stimulus quelconque), soit par quelque chose à l'intérieur de nous (un enchaînement d'idées par exemple). Enfin, explique Spinoza, l'accidentel joue un rôle dans nos associations personnelles d'affects aux choses du monde; il ajoute en cela un paramètre à une liste déjà longue. Mon objectif dans ce chapitre est d'incorporer progressivement ces nombreux paramètres à connaître afin qu'ils s'enchaînent de manière logique, s'additionnent et rendent saisissable la complexité des phénomènes affectifs. S'il est impossible de devenir absolument maître de cette dynamique, la connaissance spinoziste que nous en avons nous donne cependant beaucoup de pouvoir sur les affects, qui sinon terrassent/détruisent/diminuent/briment notre capacité de jouir sereinement du bonheur et de le partager. Cette compréhension de la dynamique affective, et du rôle du désir en particulier, est également très intéressante lorsqu'elle est appliquée à notre relation à l'art : en ce qui me concerne, elle est probablement ce qui justifie mon passage par les arts pour ce projet. J'en reparlerai plus loin.

Le chapitre 5, « La vertu », commence avec un récapitulatif complet des éléments étudiés depuis le début de la BD [fig.16]. L'ordre n'est pas chronologique, mais suit plutôt une logique découlant de la Substance :

LA SUBSTANCE = ce dont l'essence enveloppe l'existence; toute l'existence
 L'essence = le principe même d'une chose
 Les causes et les effets = le principe de causalité
 L'infini = ce qui n'a pas de limite
 Le fini = ce qui est limité
 La réalité = la perfection
 Être = exister = réalité
 La puissance = le degré de réalité
 Les idées vraies, fausses, adéquates et inadéquates
 Les attributs = les corps et les idées (selon un point de vue humain)
 La nécessité et les déterminismes = principe causal; il n'existe pas de libre arbitre, d'indétermination ou d'émancipation des déterminismes
 Le monisme = l'idée et la matière sont une même chose en la Substance et la réalité de notre être corps-esprit
 Le désir (*conatus*) = l'essence de l'être humain, ce qui le pousse à perdurer dans son existence
 La joie (+) = affect qui indique l'augmentation de la puissance d'un être
 La tristesse (-) = affect qui indique la diminution de la puissance d'un être
 Les affects actifs = proviennent des idées adéquates formées par l'être
 Les affects passifs = proviennent de causes extérieures et sont subis par l'être

Alors que le chapitre précédent mettait l'accent sur les déterminismes et les affects passifs, ce cinquième chapitre se concentre sur la liberté que l'être humain peut exprimer lorsqu'il ou elle se détermine de l'intérieur, à partir d'idées formées de manière adéquate. À cette idée centrale de l'*Éthique* s'ajoutent les remèdes spinozistes aux affects que l'on retrouve dans le scolie de la proposition vingt de la cinquième partie.

RÉCAPITULATIF COMPLET

◦ MAINTENANT NOUS SAVONS QU'UNE IDÉE VRAIE, EST L'ACCORD PARFAIT D'UNE IDÉE AVEC CE DONT ELLE EST L'IDÉE.

EX:   

◦ QU'UNE IDÉE ADÉQUATE EST UNE IDÉE QUI EST INTRINSÈQUEMENT VRAIE. CELA REVIENT À CONNAÎTRE L'ESSENCE D'UNE IDÉE. (ETH 2 DEF 4)

◦ UNE PARTIE < EST PLUS PETITE QUE LA PARTIE D'UN TOUT. SANS RÉFÉRENCE À UN OBJET EXTÉRIEUR, C'EST NÉCESSAIREMENT VRAI.

◦ QUE LE TERME ÊTRE, EST SYNONYME D'EXISTER ET DE RÉALITÉ.

JE SUIS (dessin) J'AI UN CERTAIN DEGRÉ DE RÉALITÉ, EN TANT QUE DESSIN. J'EXISTE (dessin)

◦ QUE L'ÊTRE, (L'EXISTENCE) SE MANIFESTE À NOUS PAR DEUX ATTRIBUTS :
LES IDÉES ✓ (dessin) LES CORPS (L'ÉTENDUE) ✓

◦ QUE LE DEGRÉ DE RÉALITÉ D'UNE CHOSE OU D'UNE IDÉE DÉPEND DE L'ACCORD QU'ELLE A (ENTRETIENS) AVEC SON ESSENCE. SA PUISSANCE EST PROPORTIONNELLE À CET ACCORD.

EX #1: LA FÉE EXISTE ET EST PUISSANTE EN CE QU'ELLE EST UNE RÉALITÉ IMAGINAIRE, MAIS N'EXISTE PAS MATÉRIELLEMENT ET EST DONC IRRÉEL ET IMPUISSANTE DE CE POINT DE VUS.

EX #2: $2 + 2 = 4$ EST UNE IDÉE VRAIE, CAR CETTE FORMULE RESPECTE L'ESSENCE DE CHACUNE DE SES PARTIES: $(2)(+)(=)(4)$ ET DONC EXISTE. C'EST CET ACCORD DE CHACUNE DE CES PARTIES VRAIES QUI LUI CONFÈRE LA PUISSANCE DE FONCTIONNER ET D'ÊTRE RÉELLE.

2.5. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, première page du récapitulatif complet du premier chapitre.

Ma bande dessinée se termine par l'explication de la *vertu*, qui est le point culminant de l'*Éthique*, puisque c'est l'attitude adoptée par les êtres de raison guidés par la connaissance. La vertu, tel que l'explique Spinoza (ETH 4, prop 28), est en effet l'expression de la puissance d'une personne en tant qu'elle comprend et forme des idées adéquates. Cela signifie pour lui rien de moins que *travailler à être heureux par l'effort de la raison*, en cherchant son « utile propre » ou ce que l'on sait avec certitude être un bien qui permette de conserver son être (ETH 4, prop 20 et prop 22, dém, cor). Ce faisant, explique Spinoza (2005, p.300; ETH 4, scolie de la prop 18), cette personne contribue de manière profondément éthique à la conduite du monde :

... la vertu est à poursuivre pour elle-même, et il n'existe rien qui soit plus valable qu'elle, ou plus utile pour nous, et en vue de quoi elle devrait être poursuivie. [...] De tout cela, il résulte que les hommes qui sont gouvernés par la Raison, c'est-à-dire les hommes qui recherchent leur utile propre sous la conduite de la Raison, ne poursuivent rien pour eux-mêmes qu'ils ne le désirent aussi pour les autres hommes, et ils sont par conséquent justes, honnêtes et de bonne foi.

Tout au long du remontage des idées de Spinoza en chapitres, ce qui m'a par-dessus tout guidé était un désir de rendre l'*Éthique* cohérente à l'esprit. Je veux dire qu'en faire le résumé n'était pas suffisant; j'aspirais à montrer la puissance des concepts et à rendre évidentes leurs interrelations par l'expérience globale, visuel et écrite, de la lecture. Ce n'est que par une telle activation mentale me semble-t-il, qu'il est ensuite possible de s'approprier ces principes spinozistes et de les appliquer dans sa vie. Du moins, c'est dans ce but ultime de maximiser le transfert de ces connaissances et de favoriser la précieuse vertu que j'ai imaginé mon projet. C'est d'ailleurs précisément pour cela qu'une exposition en galerie s'y prêtait mal. L'*Éthique* est une invitation à la jouissance raisonnable de la vie, Spinoza est mon penseur de référence en tant qu'artiste, et mon approche des arts visuels est, plus qu'un art de vivre, un « art de l'amour de la Substance (l'existence) », il était donc naturel que j'emprunte une

forme artistique qui stimule par l'expérience le désir d'appropriation philosophique. Ma bande dessinée *Se bricoler un bonheur avec Spinoza* a été l'instrument pour lier tous ces éléments.

CHAPITRE III

INSPIRATIONS GRAPHIQUES

Je parle de l'art comme d'une expérience, je discute de la force des idées, j'insiste sur l'importance de certaines approches conceptuelles : à me lire, on pourrait s'imaginer que je rêve d'un art « désincarné ». S'il est vrai que je critique la réduction de l'art à des techniques et les approches exclusivement esthétiques du travail artistique, je ne nie pas pour autant que l'esthétique soit une dimension nécessaire de l'art. Bien au contraire, l'esthétique, c'est-à-dire la capacité de faire une expérience par la voie des sens, me paraît *complémentaire* et même *inséparable* de l'art comme expérience de compréhension intellectuelle dont j'ai parlé plus tôt. Les sensations (corporelles et mentales) sont à l'origine même de l'expérience, sans elles il n'y aurait pas de connaissance du monde ou de l'être. La forme s'unit donc au fond, mais seulement si elle s'amarre en nous de manière cohérente et puissante. C'est pour cette raison que la question de la forme graphique de ce projet a été si importante. La bande dessinée ne fut pas un choix arbitraire, mais l'issue d'un processus de réflexion qui a dû être mené jusqu'au bout afin de bien rendre mon intention. Dans ce chapitre, je veux rendre justice aux œuvres qui ont inspiré directement ou indirectement mon projet⁶.

⁶ J'ai pu tirer des idées et de l'inspiration de certaines bandes dessinées qui ont influencé de manière marginale ce présent travail et qui n'appellent pas un long développement. Je tiens tout de même à nommer ici Art Spiegelman, *Maus: un survivant raconte* (Flammarion, 1998), Mr Kern et Antoine Pinson, *Cas Alain Lluh* (Requins marteaux, 2016), Charles Burns, *Black Hole* (Delcourt, 1995), Marjane Satrapi, *Persepolis* (L'Association, 2000), Calt Stephen. R. *Crumb : héros du blues, du jazz et de la country* (La Martinière, 2008), ainsi que les illustrateurs Virgil Finlay, Gérard Dubois et Gustave Doré.

3.1 Actualité de la bande dessinée

Si je lisais beaucoup de bandes dessinées dans mon enfance, j'ai quelque peu cessé à l'approche de l'âge adulte, probablement parce que la lecture de livres non illustrés accaparait dorénavant l'essentiel de mon temps. Le cadre des études postsecondaires laisse en effet peu d'occasions pour se plonger dans les BD et les romans graphiques, qui y sont généralement conçus comme des livres « moins sérieux » ou « inférieurs ». Mon projet de recherche-crédation m'a permis de recontacter la richesse de ce médium fascinant, mais surtout le plaisir qu'il procure. Malgré que je ne lisais plus de bandes dessinées, je n'ai cependant jamais cessé de m'intéresser au travail artistique des illustrateurs et des bédéistes; ce contact avec leur univers graphique m'a certainement permis de replonger dans la BD avec plus de facilité et d'enthousiasme.

Pendant les années où je m'en suis éloigné, cet univers riche a beaucoup évolué, de sorte qu'une très grande offre est aujourd'hui disponible. Il suffit de se promener à l'occasion dans les librairies pour sentir que les bandes dessinées sont de plus en plus populaires et diversifiées; mes recherches pour ce projet m'ont permis de le vérifier. Au cours des trente dernières années, le neuvième art s'est grandement diversifié. Sa production s'est graduellement transformée, dans l'imaginaire collectif, d'un produit ludique pour la jeunesse à un médium démocratique pouvant s'adresser à tous et s'attarder à des sujets sérieux ou sensibles. Cette évolution s'est accentuée de façon exponentielle depuis l'an 2000, tel que le démontre Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non identifié* (2006), où il brosse un portrait contemporain de ce médium, en particulier du point de vue de la France. Ce qui est plus surprenant encore, c'est l'intérêt des milieux savants pour la BD, qu'il constate dix ans plus tard dans *La bande dessinée au tournant* (2017). Il note, en effet, dans le milieu de la recherche universitaire « un nouvel accroissement significatif : 32 thèses soutenues entre 2010

et 2014, soit presque deux fois plus que dans les dix ans précédents » (p.88–89). Cela, dit-il, contribue à crédibiliser la bande dessinée d'un point de vue institutionnel en tant que véhicule culturel riche, profond et artistiquement légitime.

Groensteen (2017, p.88–89) remarque également la multiplication des communautés de chercheurs spécialistes de la bande dessinée : La Brèche en France, la section « Comic Art and Comics » de la Popular Culture Association aux États-Unis, la Japan Society for Studies in Cartoon and Comics, la Gesellschaft für comicsforschung (COMFOR) en Allemagne, et la International Bande Dessinée Society (IBDS) en Grande-Bretagne. Conjointement à l'émergence de ces différents groupes, il observe l'éclatement et la diversification des propositions, la bande dessinée se faisant travail documentaire, de reportage ou d'enquête, offrant des manuels de vulgarisation scientifique, synthétisant des travaux académiques ou présentant des récits biographiques et autobiographiques tels *Jimmy Corrigan* de Chris Ware, *Asterios Polyp* de David Mazzucchelli, *Habibi*, de Craig Thompson, *Persepolis* de Marjane Satrapi ou *L'ascension du Haut Mal*, de David B. À côté de ce genre plus intime, note Groensteen, « le domaine de la non-fiction s'étend de plus en plus, cultivant des ambitions et revêtant des formes variées » (p.41). Si bien qu'en seulement dix ans, son constat change de manière importante :

L'investissement fort du groupe Gallimard, la valorisation du patrimoine du neuvième art, le développement des albums de non-fiction qui permet à la bande dessinée d'investir de nouveaux domaines tels que l'histoire, les sciences ou la politique, sa reconnaissance comme objet d'étude légitime au sein du monde universitaire, l'ouverture des musées à une forme d'expression naguère encore tenue en suspicion, la multiplication des dispositifs régionaux d'aide à la création, tels sont, davantage sans doute que la spéculation que suscitent certains auteurs sur le marché de l'art, des signes patents du fait que la bande dessinée, dans sa quête de respectabilité artistique, a marqué des points importants. (p.115)

Cela étant dit, tout n'est pas merveilleux dans le monde de la BD, qui est paradoxalement, depuis quelque temps, dans une sorte de crise. Son succès mène à une surabondance de l'offre, dont la qualité n'est pas toujours au rendez-vous, ce qui a pour effet de saturer l'espace disponible sans qu'augmente proportionnellement le nombre de consommateurs. L'écosystème doit se stabiliser en intégrant à la fois l'engouement croissant pour la bande dessinée comme médium et une offre de plus en plus nichée qui s'adresse à un lectorat spécifique. Mon projet de « BD philosophique populaire » se situe clairement du côté de ces dernières propositions spécialisées, même s'il se veut démocratique et qu'il a été inspiré par des influences que j'estime assez variées.

3.2 Pédagogie : McCloud et Eisner

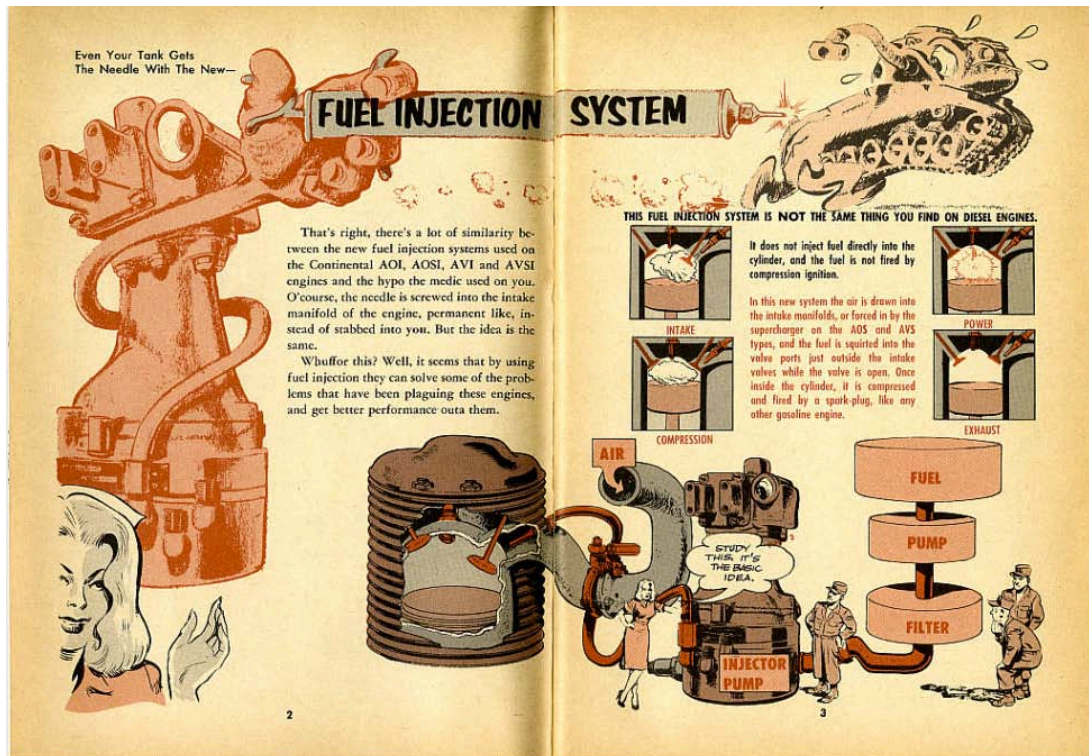
J'ai découvert Scott McCloud alors que je cherchais à approfondir ma compréhension des stratégies de mise en page, des techniques de représentations et du langage de la bande dessinée. Ses œuvres-ouvrages *Understanding Comics* (1993⁷) [fig. 17] et *Making Comics* (2006) sont d'ingénieuses mises en abyme : il s'agit de bandes dessinées traitant de la réalisation d'une bande dessinée. Le médium parle du médium. Alors que bon nombre de livres sur la façon de réaliser une BD ont été publiés, ceux-ci sont la plupart du temps des ouvrages explicatifs assez rigides et artificiels; ils offrent des exemples de choses à faire ou à ne pas faire, mais séparés du contenu explicatif « pur texte ». L'intérêt de la démarche de McCloud est qu'il parvient à faire *ressentir* les différentes démonstrations directement par la lecture texte-image; l'apprentissage se fait de manière fluide, sans coupure abrupte. *Making*

⁷ Pour faciliter la situation historique des œuvres, je donne dans cette section la date de parution originale des bandes dessinées; les éditions que j'ai consultées se trouvent dûment référencées en bibliographie.

Comics est un extraordinaire tour d’horizon des éléments à tenir à ligne de compte pour s’approprier le langage de la bande dessinée. Il y aborde des notions conceptuelles autant que techniques et matérielles, ce qui en fait un ouvrage riche, complet et profond. *Understanding Comics* est une proposition plus ancienne dont le contenu diffère mais qui offre sensiblement la même chose sans être aussi substantiel.

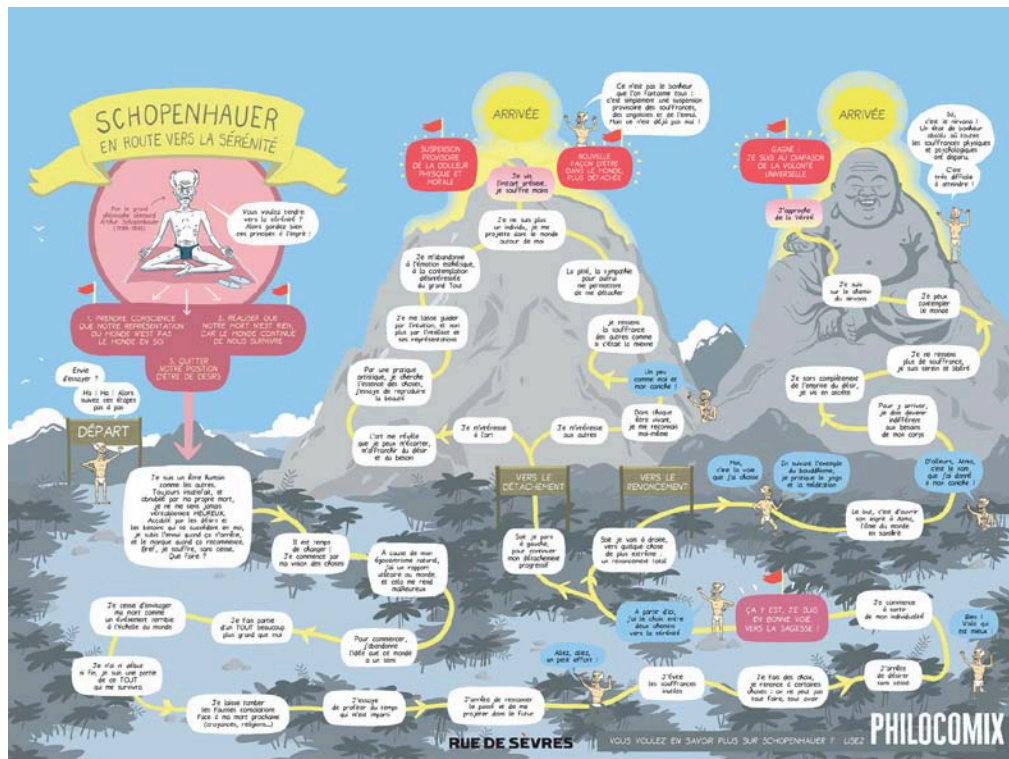
Will Eisner (2009, 2010, 2010) est lui aussi l’auteur d’ouvrages où il enseigne comment réaliser des bandes dessinées. Son approche est différente, beaucoup plus théorique et moins incarnée dans le médium, mais elle constitue une référence récurrente dans le domaine – McCloud s’en est d’ailleurs inspiré pour son propre travail. Si j’ai beaucoup appris de ses livres, c’est toutefois un autre corpus qui s’est avéré très intéressant pour moi. Pendant plus de vingt ans (1950–1971), Eisner a créé pour *PS Magazine* une sorte de BD hebdomadaire destinée à transmettre les bases de l’entretien mécanique aux militaires [fig. 18]. Traitant de mécanique, ces revues contiennent des schémas très précis pour bien représenter les différentes pièces, leur fonctionnement, leur interaction, etc. Il s’y trouve aussi des mises en situation, beaucoup d’humour, en même temps que l’intégration des explications techniques.





3.2. Will Eisner, *PS Magazine*, illustré entre 1950 et 1971. Recueil publié par Abrams, 2011.

Ce cas très particulier m'a permis d'observer différentes stratégies scénaristiques et visuelles qui pouvaient s'appliquer de manière assez similaire à mon projet. Je me rends compte que c'est autant par le contenu que par la forme que ces auteurs m'ont beaucoup appris. Par forme, j'entends les méthodes pédagogiques, l'organisation de l'information ainsi que le rythme auquel l'information est amenée.



3.3. Anne-Lise Combeaud, Jean-Philippe Thivet et Jérôme Vermer, *Philocomix*, 2017, bande dessinée

3.3 Philosophie : Philocomix et Amador

En ce qui concerne le contenu philosophique, il y a beaucoup de propositions intéressantes en bande dessinée; j'y ai retenu deux exemples en particulier, dont le sujet s'apparente spécifiquement au mien. Le premier est *Philocomix* [fig. 19] du trio Jean-Philippe Thivet et Jérôme Vermer (scénario) et Anne-Lise Combeaud (dessin) (2017). Leur proposition est d'introduire certains philosophes comme Platon, Épicure, Sénèque, Montaigne, Descartes, Pascal, Kant, Bentham, Schopenhauer ou Nietzsche, en présentant brièvement leur vie et leur philosophie⁸. J'ai adoré parcourir cet ouvrage : les illustrations sont assez légères avec des traits simples, le ton est très humoristique et léger lui aussi, la communication est efficace. Cette approche, me semble-t-il, est excellente pour l'initiation à la pensée philosophique, en plus de permettre au lecteur d'identifier les penseurs qui l'intéressent et sur lesquels il, elle voudra éventuellement en savoir davantage. Ce n'est qu'une entrée en matière, mais ça pique efficacement la curiosité. C'est un sacré défi que de proposer une vulgarisation aussi succincte qui donne une bonne idée du « ton » d'un auteur; les auteurs l'ont bien relevé à mon avis.

Le second exemple de BD philosophique que j'ai analysé est *Spinoza à la recherche de la vérité et du bonheur* de Philippe Amador (2019) [fig. 20]. Cette bande dessinée se concentre entièrement sur le *Traité de la réforme de l'entendement* de Spinoza – elle ne traite pas du tout de l'*Éthique*. C'est un choix intéressant, car le *TRE* est moins

connu que l'*Éthique*, mais il renferme ses prémisses logiques, comme nous l'avons vu au chapitre II de ce mémoire. Ce qui est astucieux de la part d'Amador, c'est son

⁸ Un tome 2 est paru en juillet 2020, avec une section consacrée à Spinoza, mais je n'ai pas encore eu l'occasion de le consulter.

exploitation du ton existentiel que Spinoza emploie au début du *TRE* : cela humanise le personnage historique, le rend vulnérable malgré son immensité intellectuelle, et facilite notre identification à l'homme et à sa question vitale : *Comment faire pour être durablement heureux?* La BD s'engage à reprendre les thèses du *TRE* et à les analyser. C'est donc un ouvrage beaucoup plus technique et précis que ce que propose *Philocomix*. Je dois avouer que j'ai été un peu déçu de cette expérience. Les dessins sont bien réalisés, mais un peu fades et simples; vu la densité du contenu cela me semble toutefois un choix juste. Malgré cela, j'ai souvent senti que l'abondance d'information brouillait un peu la lecture; le rythme est très soutenu et rares sont les moments où l'on respire. Il y a plusieurs phases d'explications qui s'enchevêtrent sans que leur relation soit très claire. Bref, pour avoir lu le *TRE* et pouvoir le comparer avec la BD, je ne dirais pas que cette dernière facilite beaucoup la compréhension des thèses. Toutefois, si j'avais commencé par cette BD avant de lire le *TRE*, je l'aurais peut-être comprise plus vite. Son chemin est plus agréable et moins rebutant, mais non moins complexe. La BD apporte surtout une manière différente d'expliquer le texte, ce qui est, je crois, l'objectif; j'ai pu vérifier qu'Amador semble effectivement l'atteindre dans le cadre d'un séminaire de maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'automne 2020.

Je me suis procuré *Spinoza à la recherche de la vérité et du bonheur* après avoir terminé une bonne partie du travail préparatoire d'élaboration de mon propre projet de BD. J'ai constaté avec intérêt qu'on retrouve souvent, dans mes dessins comme dans ceux d'Amador, des cases ayant une forme caractéristique rectangulaire et allongée qui permettent d'accueillir des explications parfois longues. Sur le plan scénaristique, il use lui aussi de récapitulatifs. Il semble que ce soient là des paramètres auxquels nous avons répondu par la même technique d'intégration de l'information.



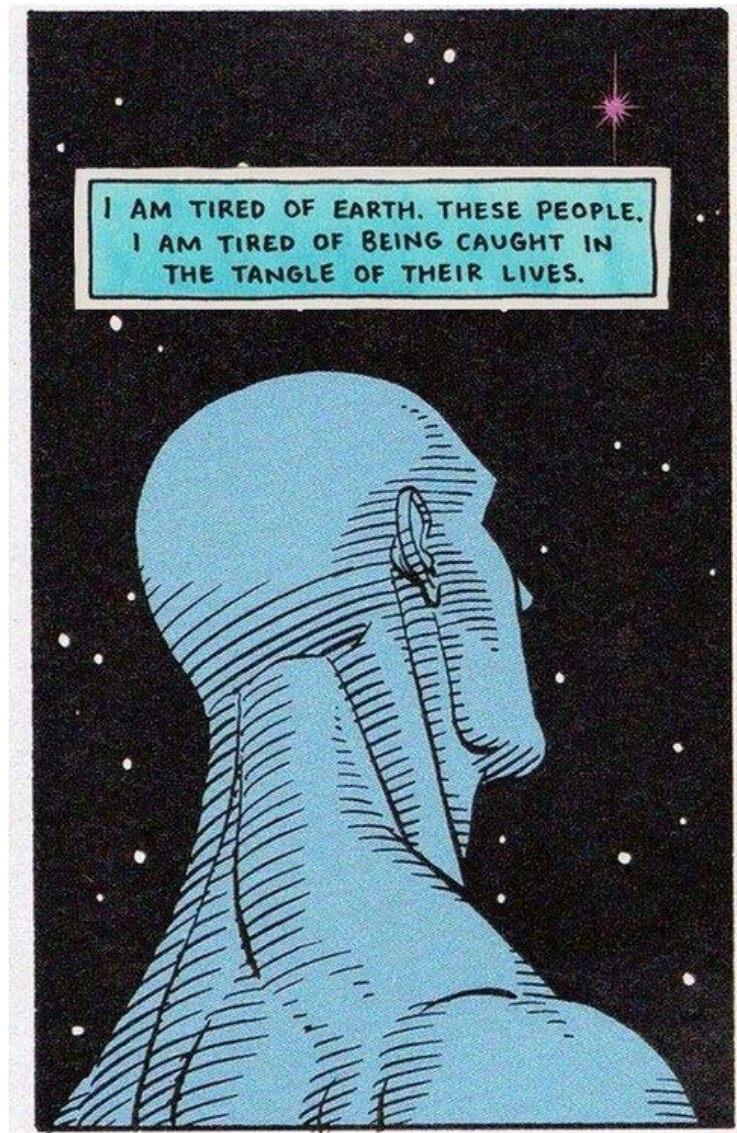
10

3.4. Philippe Amador, *Spinoza à la recherche de la vérité et du bonheur*, 2019, bande dessinée

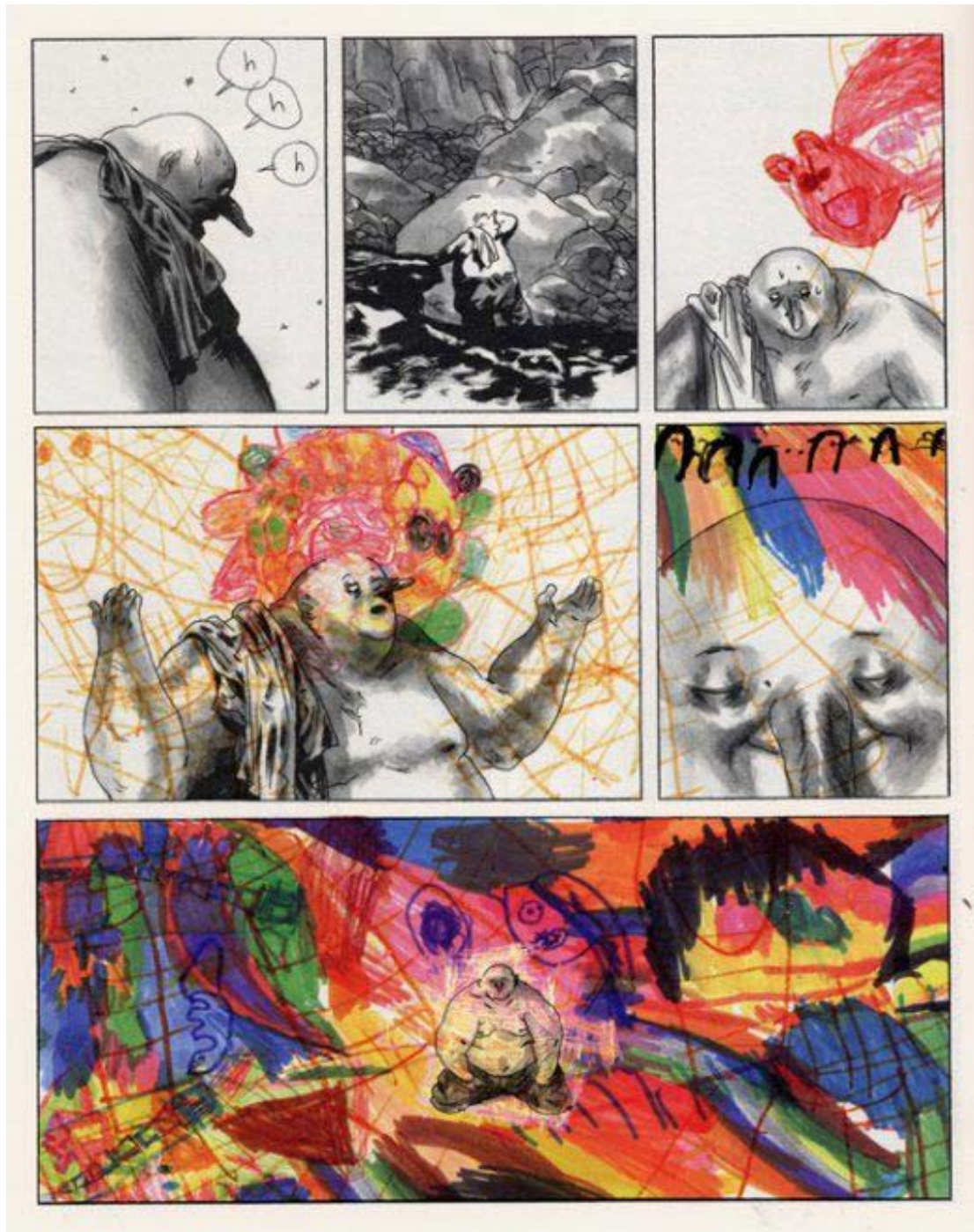
3. 4 Esthétique : Gibbons & Moore, Larcenet, Kannemeyer

Quelques autres titres m'ont également beaucoup inspiré, sinon motivé, dans cette entreprise, cette fois sur les plans esthétique et poétique. Je pense à *Watchmen* (1987–1988), de Dave Gibbons (dessin) et Alan Moore (scénario), un « comic » de style américain dont l'esthétique est dans la plus pure tradition de la bande dessinée de super héros. Ce style est toutefois ici appliqué à un contenu plus mature, plus réaliste et politiquement engagé. Les auteurs ont accordé beaucoup d'attention à la relation entre les personnages, qui métaphorise une critique de l'histoire du *comic book*, ce qui apporte beaucoup d'intensité au contenu. Le protagoniste qui m'a le plus marqué et intéressé est Dr Manhattan, qui est transformé en un genre de dieu ou de sage par une exposition à des particules radioactives [fig. 21]. Son comportement change graduellement au cours de l'histoire, comme sa perception du monde : il voit maintenant les temps passé, présent, futur de manière simultanée. Vu dans une perspective spinoziste, ce personnage me fait beaucoup penser à quelqu'un qui serait capable de « penser la substance comme elle se pense elle-même », c'est-à-dire de ne plus percevoir le monde avec ses yeux subjectifs d'humains, mais sous un autre angle beaucoup moins affectif, grâce à une sorte de perception « naturelle », neutre et globale⁹. Faire l'expérience de ce personnage au sein d'un récit ancré dans le réalisme m'a permis de réaliser à quel point il est efficace et révélateur d'intégrer ce type de méditation philosophique à une histoire. Cela permet de saisir plus concrètement les enjeux d'une philosophie appliqué à « notre expérience humaine ».

⁹ En termes bouddhistes on pourrait parler d'un regard ou d'une perception « équanime ».



3.5. Alan Moore et Dave Gibbons, *Watchmen*, 1986–1987, bande dessinée



3.6. Manu Larcenet, *Blast, 2 : L'apocalypse selon saint Jacky*, 2011, bande dessinée

Blast (2009–2014) de Manu Larcenet est une autre œuvre qui a retenu mon attention [fig. 22]. L’histoire sombre, qui traite de maladie mentale et de meurtre, est profonde et originale, satisfaisante pour qui se questionne sur la philosophie de l’existence, mais c’est vraiment la maîtrise graphique dont fait preuve Larcenet et l’esthétique générale de sa BD qui a eu la plus grande influence sur mon projet. Les quatre tomes de *Blast* sont une suite de tableaux aussi vibrants qu’efficaces dans la communication des ambiances internes et externes. Du calme paisible de la forêt à la barbarie destructrice et violente des humains, le génie de l’artiste est de réussir à immerger complètement son lecteur dans son monde psycho-sensoriel. Cette expérience de BD fut un coup de cœur intégral, mais j’en conserve surtout une grande fascination pour les illustrations réalisées avec tant d’expertise et de lâcher-prise par Larcenet.

En plus de faire de la BD, Anton Kannemeyer est également un artiste visuel contemporain accompli : on le comprend vite en lisant son *Pappa in Afrika* (2019) [fig. 23]. Il y retrace quelques passages de sa vie d’homme blanc vivant en Afrique du Sud, en y ajoutant des faits divers et des illustrations subversives sur l’histoire de la colonisation. L’approche de Kannemeyer évolue tout au long de ce livre, l’esthétique, le caractère, le type de narration et, bien que le tout ne compose pas une seule histoire, l’ensemble n’en demeure pas moins très homogène. Chaque fragment contribue quelque chose au tout, qui culmine en une expérience forte et dérangeante, pour ne pas dire violente. C’est comme une sorte de constat illustré et très critique. Cette œuvre m’a surtout plu pour toute la liberté que s’octroie l’artiste malgré la lourdeur de son sujet.



3.7. Anton Kannemeyer, *Pappa in Afrika*, 2010, bande dessinée

CHAPITRE IV

SE BRICOLER UN BONHEUR AVEC SPINOZA

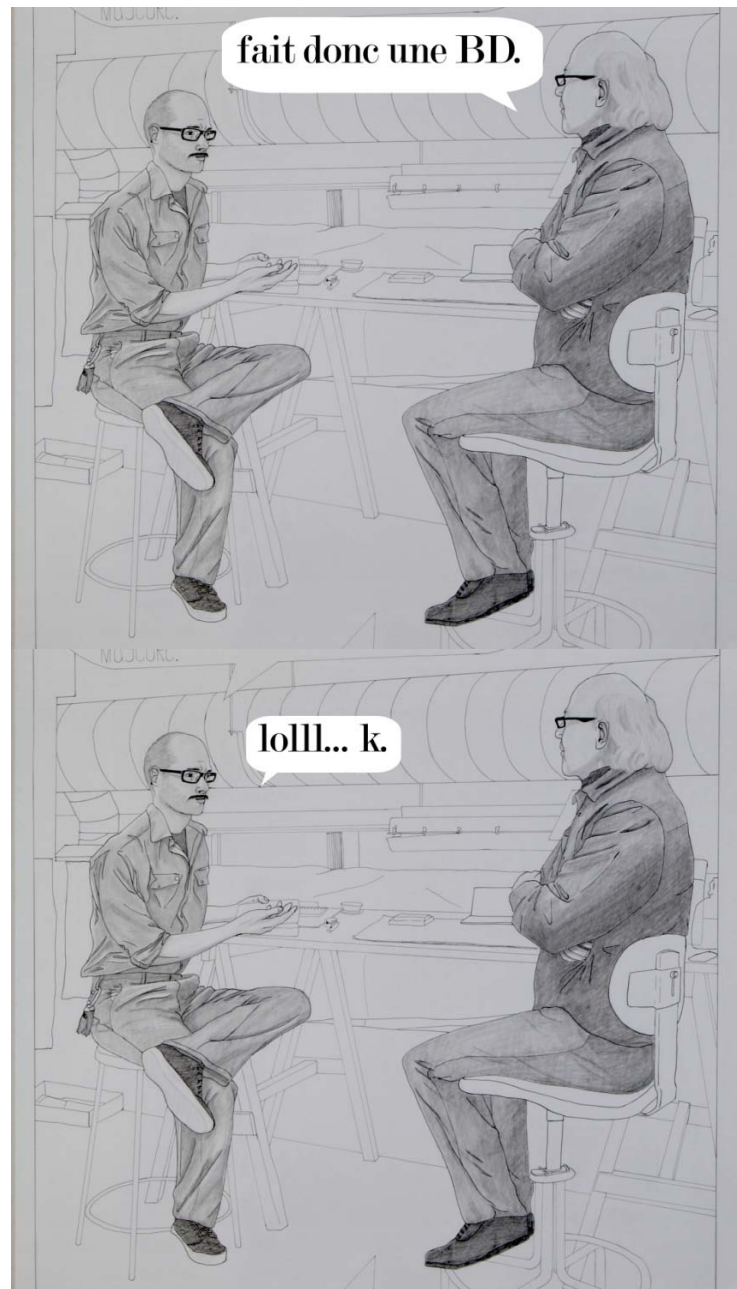
4.1 Le problème du désir

Nous l'avons vu, le monisme ou l'union du corps et de l'esprit, est un élément clé de la philosophie de Spinoza. C'est en partant de cette idée que je visais initialement produire des installations, car l'esprit et le corps y étaient à la fois sollicités et actifs dans leur interaction avec l'environnement. Cette idée était aussi confirmée par certaines approches pédagogiques avec lesquelles je m'étais familiarisé. L'apprentissage par projet, l'alternance théorie-pratique, la mise en application comme forme de consolidation de l'information : toutes ces connaissances didactiques récentes montrent qu'il est souvent insuffisant de dire une chose ou de la « savoir » pour la comprendre. Afin de bien s'approprier une notion, afin de l'incorporer dans sa chair, il faut le plus souvent l'agir ou la vivre. Le défi que je devais relever, comme il en a déjà été question, était de proposer aux spectateurs d'expérimenter un contenu philosophique très dense. Dans le cadre d'une installation en galerie, il y avait trop d'information, trop peu de temps pour l'assimiler et trop de place à l'interprétation. Je me voyais dans l'impasse du désir :

Le désir est l'appétit avec la conscience de lui-même. Il ressort donc de tout cela que nous ne nous efforçons pas vers quelque objet, nous ne le voulons, ne le poursuivons, ni ne le désirons pas parce que nous jugeons qu'il est un bien, mais au contraire nous ne jugeons qu'un objet est un bien que parce que nous nous efforçons vers lui, parce que nous le voulons, le poursuivons et le désirons. (ETH 3, scolie de la prop 9; Misrahi 2005, p.208)

Sans trop l'approfondir, ce que dit cet extrait, c'est que *nous désirons en premier*, ce n'est qu'ensuite que nous jugeons si une chose est bonne ou mauvaise pour nous, en regard même de notre désir – ce qui va à l'encontre de notre sensation d'être mus par la désirabilité intrinsèque d'un objet. Ainsi, j'ai beau dire que l'*Éthique* est bonne (parce qu'elle rencontre mon désir premier de bonheur), si elle ne semble pas désirable aux autres, c'est-à-dire si elle ne croise pas leur propre désir, elle n'attirera pas grand monde. C'est sur ce plan précis qu'agit ma décision d'en faire une bande dessinée, mais elle ne s'est pas prise sans réticence, car il me fallait d'abord réorienter mon désir en matière d'art.

L'installation avait pour avantage, à mes yeux, un aspect ludique, un attrait esthétique mystérieux, en plus de stimuler les sens et le corps dans l'espace. Lorsque l'idée m'a été proposée de faire de cette philosophie une bande dessinée, je me suis imaginé réaliser un Tintin et l'idée ne m'a pas du tout plu. Machiner une histoire, des personnages et des situations pour servir de cadre aux concepts de Spinoza me semblait constituer un travail gigantesque, pénible et contre-productif. L'élaboration de tous ces éléments visuels et narratifs, en plus de l'assimilation du contenu philosophique, m'apparaissait d'abord une tâche beaucoup trop longue pour la durée d'un programme de maîtrise. Par ailleurs, je craignais que, si je n'étais pas parfaitement clair, il y aurait même en BD une trop grande part de subjectivité dans l'interprétation de « l'histoire philosophique » et des choses à en retenir. Tout ce « cadre » supposé aider la lecture risquait de nuire à mon objectif principal : le transfert de la pensée éthique de Spinoza.



4.1. Anthony Brunelle, images préparatoires à *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2019

À ce moment, mon erreur était d'imaginer ce projet de BD avec en tête une forme assez stéréotypée. En cherchant un peu plus sur les différentes approches possibles du médium et en prenant acte de son potentiel, je me suis rendu compte non seulement de la faisabilité du projet, mais aussi de ses avantages. En effet, ce que je voulais raconter n'était pas une histoire, mais bien un contenu, une sorte de *matière*. Je devais donc aborder le médium sous cet angle spécifique. J'ai vite saisi comme un des grands avantages de la BD le fait que l'image prend le relais du texte et que, dans un cas comme le mien, le texte ne serait plus seul à porter tout le poids démonstratif des notions. Comme le précise toutefois Will Eisner (2010, p.20) : « Les images ont leurs limites. Elles ne permettent pas de véhiculer facilement les abstractions ou les pensées complexes. Mais elles définissent en terme absolu. Elles sont spécifiques. » Le texte reste donc nécessaire au processus d'explication, mais sans jamais sembler forcé – au contraire du problème que j'éprouvais avec mes installations. Effectivement, le texte est une partie importante, sinon cruciale du médium bande dessinée; son intégration en quantité importante y est donc attendue ou « normale », ce qui m'offre donc beaucoup plus de liberté dans l'élaboration de mes explications.

Une autre raison qui me faisait hésiter à emprunter la voie de la BD était mon désir de procurer une expérience. La lecture d'un livre, même illustré, me semblait être une grande perte d'expérience : les sens sont beaucoup moins sollicités, il n'y a plus vraiment de stimulation du corps dans l'espace, bref, le lecteur est physiquement moins actif. En revanche, la concentration sur l'activité de lecture permet d'être complètement focalisé sur les idées de Spinoza, ce qui comble l'enjeu de la compréhension effective de sa philosophie au départ. Le lecteur se trouve donc hyper stimulé intellectuellement et, si j'ai bien fait mon travail d'exemplification, ses allers-retours mentaux entre l'*Éthique* et sa réalité mettent à profit l'expérience sensorielle mémorisée. L'illustration en elle-même suscite aussi un attrait visuel important. Si le

choix de la bande dessinée demeure au final un compromis sur mon désir d'origine, David Tomas avait bien vu que ce médium permettrait le déploiement du texte, l'excitation des sens par les images et une vulgarisation efficace de concepts philosophiques [fig. 24]. Aujourd'hui, je suis d'accord avec lui.

4.2 Les stratégies pédagogiques

En raison de la nouvelle direction que prenait mon projet de recherche-crédation, je devais réorienter ma façon de travailler. Premièrement, il n'était plus question de vulgariser seulement certains concepts extraits de l'*Éthique*, comme je le faisais initialement pour les installations. La forme de la bande dessinée permettant de faire un travail de vulgarisation beaucoup plus soutenu, il m'était désormais nécessaire de m'appropriier la matière philosophique dans son ensemble afin d'être capable de la reformuler en la dénaturant le moins possible et en maximisant sa transmission. De plus, ce travail d'appropriation du spinozisme devait se faire parallèlement au travail d'appropriation des notions de la bande dessinée. Si je voulais bien concilier les deux dimensions, l'une devait se développer de pair avec l'autre.

C'est donc par une recherche simultanée que j'ai élaboré mes stratégies graphiques et pédagogiques, c'est-à-dire que je n'ai pas d'abord vulgarisé la philosophie avant de l'illustrer; c'est plutôt en cherchant à développer différentes stratégies de représentation que la « clarification » du contenu s'est faite, et que sont apparus les personnages, les lieux et les situations. Les images ont donc été forgées en même temps que le travail de reformulation des principes philosophiques, et spécifiquement

pour être en accord avec lui. J'ai bien exposé au chapitre II comment j'ai opéré la reformulation de l'*Éthique* pour structurer la bande dessinée et construire ses contenus. Il sera maintenant question des stratégies que j'ai élaborées sur les plans iconographique, esthétique et pédagogique.

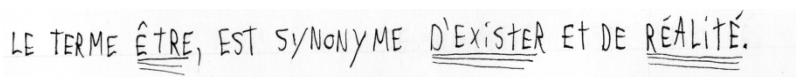
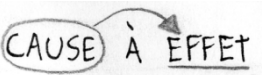
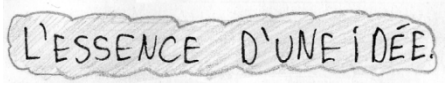
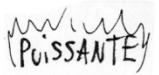
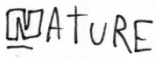
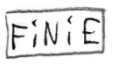
Pour les raisons indiquées plus tôt, cette bande dessinée ne raconte pas une histoire, du moins pas au sens d'une aventure avec un événement perturbateur, des obstacles et un dénouement. Mon objectif étant l'exposition d'une philosophie, j'ai plutôt pris le parti de monter le contenu comme une sorte de cours, à la manière d'un cheminement à travers des idées qui forment des concepts plus complexes s'amarrant les uns aux autres afin de produire en bout de piste une logique cohérente. Pour ce faire, j'établis un dialogue direct avec le lecteur auquel je m'adresse en l'interpelant. Le plus grand public possible est visé; c'est une tâche difficile, mais le médium BD rassure d'emblée quant à l'accessibilité du contenu. Dès le départ, je nomme *le but* de la philosophie de Spinoza, qui est l'accroissement du bonheur et de la liberté. J'explique que *la manière d'y parvenir* sera d'aborder un par un chaque concept nécessaire à la compréhension de cette philosophie. À plusieurs reprises, souvent en début de chapitre, je tente de rassurer le lecteur sur *la difficulté du contenu*, sans jamais la dissimuler : il est normal de ne pas tout comprendre immédiatement, il faut de la patience et de la persévérance, les choses tendent à s'éclaircir au fur et à mesure de la lecture. À chaque fin de chapitre, et régulièrement en cours de route, je procède aussi à *des reformulations et des récapitulations* de la matière qui a été vue. Puisque les nouveaux concepts abordés utilisent ceux qui ont déjà été visités, il y a *un réinvestissement nécessaire* qui s'opère. Cela permet au lecteur-acteur¹⁰ de vérifier par lui-même s'il a bien compris les bases, ainsi que de concrétiser en quelque sorte la matière. En plus de rendre le contenu plus accessible, cette étape devrait sécuriser

¹⁰ Je veux souligner la dimension active du travail nécessaire à la compréhension du contenu conceptuel et le fait que le lecteur s'engage ainsi à vivre une expérience.

le lecteur en lui donnant le sentiment qu'il est accompagné et qu'il a toutes les ressources pour assimiler ces idées. Ces différentes stratégies participent à la dynamique motivationnelle. Je ne veux pas seulement que ma bande dessinée soit intelligible : je veux qu'on ait envie de lire jusqu'au bout et qu'on se réjouisse des connaissances qu'on en a tirées pour soi-même.

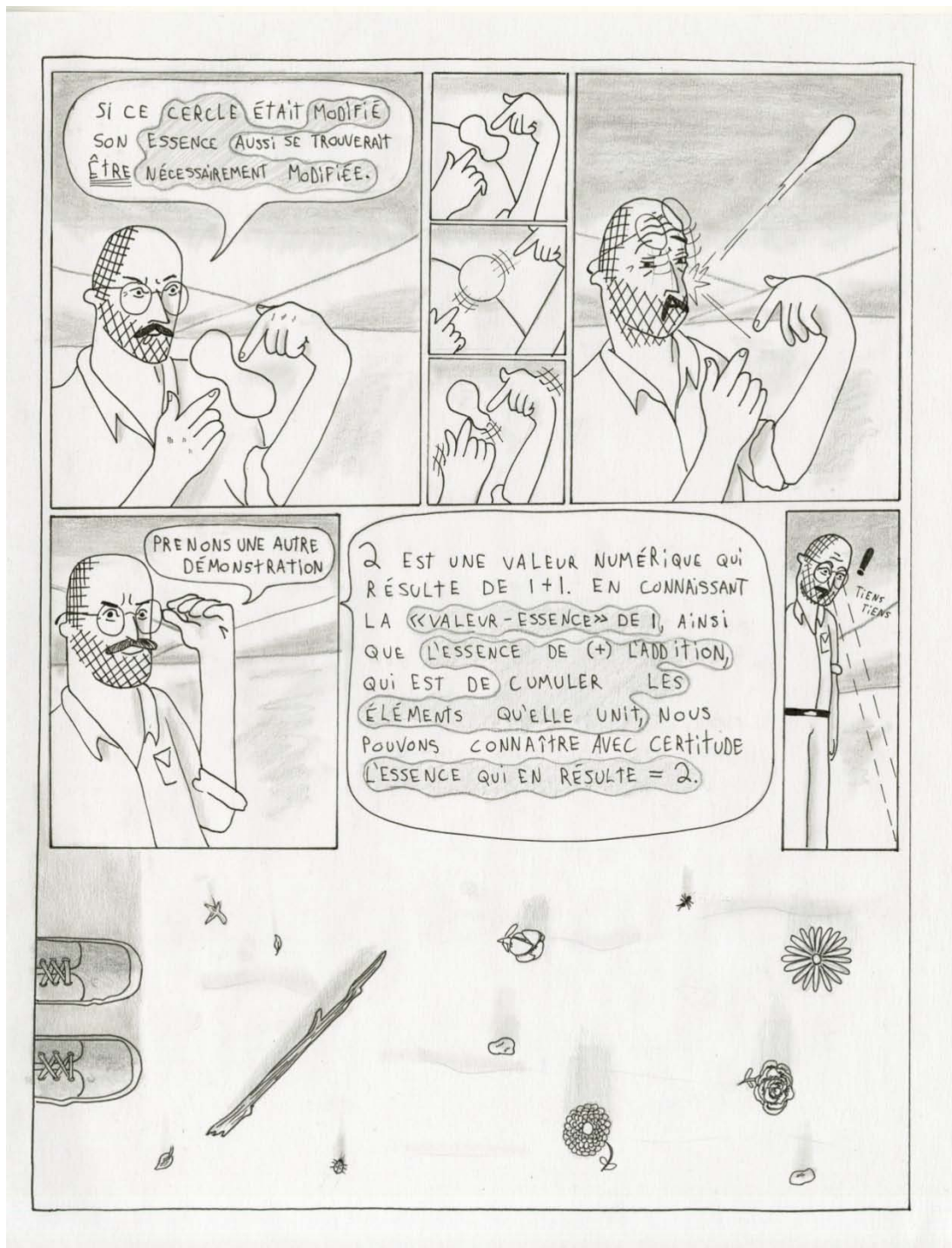
Pour qualifier mon approche, j'emploie sans détour le terme *pédagogique*, même s'il paraît contraire au principe d'expressivité ouverte et autonome de la création, car mon intention est de réduire au maximum la part d'interprétation subjective des contenus présentés. Ayant reçu une formation antérieure en pédagogie¹¹, mon objectif à la maîtrise en arts visuels et médiatiques n'est pas d'élaborer des méthodes d'enseignement, mais bien d'explorer ma capacité d'exploiter mes ressources pédagogiques à des fins artistiques et mes ressources artistiques à des fins pédagogiques. J'utilise, par exemple, certaines stratégies formelles ou visuelles favorisant le transfert de connaissance. Comme il y a beaucoup de concepts souvent nouveaux pour le lecteur, je réserve un traitement particulier à certains termes clés : je tâche d'en faciliter la reconnaissance en soulignant leur fonction ou leur principe par un marqueur visuel spécifique. Ce marqueur joue un double rôle : il signale l'importance du terme-notion en le distinguant des autres éléments de la phrase et il en rappelle la fonction dans la pensée de Spinoza. Éventuellement, plusieurs termes se retrouvent « marqués » à l'intérieur d'une même phrase et leur interaction apparaît plus claire et évidente grâce à ces repères. En voici la liste :

¹¹ Programme court de deuxième cycle en pédagogie de l'enseignement supérieur (0680) 2016-2017

Notion	Marqueur
Être ou Exister ou Réalité (synonymes)	mot souligné trois fois 
Cause et effet	le mot cause est encerclé et, du cercle, une flèche pointe vers le mot effet 
Essence	mot encerclé en ondulation; il englobe avec lui le sujet dont il est l'essence par une zone hachurée (foncée) 
Puissance	mot entouré d'une aura de puissance, comme des flammes 
Substance	mot en lettres épaisses 
Nature	mot avec un « N » majuscule et souligné 
Fin	mot encadré 
Désir	mot accompagné d'une flèche orientée vers la droite

	DÉSIRS
Joie ou Affect actif (synonymes)	mot <i>joie</i> accompagné d'une flèche orientée vers le haut. mot actif accompagné d'un « A » entre parenthèses LA JOIE ↑ (ACTIFS) (A)
Tristesse ou Affect passif (synonymes)	mot <i>tristesse</i> accompagné d'une flèche orientée vers le bas. mot passif accompagné d'un « P » entre parenthèses LA TRISTESSE ↓ (PASSIFS) (P)

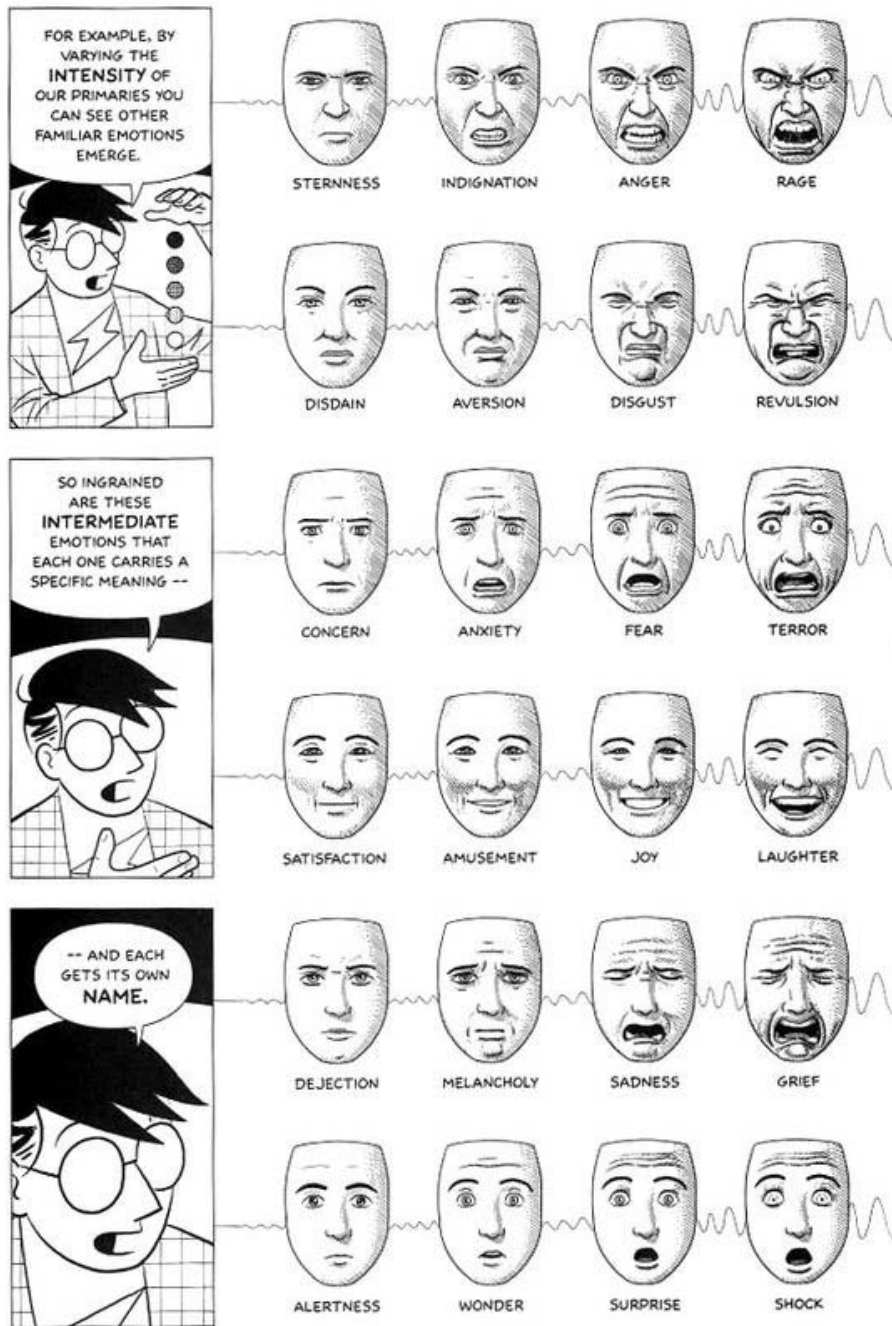
Tableau 4.1



4.2. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, chapitre 1, page 23

rudiments de la bande dessinée. Ce personnage m'a donné l'impression d'avoir une interaction personnalisée avec l'auteur et a stimulé l'intérêt que j'avais à le lire. Cela m'a convaincu que cette stratégie était, pour moi aussi, la bonne.

Cette décision a fait complètement sauter le « quatrième mur » de ma BD car, comme McCloud [fig. 26], je m'adresse directement au lecteur. Fait intéressant à noter, j'ai remarqué que cela fait en sorte que le personnage est très souvent représenté tourné vers son lecteur, ce qui se produit beaucoup plus rarement lorsque le mur de la fiction reste intact. Cela a pour effet de limiter la gamme des situations dans lesquelles on peut représenter le personnage s'adressant au lecteur. Cependant, l'avantage qu'offre cette forme d'autoreprésentation est l'autodérision. Parce que je tâche de conserver une constance dans la représentation de mon personnage, il en devient drôle lorsque ses traits sont exagérés ou qu'il se retrouve dans des situations grotesques [fig. 25, 33]. Cette représentation de moi me donne une pleine liberté sur elle, ce qui n'aurait pas été le cas si j'avais pris la décision de représenter Spinoza comme interlocuteur principal : je n'aurais jamais osé le mettre dans l'embarras. J'ai d'ailleurs vite exclu ce choix de représenter le philosophe et de lui faire porter mes interprétations comme s'il s'agissait de ses propres mots, car il était trop lourd de conséquences pour lui comme pour moi. Spinoza apparaît toutefois à l'occasion dans la BD, lorsque ses propos sont textuellement cités [fig. 27]. Son apparition est importante, car elle rappelle que c'est de lui que provient tout le contenu et rend ainsi sa pensée très réelle et consistante. Il m'a donc semblé essentiel de tenter de générer, chez le lecteur, un certain affect d'attachement à ce personnage historique qui, je l'espère, encouragera son intérêt pour l'étude du contenu.



4.3. Scott McCloud, *Making Comics*, 2006, bande dessinée



4.4. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, chapitre 2, page 66

4.3 Les décisions esthétiques

Le dessin – ses qualités, ses fonctions, son potentiel d’humour – est évidemment un élément crucial dans la réalisation de ce projet, car il participe grandement au plaisir de l’expérience. Si la pratique du dessin a toujours tenu une place importante dans mon travail artistique, elle n’a toutefois jamais eu la priorité sur les autres disciplines auxquelles je m’adonne (installation, écriture, photographie, performance, peinture, etc.) Généralement, mes dessins de grand format sur papier, carton ou toile sont traités avec une diversité de matériaux : graphite, fusain, acrylique, gouache, aquarelle, crayon, saleté, cire et pigments [fig. 28–29]. J’y exploite fréquemment des éléments tels que la transparence ou l’intégration de lumière. Réaliser une bande dessinée m’a forcé à sortir de ces habitudes, puisque ce médium est à lui seul un monde technique et théorique, un langage rigoureux qui doit être pris en considération. C’était un défi de taille que de m’attaquer à un tel projet pour la première fois. Les notions d’espace et de temps devaient être prises en compte. Il me fallait redessiner à plusieurs reprises les mêmes personnages dans une foule de séquences et de postures et sous des angles différents, en plus de trouver des solutions visuelles à des réalités conceptuelles. Je devais aussi élaborer une stylistique en toute conscience de l’histoire du médium. Afin de ne pas me perdre dans toutes les possibilités graphiques qui s’offraient à moi, je me suis limité à une série de principes qui, je crois, contribuent à l’efficacité de ma bande dessinée.



4.5. Anthony Brunelle, *Jack Scott*, de la série *Les étoiles mortes ne cessent de briller*, 2015, gouache et aquarelle sur boîte de pizza surgelée



4.6. Anthony Brunelle, *Revenge, justice, blind*, 2018, graphite, fusain et thé sur toile de coton



4.7. Scott McCloud, *Understanding Comics*, 1993, bande dessinée

L'objectif principal de *Se bricoler un bonheur* est de faciliter le plus possible l'accès à la philosophie de Spinoza – et peut-être éventuellement de stimuler l'envie de lire l'*Éthique* et de la pratiquer. Je prétends donc, comme je l'ai dit dans le premier chapitre, que l'expérience artistique de ce projet passe d'abord et avant tout par l'acte de compréhension active des concepts. L'expérience esthétique au sens fort loge dans la prise de conscience. Ce travail de compréhension passe néanmoins par le texte et les images, il doit donc y avoir une logique dans leur traitement qui permette d'en faire ressortir les éléments essentiels suivant les situations. Au cours de mes recherches théoriques, j'ai découvert que l'image devait être adaptée en conséquence de l'importance d'une information dans le texte; il peut sinon y avoir une trop grande quantité d'information sur une même page, ce qui limite l'attention que l'on portera aux éléments les plus importants de la démonstration [fig. 30]. Par exemple, je voulais au départ employer une mixité de matériaux, ajouter de la texture et varier souvent la qualité esthétique des planches afin de rendre l'expérience plus sensuelle et stimulante. J'ai vite constaté cependant que, si j'appliquais un tel traitement

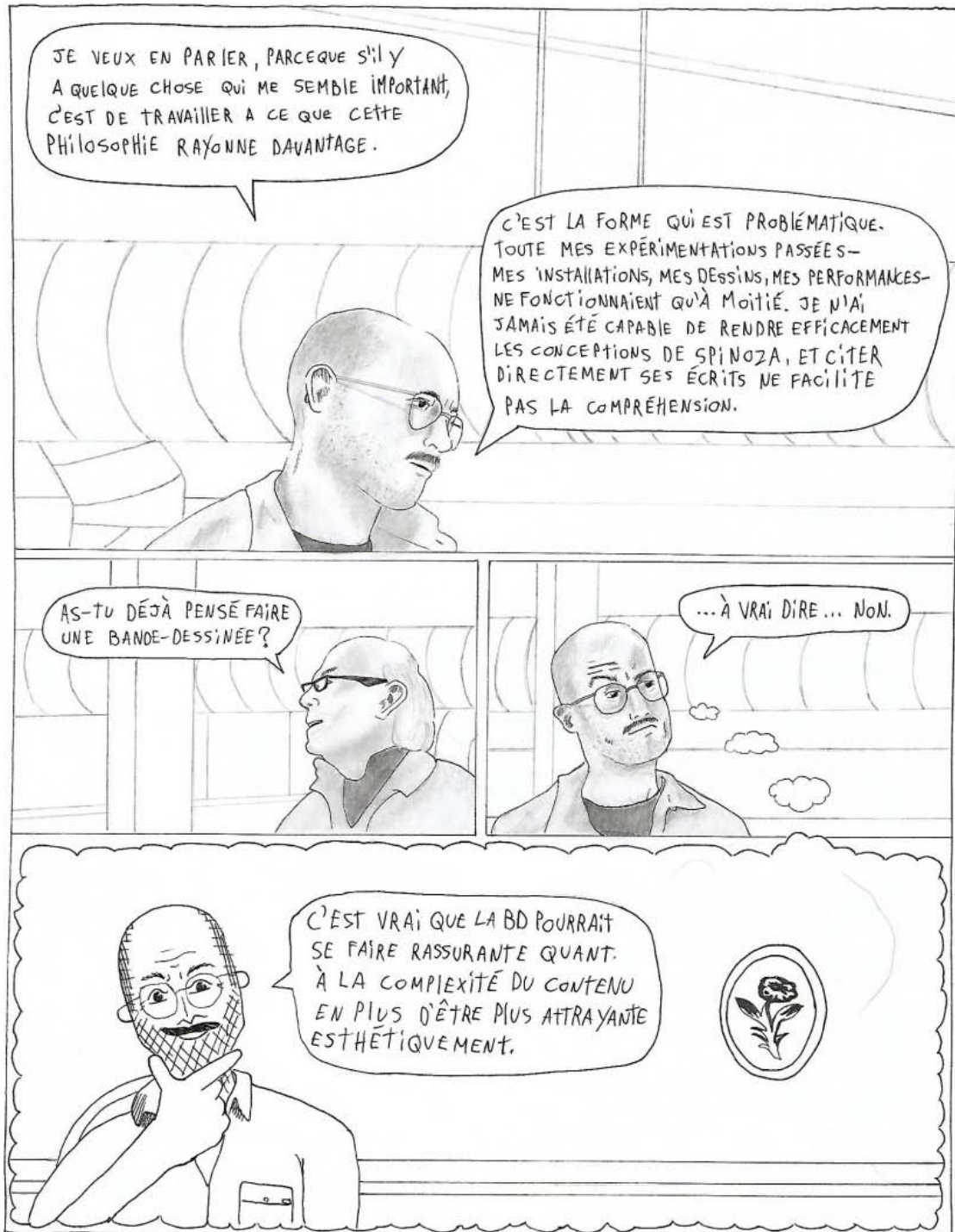
graphique, il devenait très complexe de comprendre la logique spinoziste; dès que l'image jouissait d'un traitement moins structuré, plus libre, le texte se faisait voler la vedette et passait au second plan. Je ne souhaitais pas que l'esthétique globale de la BD passe pour plus importante dans l'expérience du lecteur. Dans une logique semblable, j'ai aussi vérifié que lorsqu'un dessin très détaillé est juxtaposé à un lourd texte, on se retrouve dépassé par la quantité d'information et cela rend l'assimilation du contenu plus difficile. « Trop » vouloir expliquer devient contre-productif.

Pour mon projet, le texte et les images doivent travailler de pair, leur relation est interdépendante. C'est dans cet esprit que j'ai tâché de développer un style de dessin que je pouvais maintenir jusqu'à la fin, rapide à exécuter et assez simple à saisir, tout en contenant assez de richesse (dégradés, décors, etc.) pour ne pas être trop plat et stéréotypé. J'intègre malgré tout plusieurs variations esthétiques au sein de l'ouvrage, mais c'est chaque fois leur fonction qui détermine ma décision. Par exemple, la BD commence avec une mise en abyme où David Tomas et moi discutons de la forme appropriée à mon projet, qui est la bande dessinée même où nous apparaissions. Cette planche est traitée par un dessin qui tend vers le réalisme : tirée de photos, l'image y est travaillée avec des dégradés et une certaine quantité de détails. Ce dessin plus réaliste me sert par la suite chaque fois qu'il y a présence de « méta texte », c'est-à-dire chaque fois où « je » parle de mon intention en ce qui concerne le contenu de la BD, cela pour permettre au lecteur de réaliser la portée du contenu qui est abordé. Par contraste, « l'intérieur » de la BD, c'est-à-dire toutes les parties qui concernent le contenu philosophique et les concepts mêmes, est fait de traits simples dans une approche plutôt « cartoon » ou « dessin animé », ce qui reflète bien la dimension abstraite et schématique de la réflexivité [fig. 31]. Cette esthétique permet de laisser plus de place au texte, mais aussi de laisser sous-entendre que le contenu, comme l'image, est accessible – qu'il a été volontairement schématisé pour être plus digeste.

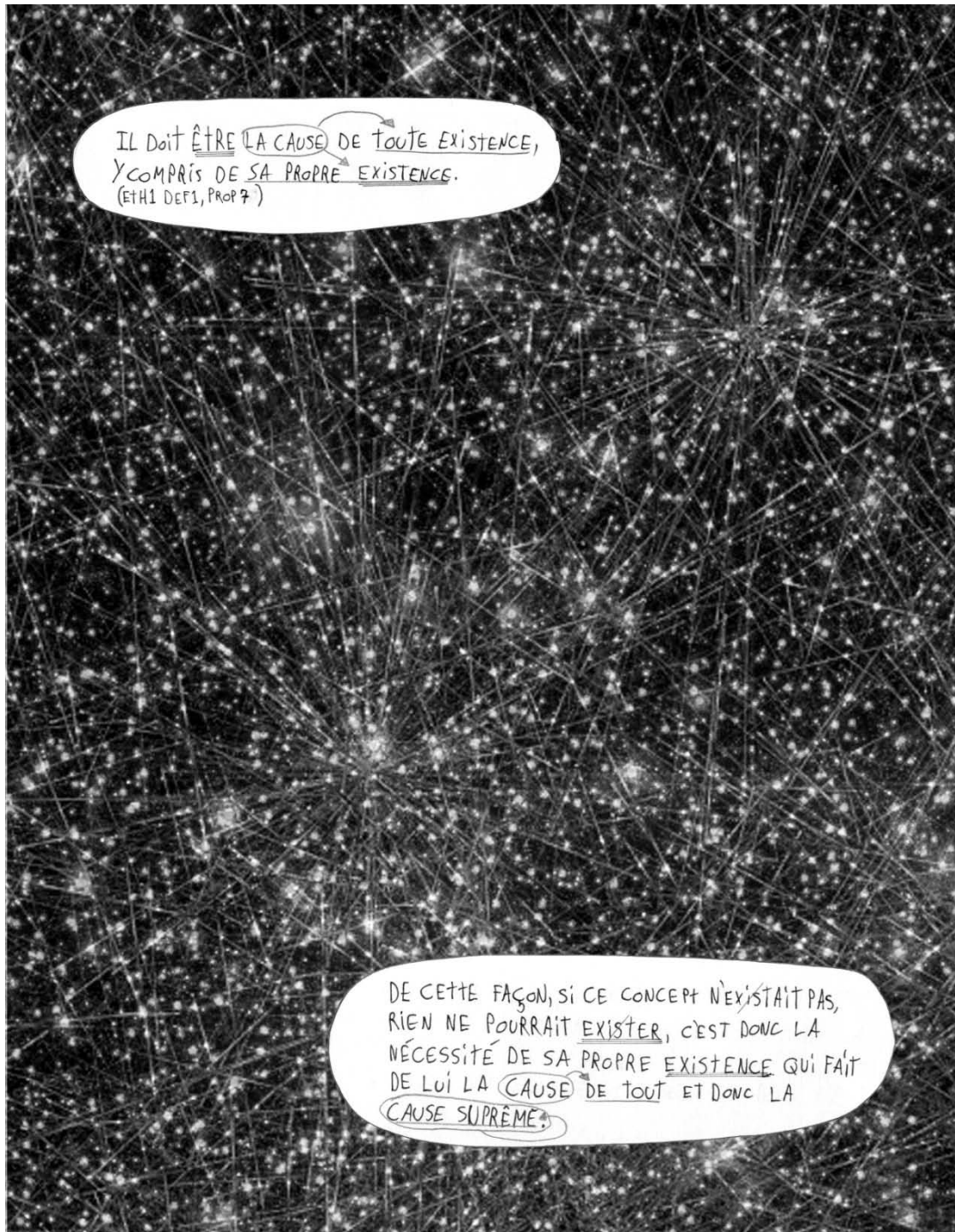
Cette différence esthétique revient à plusieurs reprises, ce qui permet de donner du relief à l'expérience de lecture en distinguant les moments, les lieux et les facettes de mon projet.

Le travail à l'ordinateur de la page d'ouverture des chapitres est un autre exemple des choix graphiques que j'ai opérés [fig. 14]. Ces ruptures stylistiques à chaque nouveau chapitre permettent de rythmer l'ouvrage, de clairement commencer et clore les séquences explicatives, en plus d'offrir au lecteur une pause nécessaire. L'arrière-plan, dans les parties de la BD traitant de la Substance, est lui aussi traité numériquement : cela m'aide à souligner, par une distinction visuelle, l'importance du concept « suprême » de Substance, qui est un élément crucial à la compréhension de la philosophie spinoziste [fig. 32]. Par le traitement numérique, j'arrive également à réaliser facilement une grande quantité d'effets et de détails qui seraient autrement difficiles à produire.

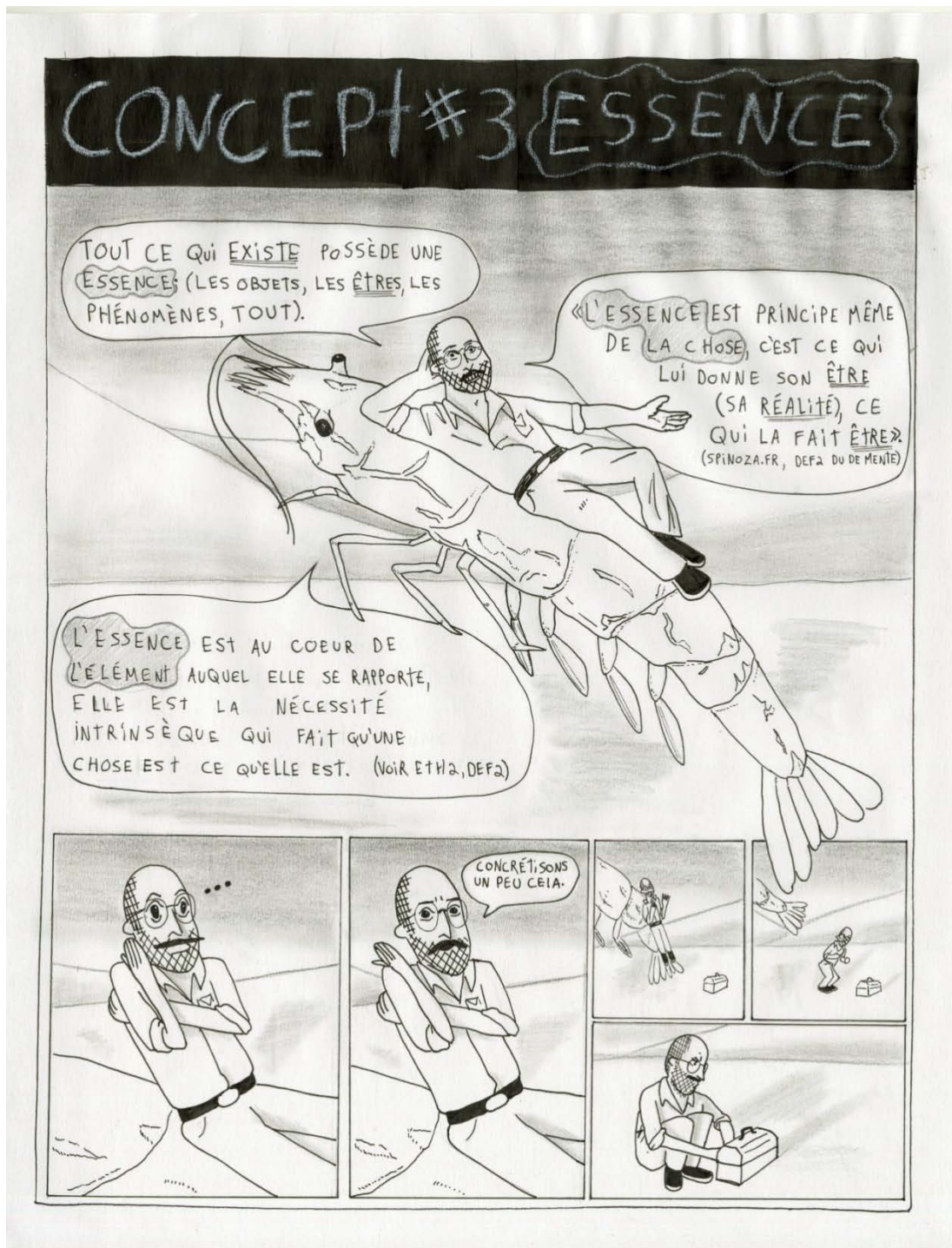
Le fait de réaliser la BD complètement en noir et blanc est certainement une décision stylistique importante. Au départ, j'avais imaginé plein de stratégies pour faciliter la reconnaissance des notions à l'aide des couleurs. J'ai changé d'idée – et de stratégies – lorsque j'ai vérifié les coûts d'impression que cela engendrait et, incidemment, l'augmentation significative du prix de vente. Comme mon projet démocratique vise non seulement l'accessibilité intellectuelle, mais également l'accessibilité monétaire, j'ai finalement pris le parti de réaliser ma BD en tonalités de gris, noir et blanc. Cette décision a aussi pour effet bénéfique de réduire le temps de production déjà très long, car la colorisation est une autre étape astreignante dans le processus de création d'une bande dessinée. Il était plus réaliste de procéder ainsi dans le contexte de la maîtrise.



4.8. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, introduction, page 4



4.9. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, chapitre 2, page 58



4.10. Anthony Brunelle, *Se bricoler un bonheur avec Spinoza*, 2021, chapitre 1, page 20

Pour ce qui est du traitement du texte proprement dit, comme il est volumineux et dense, mes stratégies visent à le faire respirer le plus possible. J'ai tâché de faire en sorte que les phylactères soient assez espacés et pas trop longs. Cela a pour effet de rythmer la lecture : l'œil circule davantage sur la page, plutôt que de rester longtemps à parcourir un même paragraphe. Cette approche des phylactères fréquents et assez courts offre également au lecteur plus d'occasions de suspendre sa lecture pour contempler l'idée, regarder l'image ou se reposer. Mon objectif est de favoriser sa compréhension du texte en le lui servant à petite portion. Pour ce qui est de la graphie je la réalise de façon manuscrite. Malgré que l'ajout de texte à l'ordinateur par traitement de texte soit un avantage considérable en terme de temps, je n'ai pas retenu cette option parce qu'elle enlevait beaucoup de charme à l'ensemble du travail et allait à l'encontre de l'authenticité de la transmission que je préconise. J'écris le texte complètement en majuscule, ce qui est une pratique courante en bande dessinée, à l'exception du « i », que je conserve en minuscule quand il n'amorce pas une phrase, afin de faciliter la lisibilité.

Le dernier élément à souligner concernant mes choix visuels et esthétiques est celui de la présence de l'humour. C'est un aspect qui s'est vite imposé dans l'élaboration de mon projet de bande dessinée. Les raisons en sont assez simples et peuvent toutes se relier au « problème » du désir que j'ai abordé plus tôt. D'abord, le plaisir de la consultation que produit l'humour favorise l'envie de poursuivre la lecture. Le dessin est également plaisant à réaliser et, comme mon but n'est pas de me prendre au sérieux, je peux me laisser emporter par des choix visuels les plus incongrus. À un moment, par exemple, il est question d'une crevette plus puissante qu'un humain lorsqu'il s'agit de respirer sous l'eau; l'image d'après, je chevauche une crevette géante pour introduire la prochaine notion [fig. 33]. Je fais ainsi un lien entre la matière vue et la suivante, tout en intégrant une part d'absurde comique qui excite

l'imaginaire et détend l'atmosphère. J'espère susciter la curiosité du lecteur pour les prochaines incongruités rencontrées au cours de ce périple singulier. Cette légèreté vise, en effet, à amoindrir l'impression qu'il lit strictement un cours de philosophie.

4.4 Le bricolage (conclusion)

Il y a, enfin, une dimension importante de ma pratique dont je n'ai pas encore parlé, qui a toujours été présente dans mon travail, mais que je n'ai vraiment articulée qu'au cours de la maîtrise : je la nomme le *bricolage*. Comme toutes les choses que j'ai pu faire dans ma vie – cuisinier, plombier, animateur d'activités parascolaire au primaire, ouvrier agricole, concierge, mécanicien –, cette vulgarisation philosophique par la bande dessinée, que je réalise à titre d'« artiste », est le fruit bricolé de l'appropriation de notions d'une manière relativement autodidacte et de leur application à partir de mes ressources et limites personnelles.

Sur le plan technique, cette attitude est évidente. J'ai décidé de travailler sur des feuilles d'impression numérique 8 ½ x 11 pouces. Comme c'est un matériau très abordable, ça me permet d'avoir à portée de la main une grande quantité de papier pour travailler, et de ne pas m'en faire lorsqu'il y a des ratés. Je voudrais également que le résultat imprimé soit établi sur ce format standard, pour réduire le coût de production et rendre la BD la plus abordable possible. Cela aurait aussi l'avantage que le livre terminé serait à une échelle presque 1 pour 1 de l'original, avec pour effet

de ne pas réduire les caractères ni surcharger les pages. Sur ce papier, le travail préliminaire est réalisé au crayon graphite (DeSerre, Steadler, Faber-Castell), pour être terminé en version finale au marqueur à l'encre (principalement Sakura Pigma Micron). Les décors et certains détails sont traités en dégradé au graphite afin d'ajouter de la richesse au dessin et de réduire l'effet aplatisant de la ligne contour du dessin noir et blanc. Certaines sections sont travaillées à la gouache et au crayon gras; cet ajout sert surtout de marqueur pour souligner les éléments importants (titres) ou des informations particulières (termes, schéma, etc.).

Étant donné que je suis débutant à ce type de travail et que la réalisation de dessins en série n'est pas dans mes habitudes, je me suis fabriqué une table lumineuse. Grâce à elle, je peux très vite esquisser des croquis et n'en conserver que ce que je désire en repassant directement à l'encre par superposition. Cette technique me permet de sauver beaucoup de temps et d'avoir plus de contrôle dans le positionnement des éléments sur la page. Je me suis également fabriqué un gabarit pour tracer les marges contour des pages. Certains éléments sont traités à l'ordinateur : cela implique la cueillette d'image de sources diverses, puis leur modification à l'aide de Photoshop. L'intégration des images numériques et des dessins à la main s'effectue dans InDesign, après la numérisation des dessins. Somme toute, c'est assez simple pour ce qui est de la technique. L'enjeu principal, pour le bricoleur que je suis, est celui du temps, car c'est un travail lent et long qui nécessite une implication intense et continue afin d'atteindre une vitesse de croisière satisfaisante.

Dans mon esprit, le bricolage est cependant aussi en continuité logique avec l'expérience artistique en tant qu'expérience que l'on vit ou acquiert, telle que je l'ai circonscrite au début de ce mémoire. Seulement, il est le versant « application et

action » de cette expérience de l'être. Je le définis ainsi dans l'introduction de ma bande dessinée :

Le ou la bricoleur-se cherche à atteindre son objectif avec les moyens du bord, en faisant les choses par lui ou elle-même. Pour moi, le bricolage manuel est l'appropriation et l'application des « savoir-faire » techniques à l'aide des ressources disponibles. Appliquez cette action de bricoler au monde des idées et elle devient une appropriation et une application de concepts, des « savoir-penser » pouvant permettre une recherche existentielle. De là ma formule de « bricoleur-se existentielle » qui désignerait celui ou celle qui apprend et grandit à travers les différents processus d'appropriation et d'application qu'il ou elle met en pratique. Ces pages sont basées sur cette vision du « savoir-faire-penser ».

Comme nous pouvons le lire, le bricolage est aussi et surtout une attitude, une manière de voir les choses comme faisant partie d'un grand spectre d'actions, d'essais, de recherches, qui ne revendique jamais une maîtrise aboutie. Le bricolage est donc l'extension même de ma recherche des possibilités de la vie par l'entremise de l'expérience artistique. Si j'insiste sur ce mot au moment de conclure ce mémoire, c'est toutefois pour bien mettre en évidence le fait que cette recherche d'expérience implique pour moi *une mise en application très concrète*. Alors que l'expérience consciente peut être plus passive, c'est-à-dire « reçue » ou « subie », le bricolage de l'existence exige plus spécifiquement l'exploration de nos ressources disponibles, de nos habiletés à faire, de nos capacités d'agir en conscience. Du moins, est-ce la façon dont j'envisage mon action de « créer ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles

- Baas, J, et M. J. Jacob. (2004). *Buddha mind in contemporary art*. Berkeley : University of California Press.
- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Braz, A. (2012). *Apprendre à philosopher avec Spinoza*. Paris : Ellipses.
- Cage, J. (2002). *Pour les oiseaux* (entretien avec Daniel Charles). Paris : L'Herne.
- Colerus, J., et Lucas. (2013). *Vies de Spinoza*. Paris : Allia. Textes originaux de 1706 et 1735.
- Eisner, W. (2009). *Les clés de la bande dessinée, tome 1 : L'art séquentiel*. Paris : Delcourt.
- Eisner, W. (2010a). *Les clés de la bande dessinée, tome 2 : La narration*. Paris : Delcourt.
- Eisner, W. (2010b). *Les clés de la bande dessinée, tome 3 : Les personnages*. Paris : Delcourt.
- Filliou, R. (1970). *Teaching and learning as performing arts*. Cologne et New York : Verlag Gebr. Koenig. Mis en ligne par Monoskop à l'adresse suivante : https://monoskop.org/File:Robert_Filliou_Teaching_and_Learning_as_Performing_Arts.pdf
- Giuliani, B. (2017). *Le bonheur avec Spinoza : L'Éthique reformulée pour notre temps*. Paris : Almora.
- Groensteen, T. (2007). *Un objet culturel non identifié*. Mouthiers-sur-Boëme : Actes Sud – L'An 2.
- Groensteen, T. (2017). *La bande dessinée au tournant*. Bruxelles : Impressions Nouvelles.
- Hanson, D., et R. Crumb. (2018). *Sketchbook : Volume 3, Jan. 1975–Dec. 1982*. Cologne : Taschen.

- Jellesz, J., L. Meyer et M. Rovere. (2017). *Spinoza par ses amis*. Barcelone : Rivages.
- Jones, A. (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.
- Kaprow, A. (1997). *L'art et la vie confondus* (éd. J. Kelley). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Lenoir, F. (2017). *Le miracle Spinoza*. Paris : Fayard.
- Moreau, P.-F., et L. Vinciguerra (dir.). (2020). *Spinoza et les arts*. Paris : L'Harmattan.
- Paik, Nam June. (2012). *Fiat flux : La nébuleuse Fluxus 1962–1978*, catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art moderne Saint-Étienne métropole, Milan : Silvana Editoriale.
- Rovere, M. (2010). *Spinoza : Méthodes pour exister*. Paris : CNRS Éditions.
- Rovere, M. (2019). *Le clan Spinoza. Amsterdam, 1677 : L'invention de la liberté*. Paris : Flammarion.
- Spinoza, B. de. (1993). *Œuvres : Éthique* (C. Appuhn, trad.). Paris : Flammarion.
- Spinoza, B. de. (1994). *Éthique* (R. Caillois, trad.). Paris : Gallimard.
- Spinoza, B. de. (1999). *Œuvres III : Tractatus theologico-politicus = Traité théologico-politique* (F. Akkerman, J. Lagrée et P.-F. Moreau, trad.). Paris : Presses universitaires de France.
- Spinoza, B. de. (2002). *Traité de la réforme de l'entendement, et de la meilleure voie à suivre pour parvenir à la vraie connaissance des choses* (Koyre, A., trad.). Paris : Vrin.
- Spinoza, B. de. (2005). *Éthique* (R. Misrahi, trad.). Paris : Éditions de l'Éclat.
- Spinoza, B. de. (2014). *Éthique bilingue latin-français* (B. Potrat, trad. et prés.). Paris : Seuil.
- Suhamy, A. (2011). *Pas à pas avec Spinoza*. Paris : Ellipses.
- Suhamy, A., et A. Daval. (2008). *Spinoza par les bêtes*. Paris : Ollendorff.
- Toriyama, A. (1997). *L'apprenti mangaka : L'art du manga*. Grenoble : Glénat.

Bandes dessinées et livres illustrés

- Alighieri, D. (2014). *La divine comédie, illustrée par Gustave Doré*. New York : Dover publications.
- Amador, P. (2019). *Spinoza à la recherche de la vérité et du bonheur*. Malakoff, France : Dunod.
- Burns, C. (1995). *Black Hole*. Paris : Delcourt.
- Calt, S. (2008). *R. Crumb : Héros du blues, du jazz et de la country*. Paris : La Martinière.
- Combeaud, A.-L., J.-P. Thivet et J. Vermer. (2017). *Philocomix : 10 philosophes, 10 approches du bonheur*. Paris : Rue de Sèvres.
- Eisner, W. (2011). *PS Magazine: The Best of The Preventive Maintenance Monthly, 4*. New York : Abrams ComicArts.
- Manu, L. (2009). *Blast, 1 : Grasse Carcasse*. Paris : Dargaud.
- Manu, L. (2011). *Blast, 2 : L'apocalypse selon saint Jacky*. Paris : Dargaud.
- Manu, L. (2012). *Blast, 3: La tête la première*. Paris : Dargaud.
- Manu, L. (2014). *Blast, 4 : Pourvu que les bouddhistes se trompent*. Paris : Dargaud.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York : William Morrow Paperbacks.
- McCloud, S. (2006) *Making comics*. New York : William Morrow Paperbacks.
- Moore, A., et D. Gibbons (2013). *Watchmen, deluxe edition*. New York : DC Comics.
- Kern, M., et A. Pinson. (2016). *Cas Alain Lluich*. Bordeaux : Requins marteaux.
- Kannemeyer, A. (2019). *Pappa in Afrika*. Ixelles : Cinquième couche.
- Satrapé, M. (2000). *Persepolis*. Paris : L'association.
- Spiegelman, A. (1998). *Maus : Un survivant raconte*. Paris : Flammarion.

Enregistrements, sites internet et autre médias

Atlan, H. (2018, 12 décembre). *Henri Atlan : L'Éthique de Spinoza et la question de la vie*. Mis en ligne par Espace culturel et universitaire juif d'Europe, à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=yYaz7VPD5M8&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=13

Coggle, « Baruch Spinoza (1632-1677), le philosophe du désir et de la joie » (diagramme). Récupéré de : <https://coggle.it/diagram/WtPBuWZ72v2xZ8Dc/t/baruch-spinoza-1632-philosophe-du-d%C3%A9sir-et-de-la-joie/8f9551432ad4f913a2d0e1ec806f71970574749235d1affce9e2413ad4d5424d>

Deleuze, G. (1980–1981). *Sur Spinoza (1980–1981) : Enregistrements des cours de Gilles Deleuze*. Mis en ligne par la Bibliothèque nationale de France, à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/sur-spinoza-1980-1981-enregistrements-audio-des-cours-donnees-par-gilles?mode=desktop>

Duchamp, M. (1956). *A conversation with Marcel Duchamp and James Johnson Sweeney, Director of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York City*. Film réalisé par Robert D. Graff. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM

Enthoven, R., en conversation avec M. Korichi. (2009, 23 février). *L'Éthique : Dieu et la causalité*. Émission Les nouveaux chemins de la connaissance animée par R. Enthoven, France Culture. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=dhHCX0uLtiQ&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=5

Enthoven, R., en conversation avec J. Henry. (2009, 24 février). *L'Éthique : Esprit et corps*. Émission Les nouveaux chemins de la connaissance, France Culture.. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=aUpSFPIVG1o&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=6

Enthoven, R., en conversation avec P. Danino. (2009, 25 février). *L'Éthique : Les passions*. Émission Les nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=I07ZglPnB3I&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=7

Enthoven, R. en conversation avec I. Krtolia. (2009, 26 février). *L'Éthique : La servitude humaine*. Émission Les nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de

https://www.youtube.com/watch?v=msoRjo6wD4&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=8

Filliou, R. (2016). *Robert Filliou: The secret of permanent creation*. ARTtube. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=7LVRNurZa7w>

Filliou, R. (1984). *Robert Filliou, Eins. Un. One..., 1984*. MAMCO Genève. récupéré de : https://archive.mamco.ch/collections/archives/filliou_T.html

Hirschhorn, T. (2010). *An interview with Thomas Hirschhorn*. Entrevus dans le cadre du Walker exhibition Abstract Resistance. Mise en ligne par le Walker art center à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=LI1RLhhLeDQ&t=419s>

Hyper-Spinoza, site internet : <http://hyperspinoza.caute.lautre.net/>

Jaquet, C. (2014, mai). *Les remèdes aux affects chez Spinoza*. Communication dans le cadre du 7^e congrès européen de l'AEPEA, co-organisé avec la Ligue bruxelloise francophone pour la santé mentale à Bruxelles du 8 au 10 mai 2014. Mise en ligne par Confluences colloque, à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=yGSBSQ57fR8&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=12

Lenoir, F., et L. Anvar en conversation avec B. Giuliani. (2014, 12 janvier). *Le bonheur selon Spinoza*. Émission Les Racines du Ciel, France Culture. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/le-bonheur-selon-spinoza>

Moulinier, D. (2009, 2 janvier). « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », Robert Filliou. *Apprendre la Philosophie* [blogue]. Récupéré de <http://apprendre-la-philosophie.blogspot.com/2009/01/lart-est-ce-qui-rend-la-vie-plus.html>

Moreau, P.F. (2005–2008). *Leçons sur l'Éthique*. Mis en ligne par Canal-U, à l'adresse suivante : https://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/lecon_sur_l_ethique_premiere_partie_de_dieu_1_7.18946

Mosna-Savoye, G., et C. Baudet, en conversation avec A. Suhamy. (2016, 11 avril). *L'Éthique de Spinoza (1/4) : De Dieu*. Émission Les Nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=6xatl_FL85g&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=2&t=504s

Mosna-Savoye, G., et C. Baudet, en conversation avec A. Rizk. (2016, 12 avril). *L'Éthique de Spinoza (2/4) : De l'esprit*. Émission Les Nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de :

https://www.youtube.com/watch?v=TFMgkSn914M&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=2

Mosna-Savoye, G., et C. Baudet, en conversation avec B. Pautrat. (2016, 13 avril). *L'Éthique de Spinoza (3/4) : Affects et servitude*. Émission Les Nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=yoTqCmRu4VE&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=4&t=384s

Mosna-Savoye, G., et C. Baudet, en conversation avec C. Jaquet. (2016, 14 avril). *L'Éthique de Spinoza (4/4) : De la liberté humaine*. Émission Les Nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=oo01qPbFMH0&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=4

Perrot, A. (2018, 2 mars). *Robert Filliou (1926–1987) : la création permanente*. Émission Une vie, une œuvre, France Culture. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/robert-filliou-1926-1987-la-creation-permanente>

Spinoza.fr : une lecture continue de l'Éthique de Spinoza, site internet , <http://spinoza.fr/>

Spinoza et nous (site internet) : <http://www.spinozaetnous.org/wiki/Accueil>

Van Reeth, A., en conversation avec P. Sévérac. (2017, 27 décembre). *Raison ou sentiments? Spinoza, des affects à l'intellect*. Émission Les Nouveaux chemins de la connaissance, France Culture. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=j98ud8waifs&list=PLL7Gplv_kDVyiQvJcoV0Yy46LiQxOnSNG&index=10

Vautier, B. (2021, 22 avril). *Tout Fluxus*. Récupéré de : http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html