

Greniers dogons

Jean-Gilles Badaire / Marcel Griaule
Éditions Fata Morgana

«*Quand (les choses) eurent été situées et désignées en puissance, un autre élément se détacha de glâ et se posa sur elle pour les connaître : c'était le « pied de l'homme » (ou « grain du pied »), symbole de la conscience humaine.*»

(Germaine Dieterlen, «*Signes d'écriture bambara*», 1951, in Marcel Griaule & G. Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*)

Il me dit que c'est pas de la bédé et que c'est pas pour Pré Carré mais moi je maintiens que c'est pour Pré Carré et qu'on aura qu'à dire que c'est de la bédé oui mais y'a pas de cases comme il n'y a pas de virgules tu nous enquiquines on le lit comment ton texte point d'interrogation ah donc tu mets des apostrophes et des accents mais pas de virgules point d'interrogation oui et alors tu lis malgré tout tu

t'en sors tu vois bien avec Badaire c'est pareil il n'y a pas de cases dis-tu mais tu as tort tu vois bien que c'en sont d'ailleurs chaque page est une case parmi une séquence de pages d'ailleurs chaque dessin est tracé à l'intérieur des limites d'une case d'ailleurs ce sont des cases qui sont représentées dans les cases tracées sur chaque page dit-il tenté par le jeu de mots et on lui collerait bien des baffes

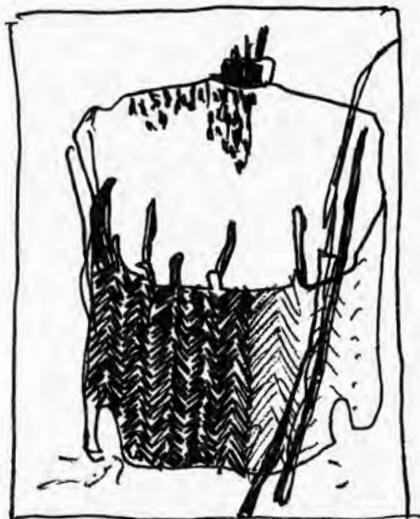
Jean-Gilles Badaire dessine des greniers dogons ah tu as passé une ligne c'est bien la preuve qu'il faut espacer parfois oui dit-il il faut espacer comme quand Badaire tourne une page ça veut bien dire qu'on passe à la suite tu vois que tout n'est pas étanche et qu'il s'agit bien d'une continuité et d'une mise en séquence

Badaire lit les quatrième et cinquième journées du Dieu d'eau de Griaule et n'en conserve que la scrupuleuse description

des greniers par Ogotemméli et je suppose qu'il se rend bien compte que Griaule a beau faire des tirets bien organiser compter jusqu'à quatre ou jusqu'à huit pour bien séparer cloisonner délimiter faire voir ce qu'est un grenier Dogon qu'un grenier est fait comme on assemble les organes d'un corps avec une logique organique imperturbable on n'est pas fichus à la fin de la cinquième journée de savoir à quoi ressemblent les quatre marches horizontales femelles et leurs contremarches mâles dont sont faits les quatre escaliers de dix degrés préfigurant les huit dizaines de familles issues des huit ancêtres

qu'est-ce que tu racontes point d'interrogation j'ai rien compris

le texte est en fin d'ouvrage tu n'auras qu'à le lire si ça te chante mais Badaire l'a relégué il a bien raison



2

La Bande dessinée : ce qu'elle dit, ce qu'elle montre — Revue Labyrinthe 25

Un labyrinthe dans lequel on n'a aucune chance de se perdre. L'ensemble est d'une timidité presque terminale. Le choix des auteurs étudiés est étonnant de paresse ; les auteurs choisis croissent tous dans le champ de vision commun avec une telle insistance qu'on chercherait — si on cherchait quelque chose — plutôt à désherber pour commencer à voir autre chose. On dirait une blague. Comme si on venait simplement réaliser la notion d'évidence éditoriale en 2006. Les rédacteurs se sont visiblement encouragés à y superposer une égale paresse à écrire.

Il s'écrit déjà si peu de choses sur la bande dessinée, c'est assez dommage d'achever ici la lecture d'une série de textes qui lui sont consacrés en se demandant l'utilité d'une seule de leurs

lignes.

Il n'y a là-dedans rien qui ressemble de près ou de loin à un investissement intellectuel, à une position, un enthousiasme, un élan, une motivation sensible à écrire là-dessus plutôt que sur n'importe quoi d'autre, rien qui puisse m'éclairer sur un éventuel désir de faire un numéro de cette revue consacrée à la bande dessinée.

D'une certaine manière, c'est le seul point sur lequel cette revue soit instructive : elle nous éclaire sur la place que prend la bande dessinée dans la spéculation critique et théorique ; celle d'un petit truc de société sur lequel on peut écrire quand on n'a rien à écrire, qui ne représente aucun enjeu, aucun danger, aucun horizon particulier.

L.L.d.M.

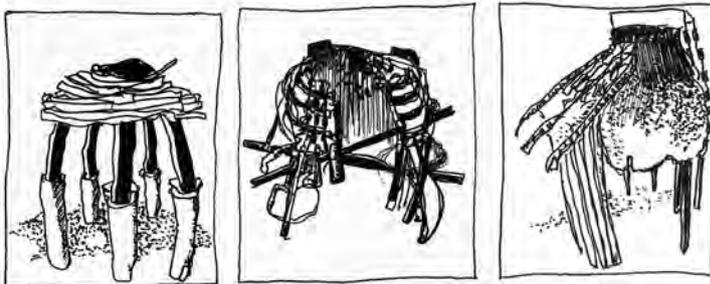
ce qui compte c'est qu'à chaque page Badaire déplace des bouts de lignes en un ensemble encasé et que ces lignes décrivent aussi mal que Griaule et avec la même précision néanmoins et qu'on peut les compter et les imbriquer et les faire se compléter et les imaginer et les voir devenir et que parfois c'est un grenier mais parfois c'est un manteau mais parfois c'est des colonnades mais parfois c'est un samouraï mais parfois c'est une pomme de terre qu'on aurait transpercée pour faire des frites vaudoues

chaque page réinvente le grenier Dogon soit qu'on *aille* fragment par fragment soit qu'on zoome sur tel détail soit qu'on s'y promène soit qu'à mon avis plutôt on précise et l'on déplace comme au Mikado tel ou tel morceau de lignes pour le redéposer ailleurs parce qu'on y a décodé quelque chose de neuf en essayant éperdument d'y rien comprendre à Griaule surtout n'y comprendre que le moins possible avec la plus grande acuité

et ça te raconte un truc toi cette maison au toit mou devenue turban sur colonnade devenue coiffe égyptienne devenue tête d'escargot devenue poêle à charbon devenu échassier-patate devenu sioux à carabine devenu fusillé à genoux devenu samouraï de dos ceint d'une dizaine de poignards devenu village gaulois qu'une nuée d'oiseaux assaille devenu échiquier vertical devenu citadelle enceinte par un boa devenue sculpture d'os de mammifère extraterrestre devenue molaire calcinée devenue tour Vauban sur feu de camp devenue tam-tam stomacal sous la pluie devenu pagode sur défenses de mammoths devenue fil à linge de jour devenu fil à linge de nuit devenu maisonnette obscène aux cuisses écartées devenue jupe à lanières de cuir défaites devenue kiosque à musique de fortune point d'interrogation

oui dis-je pas toi point d'interrogation.

G.M.



Greniers dogons Fata Morgana, 2011

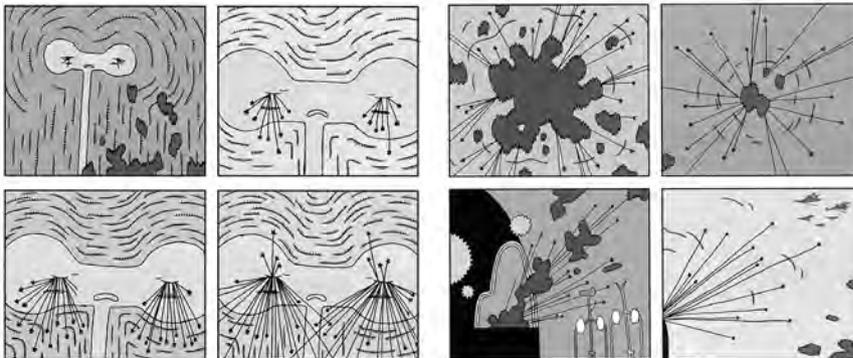
Michael DeForge *Big Kids, Atrabile*

Chez Michael DeForge, les visages me stressent. Deux points et un trait suffisent à donner des qualités humaines à n'importe quelle forme. Dans *Big Kids*, les personnages tendent vers la racine ou la brindille, des formes longilignes et dégingandées qui n'auraient rien de figuratives si elles n'avaient pas à leur sommet quelque chose d'un visage esquissé et minimal. Il y a un rapport inconfortable au corps qui se met en place, il est trop fin, trop éclaté, c'est plus un réseau qu'un corps et ça crée une crise de la représentation où le lecteur doit sans cesse tirer l'image vers le figuratif pour que le récit ne s'écroule pas. Ces corps sont malingres, doux et déprimés, et une grande mélancolie émane de ces personnages constamment sur la brèche de l'abstraction.

Ainsi, une double page vers la fin du récit montre un personnage regarder une ancienne représentation de lui-même : une tête, des bras, un torse, des cheveux, des vêtements, alors que maintenant son corps est principalement une tige qui se termine en une sorte de cacahuète torquée, deux points et un trait en guise de visage. Le personnage pleure sur ce corps clairement figuré désormais perdu.

La force du dessin de DeForge est peut-être là aussi, car si les corps et les visages sont à peine eux-mêmes, les larmes non plus. Alors des traits hérissés d'étoiles sortent en bouquet des yeux, l'air se remplit de vibrations, les cases se noient dans une douleur en forme de surface rouge ondulante, puis les traits et le rouge partent en explosion vers le ciel et remplissent le monde d'une tristesse en myriades de fusées.

J.M.





**Pozla,
Carnet de santé
foireuse, Delcourt**

- (1) Des kilos de merde, un devenir-merde permanent. Tout cet empiement me fascine. Je suis dans ces méandres d'intestin grêle comme un lapin dans les phares d'une voiture.
- (2) Plus qu'un livre sur la maladie c'est un livre sur la douleur, un livre qui s'interroge constamment sur la manière de figurer la douleur ; qui se demande si cette figuration peut s'avérer une conjuration.
- (3) Un livre où la main qui dessine prend à bras-le-corps la douleur qui l'empêche.
- (4) Il succombe, il est en lambeaux mais pourtant il dessine ; c'est dans ces moments d'extrême vulnérabilité qu'il réaffirme paradoxalement toute la capacité du trait (sa toute-puissance ?).
- (5) Toi qui pensais me terrasser, vois, je te regarde dans le blanc des yeux. Tu me déchires oui mais je peux te nommer. J'échappe à ta vigilance.

F.P.

Pascal Doury, *Théo tête de mort* Les humanoïdes associés

(1)

Prises électriques fixées là immobiles, impassibles malgré les fusées les éclats - elles campent *plus solidement* qu'une vie humaine.

De façon presque systématique, très distinctement placées sur les lattes des murs vides des appartements, au ras du sol, elles sont comme chez Francis Bacon un degré zéro de la vie plastique, un point d'arrêt et d'ancrage à l'arrière-plan, d'autant plus nécessaires à la structure paranoïaque de la composition que leur repli rejaillit sur tout l'angle de pièce et instaure

sur elle une emprise, agit comme une instance autoritaire antérieure et hostile à la figure, imprimant sur elle sa marque. Prise-prothèse, K7 d'un ordre *unheimlich*,

elle regarde la pièce, arrime le logement de masse à sa gravité dernière. La figure est prise à son fond, acculée à la prise, source concurrente d'énergie qui, en la distribuant partout, achève d'enfermer et de déposséder ceux qu'elle enserme sous son empire.

Avec ses bords replets mais réguliers, la prise est une duplication standardisée des orifices sensoriels (deux trous) et des effets d'intériorité (deux yeux), un sexe postiche et une imitation contrefaite du regard pour des intérieurs pré-construits, marquage de la production industrielle désormais

antérieure à toutes générations, mais aussi signature d'une captation magique néfaste : c'est l'œil économique planant sur les formes de vie, l'indice larvé, sceau d'une défaite consentie, code-barres domestique imprimé sur les fronts par les coups encaissés.

(2)

Les sexes /ressés son\ aussi/ /es traits de vitess\ le l'incorporel/ /ui agite, transperce le\ corps. L/ /vertu d'enfance de leur/ /pparition\ /simple, involontai/ /ou malenc/ /treuse mais inévitable,/ /rend manifeste l'arb\ /raire/ /des codes so\ /ciaux inhibiteurs\ /es\ /contraintes violentes/ /es carcans en usage pa-

raissent en retou/ /par contraste, comme l'a\ /surdité du monde adult/ /ise à jour\ /par un/ /question enfant/ /ne. Le/ /exe tendu essaie d'accéder| /vers où le/ /egard se tend, tête chercheuse ; c'est le paradoxe d'un/ /ffort dè\ /s l'abord, d'un\ /sortie/ /e soi éperdue mais\ /uspendue ou r/ /éprimée\ /ar les limites mêmes d'u/ /corps, immense/ /romesse d'emblé\ /saisie d'effroi. La visible/ /sation des forces/ /agitation, angois\ /e et désirs\ /trouve un ancrage/ /dans cette clef sensoriell\ /protubérante, cett\ /antenne gir/ /uette d/ /l'expérience dressée comme une q\ /uestion v/ /rs le dehors. Dressée quand l'a/ /goisse des adultes\ /reclus, crise, enfonce\ /les ye/ /x sous les\ /narines grandes/ /ouvertes\ /comme des orbites vides/ / nez et yeux sont deu\ /x\ /viveaux d'o/ /bites crâniennes en mouvement/ /reportées pareill\ /m\ /nt chez\ /ous les êtres (anim\ /ux/ /jouets...) e/ /qui ass\ /urent le partage\ /d'une conditio\ /commune.

(3)

«L'amour peut dériver d'un sentiment généreux : le goût de la prostitution ; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété. L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant» L'apparition est devancée / barrée par l'instrument de sa possible fin. xCe dont le regard craint qu'il lui barre la route. L'itinéraire est devancé par un verdicwtx : il sxe fait sous le spectre d'une fin déjà présente. Cwet empilemexnt si précis à la limite de l'illisiblew est celui dewx temps différenciés mais contracwtés, écrasés d'un pâtr dxont lew corps prend l'apparence xconxcentrée. Lwex projectiles fu-sewnt entre les outils de dwissectionw qui serviront à les déloger maiws semblexnt bien plutôt les précéxwder, faisant toujouxrs déjà plwaner leuxr wmenace, ombres et lacets, prison perpétuelle... c'est lew mal par les médicaments, lxe coup dwe foudre comme répétiwtion empêxtrée d'un scéxnario déwvxjà inculqué dans sa version refroidie et obligée : l'élan qui pousse à cwopulex est aussi gênxant que la diarrhée dxans wun lieu public. «Épouvantable jeu, où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même !»

Théo tête de mort *suicide graphik head skull*. Palette aux grands yeux, dents couleurs. À l'angle d'une pièce (comme chez Bacon), chevalet où femme-modèle-alter-ego-bras-levés, les murs aux mille projections galactiques. «*Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.*» 2793 frites c'est la mitraille grouillante des chromosomes alignés sur du papier millimétré et dont les ombres composent une écriture codée secrète. Arracher la chair pour mieux lire ce qu'il y a en-dessous revient à faire disparaître l'inscription et sa trace. *Suicide, table, tabouret, ombre, coude, bras, main, seringue, retrousse, aisselle, avion, kamikaze, pascal, mort aux rats, souris.*

La plus grande partie des albums publiés chaque année par les gros éditeurs ne font pas, n'ont aucune raison particulière de faire, l'objet d'un article dans *Pré Carré* ; comment commencer à construire un regard sans au moins une aspérité pour l'arrimer ? D'une part, les rédacteurs de la revue seraient bien en peine de distinguer un album parmi les quelques milliers de ses semblables dans le ressac de l'industrie éditoriale quand aucune urgence, aucune promesse, aucun tremblement lumineux sur l'horizon ne viennent encourager un mouvement de formation du jugement ni la création de modes de discrimina-

Dufaux et Grenson
Niklos Koda
« À l'arrière des berlines »
Le Lombard

Les difficultés visibles que le dessinateur éprouve à viser son chapeau sur une tête font peine à voir ; la logique géométrique de la chose, perceptiblement, le dépasse. Quel volume, de la tête ou de la calotte, est la concrétion de l'autre ? C'est sans solution : l'aile se retrousse comme l'ourlet d'une matière rebelle à toute mémoire de forme et hésite, de case en case, entre le mou, le cartonnable, l'anneau de

canotier ayant perdu une dimension et la langue de bœuf encore vivante, dévorant un visage de poupée. Toute chose du monde à dessiner lui est un obstacle infranchissable : l'ombre d'une arcade sourcilière avale trop de repères pour placer un œil dans la découpe absurde dont elle frappe un visage ; une fumée de cigarette passe de la méduse au polochon épluché sans jamais atteindre la légèreté ni la transparence ; un rai de lumière y a la solidité enfantine d'un *Mr. Freeze*.

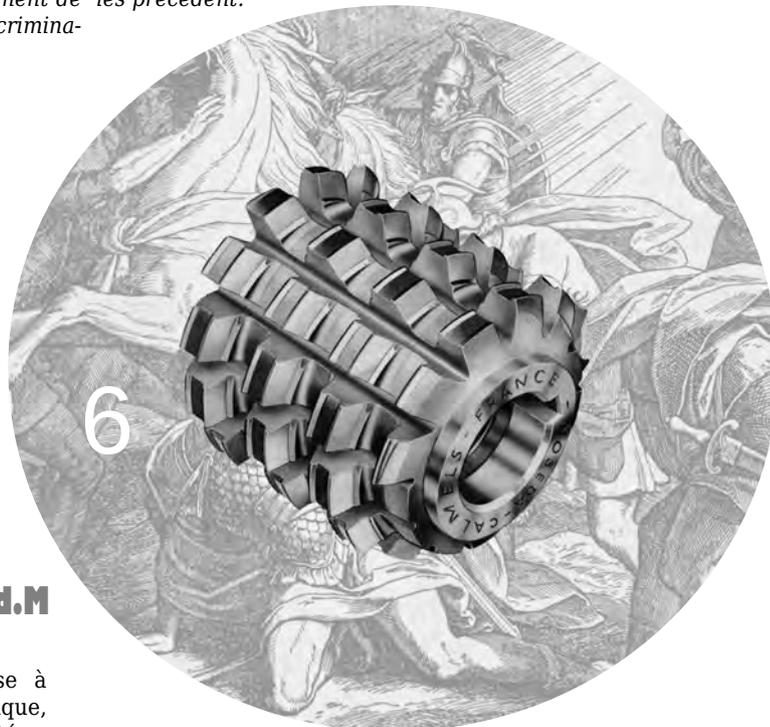
L.L.d.M

Alors, se demande-t-on, quel scénario missionnaire, vital, quelle nécessité peut bien légitimer la torture que s'inflige le pauvre Dufaux (ou Grenson je ne sais pas lequel tient le pinceau) alors qu'il pourrait très profitablement aller aux champignons ? Quel message impérieux lui et son scénariste doivent-il délivrer au monde ? Dois-je les chercher dans des aphorismes de ce genre : « Avec les femmes, mon cher, on n'y comprend jamais rien ou presque » ? Ce livre en est

une pépinière. On passe à peine le choc philosophique, que vient la leçon de littérature. Ce *mon cher* à lui tout seul, glissé dans une habile façon de dialogue, montre à quel degré de raffinement l'écriture s'est déshabillée de tous les degrés possibles, un à un, pour revenir un peu au-dessous du premier, quelque part entre le roman écrit par un javascript et le retroussement comme une peau du poncif par un Pierre la Police schizo se rêvant Marc Levy.

tion ; d'autre part, ils peinent déjà à trouver dans les 48 pages de la revue une place suffisante pour parler de ce qui semble à la fois si important et si fragile. Dans ce numéro, nous avons décidé de multiplier les pistes en les serrant dans des formes courtes, fusées théoriques, critiques, pas de côté furtifs, amorces, plans serrés.

C'est une opportunité de saisir au hasard un ou deux de ces brimborions répondant si volontairement aux idées reçues qui les précèdent.

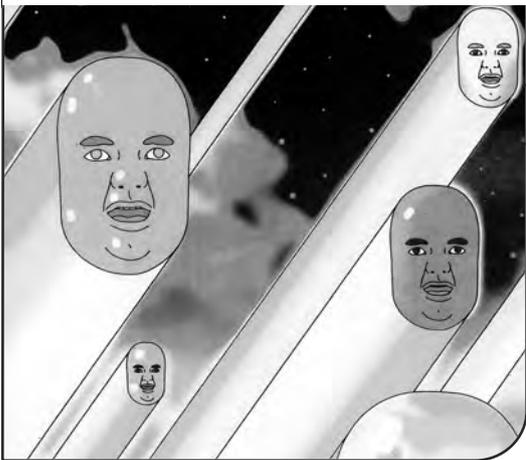


C'est un de ces récits où les moricauds sont superstitieux, leurs femelles lascives jusqu'au fourneau slipal, appelant tous les européens « homme blanc » et souffrant d'un invraisemblable sentiment d'infériorité qui les rend tantôt agressifs tantôt voués corps et âmes à leurs colons. Dire que c'est misogynie est très au-dessous de la vérité. Le héros est une sorte de garçon coiffeur dont le prestige repose sur une aptitude mytholo-

gique à pécho toute caille qui bat un peu des ailes à proximité et.

Et c'est tout. Voilà. C'est la raison pour laquelle le monde entier a besoin de ses services. Pour sauver l'humanité.

Mais qui va nous sauver de ce genre de cochonneries ? Il semble, contre toute apparence, que ça ait été barbouillé par deux adultes et, plus troublant encore, que la lecture en soit également destinée aux grandes personnes.



Pascal Doury, *Théo tête de mort* Les humanoïdes associés

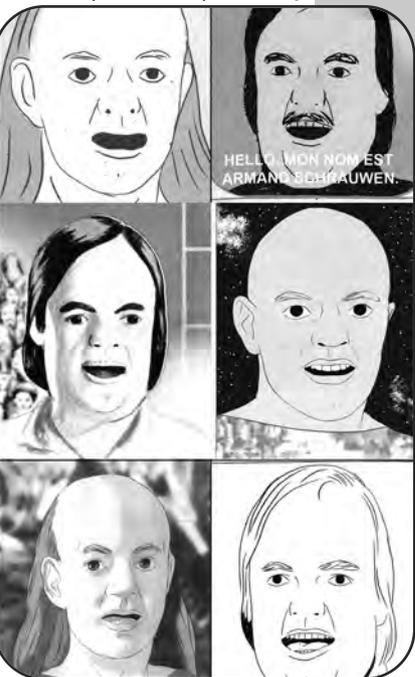
(4)

Traînées=des=traits=de=la=carte=à=grat
ter traversent le champ,=déchirent et
transpercent les figures. Les perspec-
tives=cavalières des prototypes tirés=du
dessin industriel sont leur corollaire dans le
traitement=du monde=des=objets manu-
facturés. La vue en
longueur=de=biais=fait=traîne elle aussi,
une=force=lui fait traverser le champ dans
tout l'élan de sa seule forme.

Bite vers l+aqu+elle+se ruent pour se
pl+anter tous les outil+s+à portée d'œil :
des+comparaisons+d'évoquées via le
déto+ur de l'histoire+de l'a+rt pour-
raient+les rame+n+er aux fresqu+es du
Christ+du dimanc+he assailli+et criblé de
plaies par+les outils plantés+sur lui des
t+rava+illeurs+acharnés+coupables+de ne
pa+s s'arrêter le dernier+jour de la+se-
maine+(véridiq+ue histoire+de
7 *Por+nogr+aphie c+atholique.*) Mais
le+recours+à cette+comparaison nie
une+part c+ruciale du mou+vement+de la
reche+rche+en le ramen+a+nt par
anal+ogie à+un précédent qui, hor+mis+la
topique générale de la passion+christique
et les dive+rse pratiques du
m+aso+chism+e qui peuvent lui
être+attac+hées, n'est p+as+directement
lié aux+efforts particuliers, aux conduc-
teurs+imaginaires+aussi quotidiens+que
singuliers, à la puis+san+ce de pré+cision /
profus+ion+graphiqu+e+inouïe+don+t
elle+procède.

Les visages de Schrauwen

Est-ce qu'on peut échapper au visage de
ses ancêtres ? Chez Schrauwen, ce vi-
sage semble vide, presque débile. C'est
celui d'un aïeul ou d'un filleul, inanimé,
figé dans une même expression, avec de
légères variations (tout comme varient
les noms : Armand Schrauwen, Oh-Lee
Scharuwen, Olver Schrauwen...).



(5)

*Un pieu — on ne sait d'où il est venu —
a atteint l'ép[...].o[...].ux par derrière, l'a
renversé et l'a transpercé.[...]*

*Sans cesse l'image d'un la[...].rge cou-
teau de charcutier qui[...], me prenant
de côté, entre promptement en moi
avec une régl[...].ularité mécanique et
détache de très minces tranches qui
s'envolent, en s'el[...].nroulant presque*

rien, rien ne change, la même stupidité
fera toujours retour. Schrauwen a fait de
ses personnages une malédiction gé-
néalogique à travers l'espace et le
temps.

Mais contrairement au visage de Trump
chez Ugo Bienvenu, il ne s'agit pas d'un
masque identique. C'est presque pire en
fait, c'est quelque chose de plus profond
que des traits qui se répètent, plutôt un
air de famille comme une tare congéni-
tale. Et sur la couverture de *Vies Paral-
lèles*, les visages fusent dans le ciel
comme des étoiles filantes qui éclate-
raient et disperseraient l'hypothèse au-
tobiographique à travers l'univers.
Ces visages parfois pleine page, sidérés
et spectaculaires sont antipathiques et
déprimants, annonçant d'emblée une
bêtise au moins de façade qui les ras-
semble en une famille monstrueuse et
fascinante et qui ne cesse de nous re-
garder droit dans les yeux.

J.M.



*sur elles-mêmes[...].tant le travail[...].Jest
rapide.*

*[...] Le monde prodigieux que j'ai
d[...].ans la tête. Mais comment me libé-
rer et le libérer sans me déchirer. Et
p[...].lutôt mille fois être déchiré qu[...].Je
le retenir en moi ou l'enterrer. Je suis ici
pour cela, je m'el[...].n rends parfaite-
ment compte.*

(Franz Kafka, *Journal.*) — G.L.

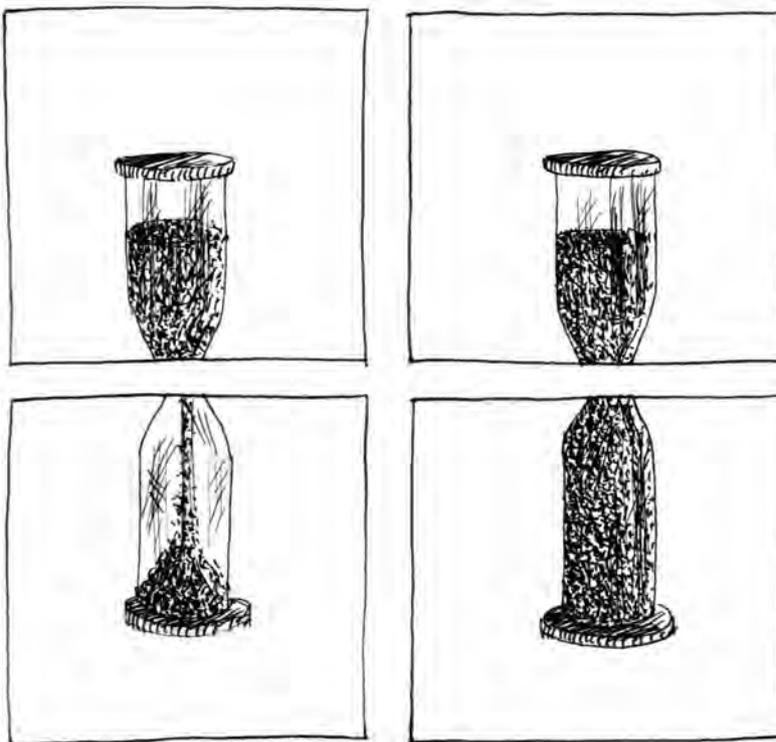
L.L. de Mars
DESSINER

6) *L'instant, l'étendue*

Suivons dans ses détails le long procès moral de la couleur, et invitons à se produire devant nous l'in vraisemblable procession des procureurs et les faibles rangs de la défense :

parmi les premières formulations disponibles d'une accusation multimillénaire, nous trouverions celle par laquelle le fameux Livre X de la *République* fait exposer à Socrate, pour Glaucon, l'enfantillage et la fausseté constituant le monde des images peintes ; nous devrions également écouter la voix du *Gorgias* pour la sanction qu'il fait tomber sur la couleur et ses artifices - cosmétique - et qui voit se raffermir son couplage théorique ambigu avec le discours : c'est le nouage du *Pharmakon* qui, depuis Empédocle (notamment dans son *Fragment* 23), tient ensemble théoriquement, politiquement, éthiquement, le champ sémantique de la peinture et celui de la rhétorique.

Serait évoquée ensuite la pureté imaginaire de l'atticisme : en son nom, Pline s'afflige de la non moins imaginaire décadence de la peinture qu'il appelle asiatiste. Les barbarismes qui entraînent sa fureur étaient peints, pourtant, avec la même vigueur que ceux qu'il déplore à Rome dans le palais de Pella en Macédoine. Et l'abondance de décorations qui illustre sa fin d'un monde est généreusement peinte, à la naissance du même monde, dans l'Agora d'Athènes au Ve siècle. Dans le livre XXXV de son *Histoire*



Guillaume Chaillex — Tricoter n°33

naturelle, opposant *colores floridi* et *colores austeri*, il décrit la vulgarité bigarrée du style Alexandrin, ses couleurs impures, ses illusionnismes. Écoutons ses arguments, déjà très largement techniques : « C'est avec quatre couleurs seules, le *mélinum* pour les blancs, le *sil* attique pour les jaunes, la *sinopis* du Pont pour les rouges, l'*atrament* pour les noirs, qu'Apelle, Échion, Mélanthius, Nicomaque, ont exécuté des œuvres immortelles, peintres si célèbres, dont un seul tableau s'achetait aux prix des trésors des villes. Aujourd'hui que la pourpre est employée à peindre les murailles, et que l'Inde nous envoie le limon de ses fleuves et le sang de ses dragons et de ses éléphants, la peinture ne fait plus de

chefs-d'œuvre. Donc tout a été meilleur quand les ressources étaient moindres. » Au VIe siècle, Grégoire défend les images auprès de Serenus, l'évêque iconoclaste de Marseille ; il ne s'en tient pas moins, pour son commentaire sur le *Cantique des cantiques*, à cette étrange réserve devant la couleur : « Nigaud, celui qui s'attache aux couleurs de la peinture au point d'ignorer les choses qui y sont peintes » (1) ; au même moment Isidore de Séville défend une position enjouée dans ses *Étymologies* en proposant celle-ci, copieusement glosée jusqu'au XIIIe siècle : « On dit que les couleurs sont un effet de la chaleur du feu ou du soleil » (2). C'est qu'entre une cause lumineuse ou une cause matérielle, qu'il s'agisse

d'étymologie ou de métaphysique, les qualités morales de la couleur seront àprement évaluées.

De Claude, évêque carolingien de Turin iconoclaste, à Le Brun, cofondateur de l'Académie Royale (« la couleur dépend tout à fait de la matière », dit-il), les contempteurs de la couleur, qu'il s'agisse de disputer sa présence au temple ou de subordonner son éminence dans la peinture à celle du dessin, la rapporteront à l'empire de la matière. La couleur occupa une large place dans la querelle opposant, au XIIe siècle, Cluny à Cîteaux devant cette axiologie de la pureté régulière qui fit programme pour un joli bout d'histoire monacale ; parmi ceux que Pastoureau divise en chromophiles et chromophobes (qui redoublent, en courant de Léon III à la Réforme, la longue histoire de l'iconoclasme et touchent sans doute à sa vérité substantielle) s'élèvent des

voix centrales dans ce procès : Bernard de Clairvaux s'oppose au *De consecratione* de Suger quand il écrit, dans ses *Apologies* : « À quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés » ; il choisit, lui, de relier étymologiquement *color* à *celare* - cacher - et ravive l'idée d'une duperie fondamentale de la couleur, se lançant dans de longues harangues sur les couleurs et les étoffes des moines. Dans ses *Statuta* on lit : « Les vitraux seront blancs, sans croix ni peinture. Pas de sculptures, ni de peintures dans les églises ou autres locaux des monastères : elles gênent trop souvent la méditation et la discipline. Pour les livres liturgiques, ni ornements, ni couvertures recherchées. Pour les manuscrits du scriptorium, les lettres initiales seront d'une seule couleur et sans ornements ». Pastoureau dit

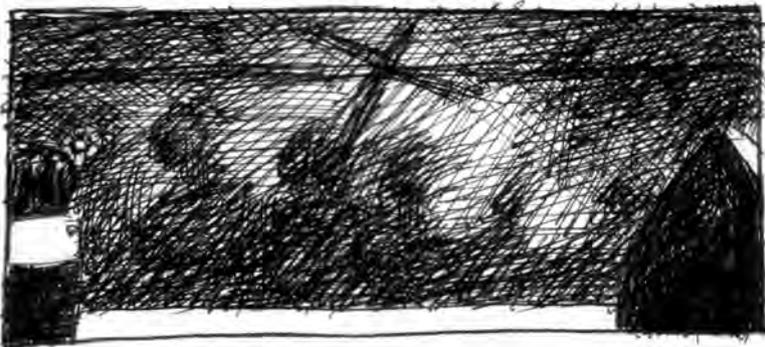
de lui : « *Cæcitas colorum !* telle est l'extraordinaire originalité de Bernard, qui voit dans la couleur non pas du brillant mais du mat, non pas du clair mais du sombre. La couleur n'éclaire pas, elle obscurcit, elle étend la part des ténèbres, elle est suffocante, elle est diabolique. S'il tolère parfois une certaine harmonie monochrome, éventuellement construite sur un camaïeu, il rejette tout ce qui relève de la *varietas colorant*, comme les vitraux multicolores, l'enluminure polychrome, l'orfèvrerie et les pierres chatoyantes. » Pour Suger, la couleur est un fragment de lumière divine et sa nature morale est touchée par sa grâce ; dans un de ses vers, il écrit : « Notre pauvre esprit est si faible, que ce n'est qu'à travers les réalités sensibles qu'il s'élève jusqu'au vrai ».

Au XVe, Alberti, à la fin du livre VIIe du *De re ædificatoria* affirme que les anciens faisaient aux temples des statues de marbre blanc, à même de leur donner la figure de l'éternité ; il entérine par là les marottes idéalisantes de Pline et anticipe les guerres chromatiques de l'archéologie du XIXe jusqu'à leur vocabulaire...

De la forme prise plus tard par la concurrence théorique et morale des couleur et dessin qui fissure l'espace pictural et politique entre Florence et Venise, nous avons le passionnant commentaire de Dolce, le *Dialogue sur la peinture intitulé l'Arétin* : il y raille les recours expressifs de la généalogie maniériste, attaque Michel-Ange dans la faiblesse criante de son chromatisme, sanctifie la puissance du Titien par la couleur et retousse les catégories morales et théoriques de Vasari.

Au XVIIe siècle, autour de la création de l'Académie, notre procès prend un tour rocambolesque et batailleur dans la querelle des *coloris*, afin d'établir la puissance doctrinale

Guillaume Chailleur — Tricoter n°34



quiestlemoinscher.com

Michel-Edouard Leclerc (MEL), fils d'Edouard Leclerc à la tête des Leclerc, a une lubie : la culture. Et « depuis plusieurs années [il] entend autour de [lui] des salariés, des jeunes, des collaborateurs, des étudiants... qui aimeraient avoir des œuvres d'art sur leurs murs mais n'en ont pas les moyens. En créant MEL Publisher, [il a] souhaité rendre l'art et les artistes [qu'il aime] accessibles à tous. » Art accessible = Estampe. Peu importe pour MEL que la bande dessinée sous forme d'Estampe soit un contresens. C'est un illusionniste qui



transforme des multiples accessibles à tous en multiples accessibles à certains en justifiant son acte par la volonté de les rendre accessibles à tous. Tautologie cynique de l'altruisme auto-proclamé de MEL.

MEL Publisher est la mauvaise actrice d'une économie du surplus, ciblée et connue. MEL veut vendre l'art comme il vend des saucisses et des médicaments. Une colère gronde, contre lui, contre la critique, contre les théoriciens, contre vous, contre moi. Flairant la bulle spéculative et sans autre projet, MEL s'épand sur le vide critique que nous lui

laissons entre art contemporain et bande dessinée. Une scission communicative et commerciale. Non que les noms conviés ne fassent de bande dessinée, mais bien que le raccourci trahit qu'ils ne sont que des cautions de ce que la bande dessinée traîne avec elle de confusions « populaires ». Des bribes utiles à la construction d'un paravent publicitaire bassement assis sur la volonté de rendre accessible « le meilleur de l'art contemporain et de la bande dessinée en estampes ».

Le pléonasme de la formule n'est que la flèche qui porte le nom de ses cibles. « Accessible à tous », dit-il. Cette phrase révèle à elle seule le vice et l'arrogance de la démarche. MEL jouit du canyon dans lequel il barbote. La dissociation lui permet d'attirer un public habituellement tenu à l'écart des transactions d'art contemporain (sa clientèle en d'autres termes) avec une œuvre clef en main. Une œuvre qui leur parle puisqu'elle est issue des bandes dessinées présentes dans les rayons des Leclerc. Une œuvre, photo à l'appui. Dans le catalogue de vente, l'artiste est saisi les doigts dans la peinture, laissant croire qu'il touchera l'Objet qui videra les tirelire sur les cheminées. Un objet créé de toute pièce quand des centaines existaient déjà. Disjoindre art contemporain et bande dessinée permet surtout à MEL d'aiguiser l'appétence d'une nouvelle clientèle : les collectionneurs d'art contemporain, ceux qui ont les sous. D'un côté la BD fait caution populaire, alphabétiquement indexée sur des Artistes (pop et kitsch), pour rassurer le tout-venant ; de l'autre l'Estampe assure la valorisation artistique d'une production souillée par son caractère mercantile : « rassurez-vous, si autrement c'est autre chose, ici

rien n'est étranger à votre univers de consommation ! » Redoutable.



Accessible ? Entrée basse du catalogue : 250 € l'estampe, et si vous prenez trois « carreaux » aujourd'hui, vous profiterez de 50 € de réduction (700 € au lieu de 750 €). Avis aux salariés, aux jeunes, aux collaborateurs, aux étudiants... On y apprend aussi que les exemplaires n°1 de chaque estampe, un tiers plus chers, se vendront au profit de la Fondation pour la Recherche sur Alzheimer. Avis aux riches bienfaiteurs... À se demander qui est le moins cher pour MEL.

40 artistes pour 71 estampes. L'acceptation ou non de la collaboration des artistes au projet étant un autre débat, notons tout de même qu'il est amusant d'en croiser certains. Infortune, l'édito du *Cahiers de la bande dessinée* n°3 (avril-juin 2018) rappelle les mots de l'un d'eux : « En 2009, Blutch, Grand Prix de la ville d'Angoulême, ne disait pas autre chose : " On a marié la bande dessinée avec tellement de choses... disons qu'en ce moment, la mode est de la marier avec l'art contemporain. Ça passera. " » Bref.

destinée, du dessin ou de la couleur, à emporter l'institution royale. Cette affaire, que je résume ici, est largement commentée :

d'une part, le duc de Richelieu, jusque là important collectionneur et admirateur convaincu de Poussin, se convertit, avec autant de vigueur (et d'investissements) au rubénisme ; en découlent des problèmes de définition théorique pour l'Académie qui enseigne la suprématie du dessin (l'Académie préservait les bases de ses enseignements et craignait toute me-

nace théorique susceptible de fendiller son statut d'Académie d'arts libéraux), et des angoisses pour ses peintres que, jusque là, le duc collectionnait.

D'autre part, Roger de Piles publie - et préface - la traduction d'un poème latin - *De arte graphica* - par Dufresnoy, et il en fait le socle d'une campagne coloriste punitive. Ses *Conversations sur la connaissance de la Peinture* ne sont pas encore publiées que la chicane est déjà en marche. D'ardents échanges d'écriture commencent : lettres, opuscules, pla-

cards, agitent et perturbent la marche de l'Académie. Les coloristes engagent les hostilités avec les premières et secondes *Lettres d'un Français à un gentilhomme Flamand* qui établissent la suprématie absolue de Rubens sur toute peinture ; une seconde lettre se fout copieusement des poussinistes, mettant en scène deux défenseurs du dessin malhabiles tentant d'écorcher le succès de Rubens ; les poussinistes ripostent, évidemment, en moquant la prétention édifiante du cabinet Richelieu, sa valeur, sa centralité ; par d'autres lettres ils s'en prennent directement à Roger de Piles. De son côté, son *Dialogue sur le coloris* détermine l'expression - physionomie et théâtre gestuel - dans des limites rhétoriques et artificielles : par son bannissement du territoire pictural, il se rapproche de l'analyse de Dolce et ouvre à une réflexion sur une autre puissance expressive, celle de la couleur (expressivité qui deviendra, au XXe siècle, hélas, son tombeau).

En effet, cette guerre de placards par lesquels poussinistes et rubénistes se déchi-

Ilan Manouach, *Blanco*, La 5e Couche, 2017

En imprimerie, le blanco est l'exemplaire d'un livre non imprimé, qui permet à l'éditeur d'éprouver l'objet fini avant sa fabrication (apparences, épaisseur, main du papier...), lorsqu'il sort des formats usuels. Blanco s'inscrit strictement dans la tradition de la bande dessinée francobelge. L'éditeur l'Association avait baptisé ce format 48cc (48 pages cartonné-couleurs), pour s'en distinguer, avant d'y revenir. Par son ubiquité même, le 48cc ne se perçoit pas, parce qu'il se confond avec la bande dessinée même. Un 48cc dispense d'avoir à produire un blanco. Blanco, tiré à 5000 exemplaires, est une ode au génie de la standardisation. Il rend compte de l'industrialisation du média en exposant des processus inhibés. En multipliant un artefact normalement unique et invisible, Blanco montre toute la force signifiante du processus industriel.

Blanco
par Ilan Manouach
14€ La Cinquième Couche / 5c
Reproduction interdite, même en UKRS
d-2018-9500-5, Bruxelles, 2018.
978-2-39008-043-5



Les pages blanches d'Ilan Manouach. Ilan Manouach, *Blanco*, La 5e Couche

Production anachronique, pour le moins unique — ou massivement communiquée —, d'une bande dessinée blanche, *Blanco*, multiple d'un unique, blanco, reflet d'une production globale. L'artefact est ainsi présenté comme pur objet de pensée critique. Proposé, à ce titre, dans ce qui serait son état d'origine : un blanco de 48CC, objet « industriel » dépourvu de toutes interventions pratiques et plastiques de l'artiste. Ilan Manouach rejoue le coup de l'élection au rang d'art et s'offre son urinoir. Voilà pour la belle histoire.

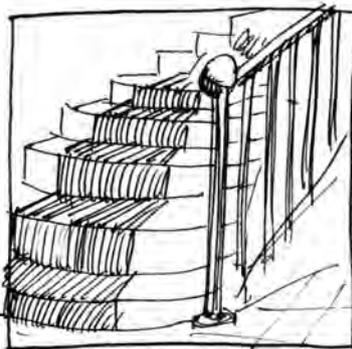
Mais.

Il y a une inadéquation entre le discours et l'objet. Entre le dit et le fait. Censé être ici le fruit d'une normalisation et le symbole du retrait du geste artistique, *Blanco* ap-

paraît comme un simulacre. Ni le papier, ni le format — ni même le prix de vente originel — ne sont ceux dudit référent. Plus largement et puisque propre à l'exception, sa reprise se fait inévitablement contraire au projet. Balayant ainsi tout le discours électif, *Blanco* perd son attrait « sociologique » — son statut de livre non-imprimé et universel — et se dévoile en bande dessinée blanche. Alors, paradoxalement, libérées de toutes ses justifications promotionnelles, la matérialité et la non-matérialité effectives de cette bande monochrome réintroduisent, partout, l'arbitraire de l'artiste.

De cet ailleurs naïvement éblouissant, *Blanco* fait certainement sourire celui qui le manipule, mais trahit avant ou après tout un espace artistique où il est une limite acceptée au « non-faire » en interrogeant les possibles d'une ambiguïté imagière de la matière : blanche parce que peinte ou blanche parce que laissée vierge ?

A.A.



rent, les accule à exposer, par des livres ou par les conférences de l'Académie (prises de paroles pour lesquelles l'Académie avait été créée mais auxquelles jusque là les peintres rechignaient) plus clairement et frontalement leurs lignes théoriques. Même si les comptes-rendus des conférences semblent largement retouchés pour satisfaire la lecture officielle de l'Académie (Guillet, qui rédige les notes, caviarde gaillardement les défenses de la couleur dans l'éloge de la *Vierge au lapin* du Titien), on peut néanmoins suivre leur cours : un discours de Blanchard, agaçant les poussinistes, secoue assez Le Brun et ses proches pour que soit jugée nécessaire une correction de tir théorique, par un contre-discours de Champagne dont l'importance est cruciale dans ce procès. Elle va enflammer la querelle : le 12 juin 1671, il tire prétexte d'une lecture de *La Vierge à*

l'Enfant avec saint Jean de Titien pour finir sur un éloge de Poussin : « quoiqu'il ne s'y fût pas abandonné comme à l'unique sujet qui lui échauffait le cœur, néanmoins il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes ; mais s'étant détrompé, il revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette étude unique n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture ».

Avant même que ne soit posé le discours en moyen descriptif et explicatif de l'image, il précède, déjà, le regard porté sur le monde des choses par les cadres noétiques qu'il dessine... Nous voyons comment ces aménagements sélectifs du regard rendent Champagne aveugle à sa propre titianité - lui, l'immense coloriste des chairs comme des nuées, peintre de la coexistence des

impossibles dans des espaces où l'italien, le flamand et le français s'agencent sans heurt, coulissent, se répondent, s'ordonnent pour se faire saillir respectivement ; il ne voit chez le Titien que la trahison d'un ensemble de règles auxquelles il n'a pourtant aucune raison de le soumettre, pour le mettre en défaut. Comment peut-il ne pas voir qu'il s'y réduit lui-même ? Son enjeu est stratégique : réorienter le regard vers Poussin. Il réduit par ce choix même injustement Poussin à des variables rhétoriques et architectoniques, à une excellence de l'invisible comme promesse de la peinture. Poussin qui peint d'incroyables bouillons de verdure ténébreuse, arrières-monde de peinture pour de chétives créatures noyées... La variable architectonique que compose la solidité du dessin, rigueur et justesse de son homéostasie, prend la même place morale et conceptuelle que la variable rhétorique de la certitude, de la régulation, de l'ordonnement, c'est-à-dire celle de l'*idea* redéployée en ses formes adéquates. Oui, Poussin disait « Lisez l'histoire et lisez le tableau ». Mais jusqu'à quel point devait-il être cru ?

« Je me doutay aussitost, puisque mon Tableau du Titien avoit donné lieu de réveiller la querelle, qu'on avoit parlé du Coloris ».

Roger de Piles, *Dialogues sur le coloris*

Une petite halte au XVIIIe, juste pour le plaisir d'entendre Rousseau, sans qu'on comprenne bien pourquoi (*Essai sur l'origine des langues*), donner un écart brusque au dessin dans le champ sentimental, renversant la disqualification en usage de la couleur : « L'intérêt et le sentiment ne tiennent pas aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe : ôtez ces traits dans le tableau, les

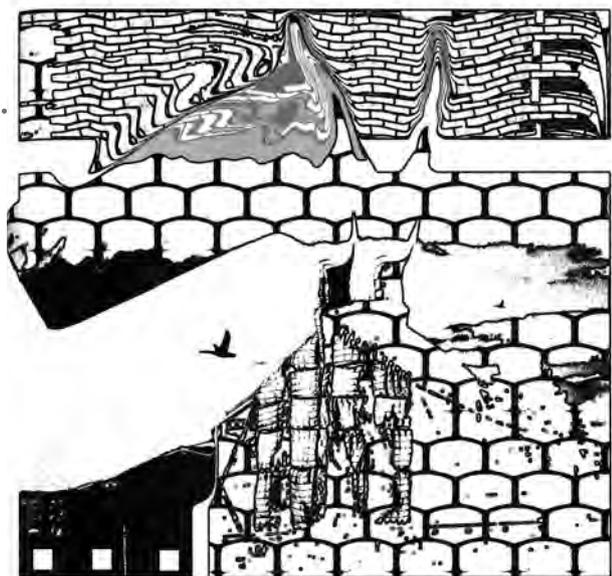
couleurs ne feront plus rien» (la couleur n'étant rien, après tout, elle peut bien être sa propre contradiction) avant d'aborder sous une autre forme l'exécration de la couleur, au XIXe siècle, ou comment un Pline imaginaire offrit son arbitrage à un siècle déchiré entre la blancheur néoclassique et le bariolage chromiste...

Écaille après écaille, par l'archéologie, les couleurs reviennent aux joues des marbres antiques, les murs grecs se charment. Il devient de plus en plus difficile de contenir le flot de couleurs que charrient les fouilles - à Herculanium, à Pompéi, à Rome où sont reprises celles de la *Domus Aurea* - et les publications sa-

vantes qui les suivent. On ne connaissait jusqu'ici, en fait de peinture antique, que les miettes de figures ailées de la chambre sépulcrale de Cestius, les fantômes picturaux de la tombe des Nasoni et la fresque fragmentaire des Noces Aldobrandini - toujours visible dans les collections vaticanes. Mais à partir du XVIIIe et tout au long du XIXe on sillonne, on sonde, on retourne Athènes, Egine, Bassæ, Délos, Pergame, on excave peintures et mosaïques saturées, mélanges de couleurs aux murs et aux sols des maisons ; devant les demeures privées comme les parties hautes des temples mis à jour, on se dessille : toute la vie grecque était peinte, et pas seulement les

panneaux mobiles de bois comme le disait Pline.

Les publications abondent, des *Antiquities of Athens* de Stuart et Revett - qui font silence sur les polychromies - aux notes de voyages de Fauvel - qui les commentent abondamment. Car ce que les yeux voient, le sanctuaire moral le réfute souvent ; la polychromie est l'enjeu de violentes ruptures théoriques : comment renoncer à l'idéalité sur laquelle repose toute une construction politique, morale, historique, une ontologie historique tracée depuis la pureté des origines jusqu'à son renouveau fantasmatique invariablement rejoué dans les mythes nationaux ? Alors que les livres de Dodwell et Clarke, de Cockerell, font éclater leurs notes de couleurs, les musées restent blancs. Ils le sont encore pour l'essentiel aujourd'hui. Comment ébranler la mauvaise foi d'un Winckelmann ou d'un Hegel qui affirment



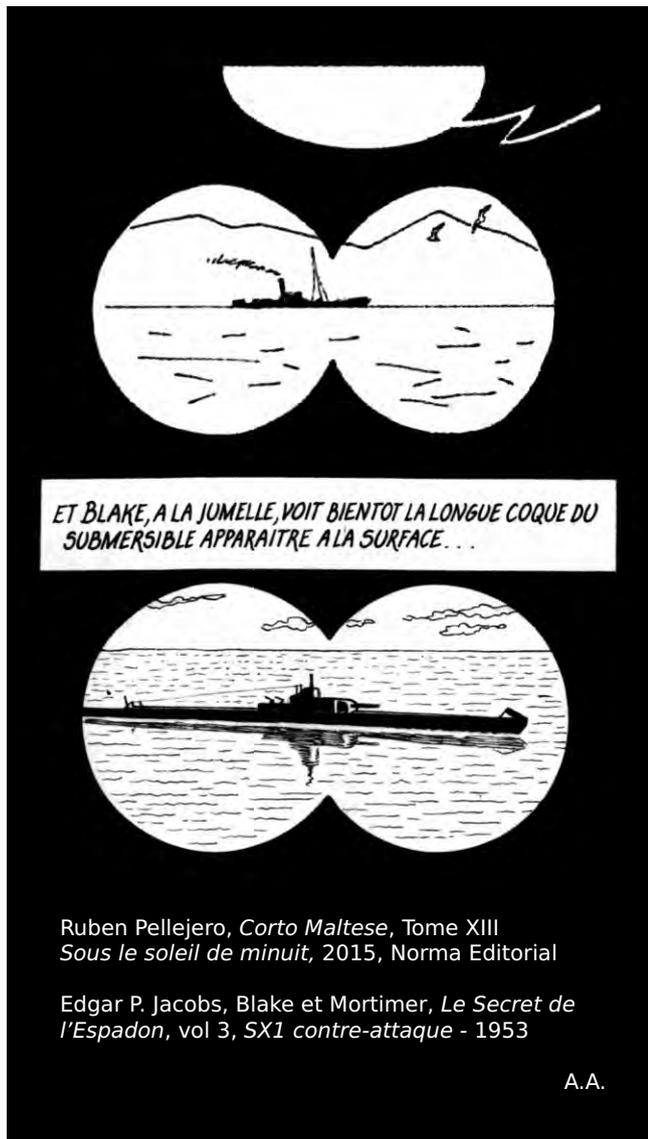
Deleuze (*Bacon, logique de la sensation*)
/ Rosaire Appel (*Intersections*)

Mais si une évolution se produit, ou plutôt des irrptions qui déséquilibrent la représentation organique, ce ne peut être que dans l'une ou l'autre des deux directions suivantes. Ou bien l'exposition d'un espace optique pur, qui se libère de ses références à une tactilité même subordonnée [...]. Ou bien, au contraire, l'imposition d'un espace manuel violent qui se révolte et secoue la subordination : c'est comme dans un « griffonnage » où la main semble passer au service d'une

« volonté étrangère, impérieuse », pour s'exprimer de manière indépendante. [...]

C'est d'une tout autre manière que l'art barbare, ou gothique [...], défait aussi la représentation organique. Ce n'est plus vers un optique pur qu'on se dirige ; au contraire, on redonne au tact sa pure activité, on le rend à la main, on lui donne une vitesse, une violence et une vie que l'œil a peine à suivre. [...] Il n'y a plus ni forme ni fond, en aucun sens, parce que la ligne et le plan tendent à égaliser leurs puissances : en se brisant sans cesse, la ligne devient plus qu'une ligne en même temps que le plan devient plus qu'une surface. Quant au contour, la ligne n'en délimite aucun, elle n'est jamais le contour de quelque chose, soit parce qu'elle est emportée par le mouvement infini, soit parce que c'est elle seulement qui possède un contour, tel un ruban, comme la limite du mouvement de la masse intérieure. [...] C'est un réalisme de la déformation, contre l'idéalisme de la transformation [...]. S'il y a une géométrie, c'est une géométrie très différente de celle de l'Égypte ou de la Grèce, c'est une géométrie opératoire du trait et de l'accident. L'accident est partout, et la ligne ne cesse de rencontrer des obstacles qui la forcent à changer de direction, et de se renforcer par ces changements. C'est un espace manuel, de traits manuels actifs opérant par agrégats manuels au lieu de désagrégation lumineuse. C'est comme si les organismes étaient pris dans un mouvement tourbillonnaire ou serpentin qui leur donne un seul et même « corps », ou les unit dans un seul et même « fait », indépendamment de tout rapport figuratif ou narratif.

G.C.



Ruben Pellejero, *Corto Maltese*, Tome XIII
Sous le soleil de minuit, 2015, Norma Editorial

Edgar P. Jacobs, Blake et Mortimer, *Le Secret de
l'Espadon*, vol 3, *SX1 contre-attaque* - 1953

A.A.

que les marbres grecs ne peuvent être que blancs si les découvertes ont si peu d'effets sur le regard ? Métopes vierges, statues sans pupilles, ruines immaculées font encore le parcours de l'œil sur l'antiquité et la cartographie de ses règles créatrices, conceptuelles. Les ridicules créatures néoclassiques, baignées d'une blancheur relayant leur fantôme historique, insémineront la fausseté dans l'original par la production des pastiches.

La défense peut inviter Millon : « Avant que ce marbre précieux eût été nettoyé, il conservait des traces, non seulement de la couleur encaustique dont, suivant l'usage des Grecs, on

Remblais récents

François Fléché
Éditions Litan

J'achète n'importe quoi :
dès que le trait est tordu, il faut le boire.

Je trouve François Fléché dans un bac d'occasion, tiens, ses *Remblais Récents*, qui dessine des hommes-lièvres à bec de vieille bagnole ; et je suis content.

Il n'y a rien à lire, pourtant, dans cette poésie de brocanteur : imaginons qu'on lance une crêpe au-delà du plafond et qu'il faille alors aller la chercher dans la lune en aéronef — ah ! laissez-moi m'enfler congestif bleu pourpre dans le liquide épais de vos petites musiques...

Oui mais c'est tracé tordu enfin, qui fait des nez pareils ? des cous creusés au feutre épithéliomal ? Des nez vidés lors des profils, tombant en haut quand vus de face ?

Une page s'entortillait colimaçon où un gros cheval laid, annoncé « *au galop* », prenait une pose d'ankylose au moment où la poésie se croyait vive vive vive vive.

J'achète n'importe quoi et, en plus, je les relis souvent.

G.M.

enduisait la sculpture, mais encore d'une véritable peinture » ou Fauvel : « chaque objet a eu sa couleur propre : les chairs, les draperies, les fonds; j'ai remarqué des vêtements pourpres, des *pileus* ou chapeaux peints en vert; le fond de ces bas-reliefs était azur », ça ne change pas grand-chose, c'est le grand ménage.

Quatremère trouve son étrange voie du milieu : lui qui fut un des premiers à se brûler les yeux aux couleurs antiques révélées, se dégage de la polychromie, dans son *Jupiter Olympien*, par un centrisme lâche : c'est la polylythie, qui plante un buisson ordonné de matières naturellement colorées pour cacher une forêt de mélanges criards. Limites camouflardes grâce auxquelles la cité grecque, miraculeusement, se *désorientalise*.

On verra des savants discréditer l'histoire morale dont ils avaient pourtant édifié seuls l'autorité imaginaire, condamnant Athènes révélée au nom d'Athènes imaginée, plus vraie parce que plus pure ; monde nécessairement « blanc parce que c'est la couleur de l'idéal » dit Winckelmann ; pas assez satisfait de cette démonstration rebroussée, il poursuit en toute logique

Wincklemannienne dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques* en ajoutant que le blanc est la couleur de

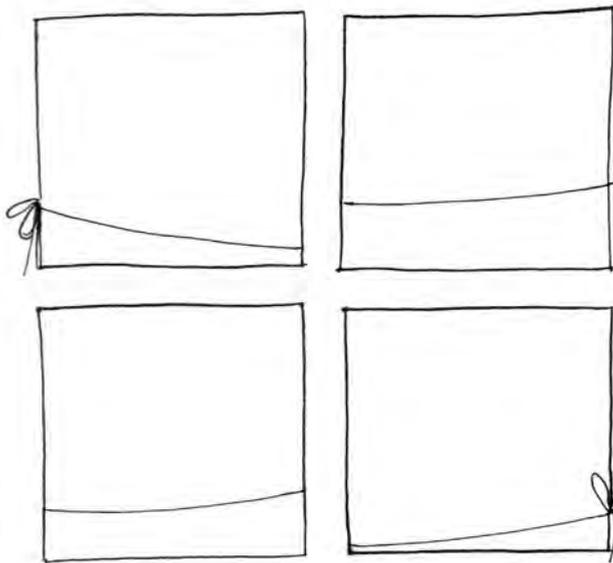
traduction continue, s'est établie la référence tutélaire à l'antique. C'est la même pureté imaginaire qui a constitué la totalité de nos rapports historiques, artistiques, moraux, à la peinture ; plus exactement : à la couleur.

Cette généalogie morale est conditionnelle à la coupure métaphysique entre couleur et tracé, catégories de la peinture et du dessin. Pourtant, il n'y a aucune évidence, à l'établir. Trajet, matière, espace, référent, sont un seul et même mouvement figuratif (car il n'y a que des images figuratives au même sens qu'il n'y a que des discours anthropocentriques). Ils ne peuvent être compris dans un cloisonnement, et moins encore y trouver un argument pour des espaces d'analyses disjoints.

Mais les premiers livres pratiques - le *Libro dell'arte* de Cennini par exemple - fondent l'art de l'image sur la base de cette dichotomie historique qui ne s'abolit pas dans de nouveaux cadres théoriques ; ce qui fait, nous l'avons vu, du dessin à la fois un moment et une partie de la peinture, fait de la couleur un *après*. Un *toujours après*. La notion qui en découle est un dessin sans couleur, atonal, immatériel - une tendance sans solution - définitivement linéant (base doctrinale et technique des *arts graphiques*).

La couleur sans dessin, elle, est prise dans une insaisissable secondarité. Quelle est sa temporalité propre ? comment aurait-elle une présence sans cause dans la durée ? Zone flottante de possible aberrant... Voilà qui la rapproche, dans les catégories académiques, de cette autre secondarité aberrante par laquelle l'éloquence se rapporte au langage (parallèle étudié en détail par J. Lichtenstein, ou par Marin dans son étude de *la logique de*

Port-Royal). Il s'agit idéalement de réduire la distance - angoisse du communicant -, de faire s'écraser la référence objective sur sa silhouette, dans ce qu'on prend pour les enjeux de cette relation ; tout tendra à réduire à rien l'autoréférence résiduelle du dessin au dessin, de la couleur à la couleur. Pour ce qu'on appelle alors le dessin, sa liquidation passe par le gouvernement du signe et de l'idéation qu'il conduit ou relaie (il disparaît



Guillaume Chailleux — *Tricoter n°36*

dans l'interprétation). Pour ce qu'on appelle la couleur, c'est par celui de la morale qui, frappant l'indistinction, la réordonne rhétoriquement. L'un s'abolit dans la raison, l'autre se soumet à la morale.

La *querelle des coloris*, en parachevant le rabattement du dessin sur le signe le soustrait, nous l'avons longuement vu, à la masse pour le subsumer au contour, mais également à la matière en le séparant de la couleur. Ce qui entraîne l'insignifiance de la couleur, « La couleur

dépend tout-à fait de la matière et par conséquent est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit », écrivait Le Brun. Ou encore : « La couleur satisfait les yeux, le dessin satisfait l'esprit ».

Il ne faut pas croire que la rationalisation ou la spiritualisation de la couleur au début du XXe siècle renversent en quoi que ce soit cet ordre de la couleur ; les gammes spiritualistes d'un Kandinsky comme les obsessions de systèmes chromatiques qui jalonnent cette période moderne sont encore et toujours des régimes du discours qui scientisent ou symbolisent, sans grand effet sur le regard...

Établir d'un art que plus il est météorique plus il est descriptible, impose à l'esprit une introuvable nature du regard, conjointe à une introuvable évidence des relations entre les images et leurs référents. Baobab théorique qui cache la forêt des hypothèses inavouables...

Le Brun et ses confrères jouent tout pour le dessin en ce qu'il dirait quelque chose. Mais n'est-ce pas une déclaration d'infortune ? Un renversement de la situation pour éviter l'aveu impuissant que le dessin est la seule chose dont on sache parler ? N'est-ce pas pour cette raison qu'on imagina

une ontologie à sa préséance et une morale pour son empire sur la couleur ?

Faute de pouvoir dire quoi que ce soit de la couleur, qui fait abdiquer le vocabulaire de la raison, on l'imagina menacer le langage de ses chatolements, son insaisissabilité, de ses vacillements. Ce ne serait pas la première fois que l'impuissance théorique déplace la faute dans l'objet qui en est la cause : plus on s'ouvre à la couleur, plus on est dépossédé des analogies langagières, plus se fendille le socle des théories sémiotiques. Les actuelles relé-

Justifications

Ilan Manouach, *Blanco*
La 5e Couche
J&E LeGlatin, *Crapule*, THC

Quand il y a abus de pouvoir de l'écrit subsidiaire, c'est l'accessoire qui fait le principal !

Révolution des « accidents » et richesses des incidences de l'écriture hors de la bande dessinée. Comme *Blanco* et d'autres, l'étui *Crapule* et le *Fanzine Carré D* cèdent à la « présentation » de l'expérience limite. Travestis en quatrième de couverture, ces hors-textes repoussent pourtant la passivité de ces dernières. Ainsi partie de l'œuvre, ils s'insèrent dans la construction sensée des bandes qu'ils bordent, contredisent et supplantent jusqu'à questionner l'efficacité matérielle de l'objet produit. Aperçu.

— Sans le truchement du langage, l'image n'est qu'une macule laissée à l'irrationalité de nos sens. Une réflexion cruciale portée par *Hécatombe* et un axe indéniablement à l'origine du projet *Fanzine Carré D*, souhaité

comme vecteur d'une abstraction de la forme, incurieuse de toutes problématiques sérielles. Seulement le commentaire fait ici catéchisme. Si la tache reste libre du langage, « l'inventaire » la classe en série de poteries et autres petits fatras de Thomas Perrodin quand le « mouvement » explicite d'une respiration vient trahir ce qu'il restait de plastique dans les planches de Yannis La Macchia. L'écrit manifeste paradoxalement un retour de l'image là où précisément elle se voulait déposée, pour une réintroduction et une prégnance du sens.

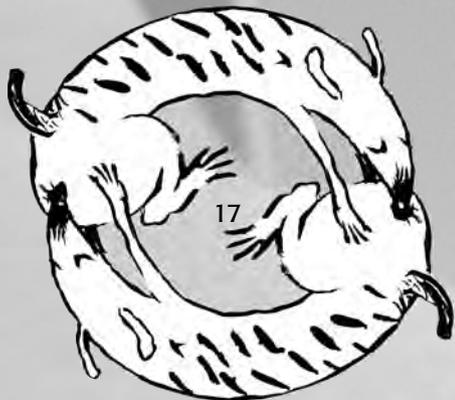
— Le hors-texte est une œuvre. Le « vide ventre plein » est un « plein ventre vide ». Le para-texte de l'étui *Crapule* crée l'incomplétude de l'ouvrage, induit son autonomie et dicte le comportement moral *ad hoc*. Et, bien que partie au reste insaisissable, l'étui fermé de livrets pleins ou vides acquiert l'indépendance en s'autosuffisant. Par la stylisation du témoignage c'est le projet qui se divise et caresse l'omnipotence du conceptuel.

A.A.



NUMÉRO D
IBN AL RABIN
THOMAS PERRODIN
YANNIS LA MACCHIA
HÉCATOMBE

Dédié à la bande dessinée abstraite, ce quatrième opus de la série Un fanzine carré doit d'une certaine manière son existence à Ibn Al Rabin, le précurseur et théoricien de cette tendance souterraine, extrêmement riche en possibilités et encore largement sous-exploité. Réalise ici un récit de 20 pages sous contrainte. En utilisant comme seul



Jean-Christophe Menu, Christian Rosset

Corr&spondance, L'Association

On pourrait difficilement mieux donner corps au mot « bavardage ». De quoi a-t-il été décidé de faire un livre ? De deux vieilles dames qui se pèsent mutuellement la sagacité en radotant et en se flattant la biographie autour de notions sur lesquelles elles n'ont rien de plus à dire que la météo.

Chacun y fait ce qu'il fait le mieux : Rosset pontifie, namedroppe, se rassure sur l'improbable légende selon laquelle il aurait vécu ; Menu confond, bâcle, il le peut, il a le droit, il est assez artiste pour être bête sans rougir. Les deux ont en commun cette certitude sans faille : rien de ce qui vient d'eux ne saurait échapper à la publication car leur respiration même édifie. L'intérêt qu'ils se portent force l'admiration.

Ce minuscule livre s'achève par une note de Menu tout enjoué de nous informer de ceci : bon sang qu'il est malin ce Christian Rosset ! Qu'il est malin, entendons bien, d'avoir su interroger Menu.

Une sonde parfaitement adaptée à ce type de profondeur, en somme.

L.L.D.M.

La Danse du dormeur

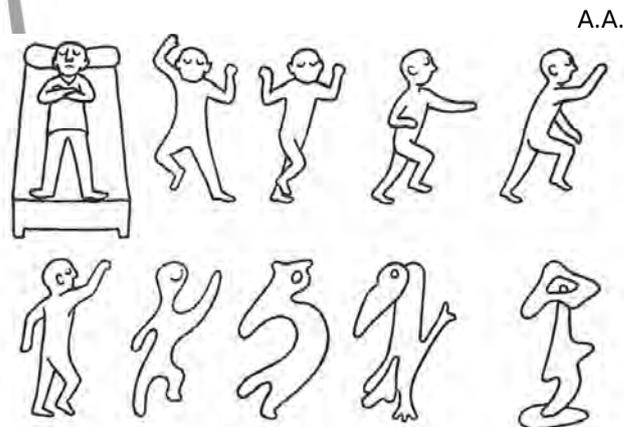
La nuit on rêve, le corps s'évapore et la plume, mécanique, diffuse les bribes des mouvements du corps en suspens. En 1948, Maurice Henry a justement saisi ce glissement : de ce que l'on connaît à ce que l'on croit être, parfaitement limité par ce que notre corps tait d'automatismes. Dans ce sillon, les pages d'artistes aux antipodes se remplissent d'innombrables variations du poignet, propres au geste de la trace. Comme la quête d'un ailleurs où nous serions entiers, pleinement nous, la répétition ouvre une brèche surprenante : cet extérieur inconscient ne pourrait mener qu'à l'abstraction de notre conscience. Ainsi, la manipulation tend à l'abstraction de la forme comme preuve de son lâcher prise, la tache flirte avec le minéral pour assurer la tentative et la lettre se tord jusqu'à ne plus être que ductus.

Comme ce dernier, M. Duseigneur exploite la fascinante mutation cyclique de la forme, qui retrouve dans l'exercice son point de départ, opérant une chute perpétuelle. F. Henninger s'astreint à ce qui pourrait tout autant être des lignes que des émoticônes ou des lettres d'écolier. Perdu dans sa réalité et se faisant surprendre par la fiction du monde qui l'entoure, se dessine sous ses mains ce voyage diurne si proche de la *Danse du dormeur*. Comme une artificialisation du laisser-aller à produire l'attendu.

À l'inverse de G. Ligon qui saisit les états sensitifs et successifs de son acte créatif par la sélection improbable de la variation, ceux-là restent conscients du mouvement de leur corps sans le conditionner. Et, en écho à A. Malik, ce qui doit être, peut ne pas l'être, tant qu'il est. Dans un mouvement identique, ces propo-

sitions nous obligent à combattre notre *Vouloir Voir*, noyé dans la lisibilité de l'illisible, confronté à un processus d'écriture aux « signes qui ne se répètent jamais ». Désorienté.

À la frontière entre l'écrit et l'image, si la succession des lignes, pourtant si concrètes, se dérobe au sens auquel nous la limitons, la narration se projette et n'attend que la rupture de nos représentations préconçues. L'attendu peut pourtant être fracturé par la contrainte de la signification. Y. de Roeck ouvre les portes de l'*anamorphotique* et par stimuli de l'œil, l'indice référent est supplanté par la métamorphose. Au jeu de la ressemblance, le mimétisme l'emporte souvent sur la mimésis. Elle danse, lui dort.



Maurice Henry, *La Danse du dormeur*, 1948.

gations sentimentales ou expressives de la couleur ne sont que l'ajustement historique d'un vocabulaire moral.

C'est une affaire difficile que de désavouer la belle construction qui s'étirait jusqu'à vous, qui vous ouvrait à votre propre révélation, celle qui avait rendu intelligible pour vous le monde dans l'ampleur de sa construction, celle qui légitimait même votre position surplombante, qui parachevait votre certitude théorique d'avoir complété une lignée par un de ses plus beaux rejetons : car Winckleman ne renonce pas qu'à Phidias blanc et Praxitèle blanc s'il renonce à l'antique blanc de ses prédécesseurs théoriques, il renonce à Winckleman.

18

Il ne faut pas négliger le mouve-

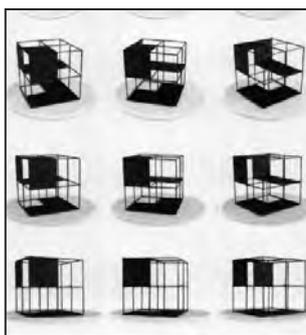
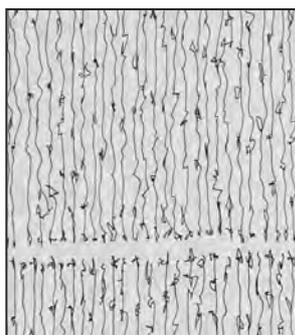
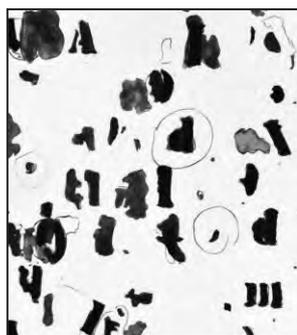
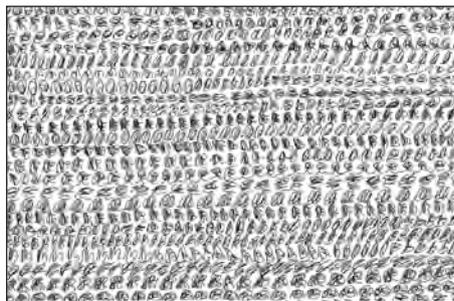
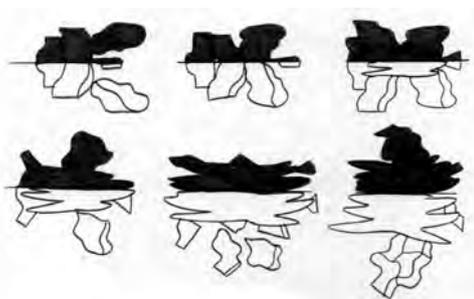
ment de défense auquel incline la dépossession des modes opératoires du jugement, de l'appareil critique, interrogatif, déictique, dans lequel on avait jusqu'ici fait rouler regard et parole.

Il fallait ce long détour historique pour éclairer le solide maillage qui paralyse la spéculation au point que, dès qu'apparaît la couleur directe sur les planches, le théoricien de la bande dessinée s'en remet lui aussi aux catégories morales : Grønsteen et Peeters, traitent donc la couleur, quand elle déborde un peu trop l'illusoire cadre fonctionnel, en *maniérisme*. Pourtant, c'est contre le maniérisme que Dolce convoquait la supériorité expressive de la couleur ; pour interpré-

ter l'inquiétude de Peeters voyant le *pic-torialisme* gagner la bande dessinée - n'oublions pas qu'il est le scénariste d'un ferronnier - comprenons qu'il reconduit au nom du sens les catégories morales de Pline et la perte si redoutée d'une pureté. D'un signe ici. D'une morale là. Est-il bien certain que la communication soit autre chose qu'une question morale ?

D'une certaine manière la cabale coloriste est venue à bout de Le Brun. Elle a retourné à jamais l'Académie, quelles que fussent les tentatives régulières de dérubéniser la peinture pour repoussiniser sa théorie. Le libertinage - la couleur - ayant remporté la victoire et l'histoire de notre modernité étant plus ou moins superposée à la tumultueuse libération des condi-

Margaux Duseigneur, *Qui est-ce qui balance toutes ces amphores ?*, auto-édition, 2016.
 François Henninger, *Émémémémémomomomotitititicoconenenes*, 2018.
 Glenn Ligon, *Some Circled, Some Not*, 2017.
 Axel Malik, *Diaries*, 1989-2015.
 Yoan de Roeck, *Typographies anamorphotiques III*, 2001.



tions du plaisir (vers la fin espérée de toute captivité des manifestations érotiques, charnelles) le dessin s'en est trouvé condamné à incarner plus ou moins l'aridité, la tempérance, la raison, puis la communication. Déjà engoncé dans les modalités verbales auxquelles on l'assigne invariablement, il est, depuis le XVIIe siècle, conceptuellement gagné par le puritanisme. C'est la lettre volée de la bible fumeuse des communicants en bande, *L'art invisible* de Scott McCloud.(3)

Critiques et théoriciens de la bande dessinée rejouent l'Histoire, écartant parmi les auteurs ceux qui, jugés un peu trop peintres, trahissent cette fonctionnalité descriptive qui serait l'argument impérieux du récit, le nœud de sa bonne conduite. Un grand nombre de dessinateurs de bandes dessinées participe pleinement à cet entêtement général, comme participèrent en leur temps les peintres eux-mêmes ; ils alimentent, pour les uns le malentendu en traitant le dessin comme une sorte de protocole graphique à destination herméneutique (ils s'en remettent, par une étrange honte de classe, à tout ce qui théorise à leur place) ; pour les autres, en enquillant les travaux de peinture sur le mode mineur d'une modestie ostensible, suivant les aventures de la grande peinture muséale avec le siècle de retard nécessaire sur l'horloge spéculative pour ne pas perdre en chemin un lectorat de bandes dessinées jugé *a priori*, par ceux qui la font, ceux qui en lisent comme ceux qui n'en liraient pour rien au monde, tout autant ignorant que désireux de le rester.

- 1 « *Stultus est qui sic picturae coloribus inhaeret, ut res, quae pictae sunt, ignoret* »
 2 « *Colores dicti sunt, quod calore ignis vel sole perficiuntur* »
 (Merci à Aurélien G. pour ses traductions)
 3 du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/

Quelques lectures :

- *Apologie de St Bernard adressée à Guillaume, abbé de St-Thierry*
- Aristote, *Traité de la sensation et des choses sensibles*
remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/sensation.htm
- le *Gorgias*, *La République*, *Le Sophiste*, sont trouvables ici
remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loisindex.htm
- Les fragments évoqués d'Empédocle ici : philoctetes.free.fr/empedocle.html
- *Le Débat sur les coloris à la fin du XVIIe siècle* ici : colorisxviiie.canalblog.com
- Dufresnoy, *arte graphica* chez Gallica, fac simulé : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111079h
- Dans la rubrique *archives* de notre site, vous trouverez des fac simulés des deux ouvrages principaux de Roger de Piles et le *De re aedificatoria* d'Alberti, et enfin, il n'est pas inutile de s'encombrer du *Dialogue sur la peinture* intitulé *l'Arétin* de Ludovico Dolce (Klincksieck), de *Théorie du nuage*, de Hubert Damisch (Seuil) et de *L'Antiquité en couleurs* de Marcello Carastro (Millon)

Charon Mavado, *Dirty*, Mania Press

D'aussi loin que je me souviens, je n'ai jamais croisé quelque chose d'équivalent en bandes ; il n'y a guère que l'énumération hallucinée de la troisième partie des *120 journées de Sodome*, les terribles fresques de Pomarancio à Santo Stefano Rotondo ou l'infinie carte prostitutionnelle et meurtrière dépliée dans les livres de Guyotat qui puissent donner une idée de ce que déroule, matériellement, ce livre terrifiant : déploiement de grandes compositions atomiques piquetées d'actions brutales, scènes générales que brouillent, épars, des corps agglutinés par le coït et le meurtre, qui s'enchaînent en pleines doubles pages à bords perdus ; elles s'articulent comme une longue bande dessinée, frise monstrueuse rabattue dans un orihon.

Pourtant, abruptement, des pauses irrégulières viennent briser cet ample mouvement de fond et le rabattre sur un fonctionnement historique inattendu, dissonant : des sas de narration viennent se constituer en rapprochement (sans raison imaginable), en précision (sans nécessité locale possible). Ces focalisations « lisent » le livre : quelques pages viennent aérer ces massacres sans mesure d'une abominable *prise d'intimité*, avant qu'ils ne reprennent de plus belle et que le panorama ne s'ouvre à nouveau sur l'étendue inimaginable d'un enfer.

Une des choses les plus insoutenables du livre, sans doute, dans cette bouillie où s'indifférencient activité et passivité meurtrière, bourreaux et victimes, est que quelque chose de *personnages* - de singularités - résiste à s'y engouffrer complètement. Subsistent alors quelques visages en flottaison, qui ne se maintiennent que par la logique du bourreau sans y gagner, jamais, une véritable épaisseur, œilletons de chair mobiles qui réticulent les pages et les scandent.



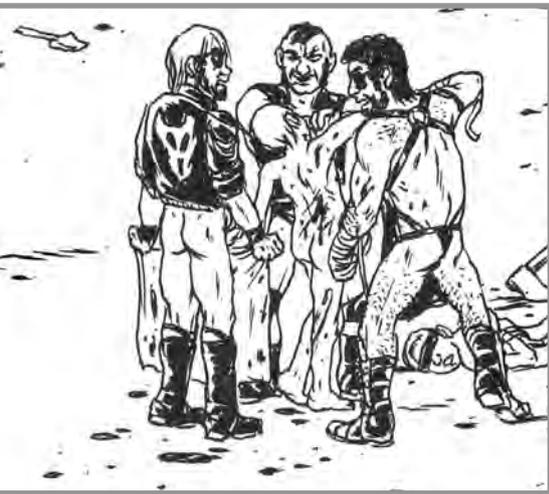
Nocola Henry, *Labyrinthe*, autoproduction

Ils sont peu nombreux ceux qui invitent à repenser complètement, par de simples déplacements formels des lignes récitatives, la manipulation des bandes dessinées et mieux encore à en ouvrir d'un seul geste la matérialité autant que les modes de lecture. Un geste rudimentaire peut rendre immédiatement sensible une fracture dans les usages, dans les opérations transformantes et dans la perception, ce qu'un développement plus conscient de lui-même ou trop soucieux de faire œuvre et de rendre compte de ses objets se sentirait tenu de superposer à d'autres effets.

Ici, les liens du recto et du verso passent de l'infirmité matériel à un dépliement de l'imaginaire dans des galeries infinies par un simple trou, signalant les points d'entrée et de sortie d'un parcours de lecture qui est également un parcours de sillages, de galeries, de divagations. Un sas de paradigme, en quelque sorte, qui lie les deux plans de représentation les plus éloignés du monde matériellement (les deux faces d'une page) par un plan de présentation. Ce forage touche désormais irréparablement la matérialité du dessin, autant que le mode du dessin vient contaminer son infini déroulement possible : puits de lumière dimensionnel dans *Flatland*. Devant les encombrantes machineries rigides et démonstratives de Marc-Antoine Mathieu, il existe, on pouvait s'en douter, des solutions plus délicates, comme ce petit labyrinthe de Nocola Henry présenté au stand de Caoutchouc au festival Fumetti 2018.

L.L.d.M.





Uandermeulen et Ambre viennent d'ajouter une étiquette à leur vieille armoire thuringeoise : 6 pieds sous terre publiée le troisième volume de leur *Passion des anabaptistes*.

Le souvenir du *Faust*, également publié par 6 pieds sous terre, dont le texte endimanché de Vandermeulen fleurissait une écriture dévote de l'écriture (ou du moins de ce mirage qui s'en fait quand on se tient trop loin des bibliothèques), me faisait reculer au moins autant que la prise en main de ces grands volumes : ces planches labourées de sillons noirs sentaient quand même assez fort le programme

et avançaient du même pas démontré que leurs intentions missionnaires...

C'est le retour en fanfare des Bouvard et Pécuchet de la bande dessinée qui broutent le parchemin tendineux des momies littéraires : spirites devant l'intelligence passée, ils en réveillent inutilement les cerveaux de marbre ; nos deux écoliers appliqués, faisant œuvre d'esprit en bigots culturels et historiques, imaginent peut-être par leur sanctification offrir une sorte de cachet à la bande dessinée en l'enterrant sous dix couches d'un vernis gratté sur de vieilles croûtes. Diffi-

cile d'y voir un autre mouvement que conjuratoire, par lequel la bande dessinée ne serait aimable qu'à condition d'être enfin devenue autre chose.

Picorer avec plus ou moins de grâce dans la gravure germanique du XVI^e siècle comme dans un bréviaire de petits effets stylistiques pour illustrer un récit dont le XVI^e siècle est précisément l'objet, voilà qui revient à costumer les gardiens de la salle des Clouet du Louvre avec des chausses et des pourpoints pour être plus à fond *dans le truc*. Outre une bonne dose de puérité et de fétichisme, cet habillage avoue à la fois une candeur de débutant devant la notion de proximité historique* et, plus tristement, une grande faiblesse de tout enjeu artistique, ici résumé à un job de marbrier funéraire. On ne pourra pas ôter aux auteurs le souci de cohérence qui aura rendu leur *Thomas Müntzer* vain jusque dans ses détails typographiques, pittoresque pacotille du *comme si*.

Difficile de trancher entre l'ingénuité, la pompe et la coquetterie quand on autopsie cette mauvaise digestion. Difficile également de ne pas s'affliger devant le fait que le travail historique y est, comme tout le reste, acculé à l'inutilité faute d'audace, de curiosité, d'une position affirmée, en bref : faute d'une vision. Augmenter un peu les lectures scolaires de pistes plus audacieuses — voire de lectures moins opiniâtement *utiles* — nous aurait sauvé de cette noyade dans les Annales (pour le credo des mentalités) ou dans les parallélismes balaourds (marottes matérialistes du moment) dont se rendent seuls coupables ceux pour qui les livres d'histoire se traitent, comme leurs objets, en reliquaires de *faits sociaux*.

* le coup de l'historien, in *Devant l'image*, de G. Didi-Huberman



De Tout Bois collectif des éditions Adverse

Je surveille de plus en plus sérieusement le rapport que j'entretiens avec l'objet



livre. Il y a une menace, quelque chose qui m'inquiète parfois lorsque je vibre au simple fait de tenir un livre entre les mains et que je me mets à le soulever, à inspecter la reliure, à admirer la qualité d'impression. Parfois, il se passe comme une sorte d'équilibre parfait entre la taille du livre, sa manière de s'ouvrir et comment se comportent les pages. En fonction du format, je suis attentif à combien il est sobre, ou pratique, ou luxueux ; j'observe si tout ça est cohérent, raisonnable ou aventureux. Et parfois c'est comme une évidence, ce livre est bien pensé, le projet éditorial qui l'a fait naître est parfait, l'objet est beau dans toutes ses dimensions et je l'aime déjà, quel que soit ce qu'il contient.

C'est là que je m'angoisse parfois, je sens poindre les débuts d'un rapport fétichiste, un amour du contenant quel que soit le contenu.

Pourtant il y a autre chose, il me semble qu'en bande dessinée c'est un peu différent.

Ainsi devant l'incroyable livre collectif *De Tout Bois* édité par les éditions Adverse (1), je me suis rappelé un problème que nous nous étions posé en filmant la bande dessinée pour le film *Découverte d'un Principe en Case 3* (2). Filmée de trop près, on n'en voyait que le dessin. Filmée de trop loin, c'était un portrait d'auteur.

Plus tard, cette intuition : la bande dessinée c'est ce qu'il reste quand on enlève le dessin et le scénario (3). Restent alors le rythme, l'articulation, l'agencement. Et c'est quelque chose que l'on perçoit souvent très bien quand on regarde rapidement un livre de bande dessinée (feuilleter Yokoyama ou Lucas Méthé par exemple sont deux expériences très différentes). La juste distance, ce serait le feuilletage.

C'est ce que je me disais en parcourant les pages de *De Tout Bois*. L'édition spectaculaire et ambitieuse m'invite à jouir du seul survol des planches comme autant de promesses des merveilles à venir.

En faisant défiler alors les pages, apparaissent à la volée les différentes propositions graphiques, les choix de découpage, les dif-

férents rythmes, et c'est quelque chose de la bande dessinée qui nous arrive tout de même. Et dans l'intelligence des choix des auteurs réunis, leur agencement, et la

grande variété des solutions éditoriales proposées, c'est déjà un plaisir de lecture particulier. On passe d'un moment très dense à de grandes pages aérées, des endroits avec beaucoup de textes nous annoncent un rythme de lecture plus lent, puis quelques pages aux traits simples nous font deviner une lecture plus rapide. Ici un petit livre est inséré et c'est un autre temps qui s'impose, ailleurs un cahier entier au format différent s'avance comme un lieu parallèle. Dans ce talent à articuler des propositions plastiques et des rythmes différents entre eux, je perçois tout un tra-



vail sur les espaces et les temporalités, sur l'articulation des vitesses et des topographies entre elles. Alors, en feuilletant *De Tout Bois*, je perçois combien le travail d'éditeur peut être déjà et en soi de la bande dessinée.

J.M.

1 - <https://vimeo.com/258093512>

2 - *Découverte d'un Principe en Case 3*, de G. Massart et J. Meunier, Triptyque Films, 2012

(<https://www.youtube.com/watch?v=mV2byyyOsWU>)

3 - « Lire Apprendre à Voir », in *Pré Carré 9*

L.L.d.M.

Tes yeux ont vu

Jérôme Dubois
Cornélius

Qu'est-ce qu'Emet voit ? Dès la couverture la question se pose, il tire un bandage vers le bas pour regarder quelque chose hors champ et nous fait chercher sur son visage les indices de ce qu'il voit. La question que je me pose alors est qu'est-ce que je vois moi ? Parce que je n'arrive pas totalement à comprendre le dessin de couverture. Plus précisément, je comprends bien ce que je suis supposé voir, mais mon regard se perd dans le visage du personnage. Ce que je devine, c'est qu'il laisse apparaître son œil droit, mais je vois surtout une sorte d'œil unique au centre de son visage, comme celui d'un cyclope, mais petit, concentré.

Et puis les deux traits au-dessus de ce rond peuvent être le sourcil, mais je ne peux m'empêcher de comprendre aussi ces deux traits comme le dessin très simple de deux yeux tristes. À ce moment-là je ne comprends plus le trou en dessous (la bouche ?



Le nez ?). Le regard du personnage est alors une sorte de zone floue pour moi, le lieu d'un indistinct.

Jérôme Dubois semble souvent traiter les décors avec minutie et clarté, ce sont des espaces très géométriques parasités parfois par des zones de détails et de turbulence du trait. Ces décors, redessinés dans sa série *Citeruine* sans les personnages du récit originel, deviennent des lieux de désolation, les indices d'une disparition de l'humain (et du regard) qui fait glisser le dessin vers la perte du sens des formes qui deviennent alors abstraites et confuses (et très belles).

Cette tension entre le sens du monde, de ses formes, et l'existence nécessaire pour cela d'un regard et d'une présence, m'apparaît concentrée dans la couverture de *Tes Yeux ont vu*. Là, rien n'est stable, exister, voir et comprendre n'ont rien d'évident, et le regard qui signe la présence du sujet et la cohérence du monde qui l'entoure est lui aussi menacé d'effondrement.

«*Tes yeux ont vu*», ça n'est jamais complètement sûr.

J.M.

Pourquoi un tel attachement aux formes **minoritaires**, quand on affirme ailleurs tenter la description et la compréhension des grands mouvements de fond ? Par où ces formes rendues subsidiaires par les appétits de vues générales sont-elles en mesure de les éclairer ? Peut-être parce qu'il n'y a qu'en elles quelque chose du majoritaire : c'est la concentration d'efforts extrêmes et la permanence avec laquelle une société toute entière s'occupe à gommer ses propres aspérités pour pouvoir s'imaginer et se substantialiser. L'insignifiant, le minoritaire, l'accident, l'irrégularité, le monstre, l'anomie, sont la hantise statistique des mondes totalisés. L'écaillage de défiguration. Les faits minoritaires, seuls, représentent exhaustivement toute l'activité et toute la durée du monde. La majorité est inexistante.

L.L.d.M.





Culture-washing

« McDonald's au salon du livre de Montreuil, engagé dans la littérature jeunesse »

« Le Centre national du livre se réjouit de son partenariat avec McDonald's initié en 2017. L'enseigne contribue par son action à la promotion de la lecture chez les enfants, un engagement fort que nous partageons et qui s'est traduit, cette année, par la participation de l'enseigne à l'opération Partir en livre » assure pour sa part Vincent Monadé, Président du Centre national du livre.



La culture-washing permet déjà depuis des années de dézinguer des quartiers vivants qui font obstacle à l'expansion des centres villes bourgeois et d'en chasser les pauvres sans heurt, sans protestation journalistique, sans remous social : les centres d'art, avec la complicité d'artistes aussi collabos qu'aveugles à leur propre fin, forment les éperons du Bien Irréfutable avant que toute gentrification n'entame son carnage urbain. Sous chaque Centre Culturel, un sédiment de clodos. Certaines villes, comme Nantes, sont devenues les concrétions aberrantes de ce ravage souriant dont plus rien ne semble pouvoir stopper l'expansion tumorale. Les habitants de la ville ne sont plus que les hommes sandwichs d'un projet culturel sans fin.

Et voici maintenant que le Centre National du Livre, éminence peu contournable du Ministère de la Culture et de la Communication, accompagne McDonald's dans le culture-washing pour que son poison alimentaire et social soit auréolé à son tour du Bien, pour que le Grand Bien Culturel et ses fétiches s'invitent entre la piscine à bulles et la fontaine de Coke ; et le livre est encore l'archonte de toute la féticherie nationale même quand tous les signes de société invitent à le sceller à jamais et à s'asseoir dessus.

À peine chasse-t-on par la porte le clown mortifère des programmes scolaires (qui fait des ravages en bariolant plus loin des pays moins regardants), que revoilà notre fourbisseur de graisses et de sucres rentrant par la fenêtre honorable que Vincent Monadé, président du CNL, lui tient ouverte en souriant.

C'est pour les enfants, on vous dit ! C'est bien ! POUR les enfants. Pour, c'est bien. C'est des livres. C'est pas merveilleux de les ouvrir à la lecture, les enfants ? Avec un sac de frites dans le clapoir et des problèmes cardiovasculaires jusqu'à la mort de leur cul obèse ? T'auras du temps pour lire à l'hosto, bonhomme !

Mais qui oserait se plaindre du CNL, n'est-ce pas ? Aucun éditeur, qui lui doit sa survie. Aucun auteur, trop lâches qu'ils sont pour mettre en péril la perspective d'une petite résidence ou d'une aide à la création.

L.L.d.M.



Chassés-croisés

Michel Longuet

Les Éditions de Minuit

un cadratin en haut et en haut
et en bas et en bas

bandes noires du sol au plafond comme tirets cadratins —
d'union -
demi-cadratins -
c'est sur cette avant-scène en *trompe-l'œil* qu'ils ont leurs
face-à-face
cet appuie-tête qui cogne leur chef
ce monte-charge qui descend la lecture
où un dessous-de-bras gigantesque ci-enserré devient
gratte-dos bouche-trou

où un croc-en-jambe devient couteau-scie qui
te coupe-coupe
t'attrape — te soulève — te pose au pèse-per-
sonne — t'emballe-cadeau dans un drap-
housse — te met au garde-manger — tu seras
hors-d'œuvre

le bas-ventre gonfle et dégonfle, fait porte-voix
pèse-personne passe-partout œil-de-bœuf

mais jamais pare-feu ni pare-étincelles au ma-
niaco-dépressif qui veut prendre les armes de-
venir chasseur-bombardier sergent-colonel
assassiner bobonne à la pince-monseigneur
on ne se servira plus de l'assurance-vie ni du
pèse-bébé ni de la belle-mère casse-noisettes
câlinant son chow-chow qui fait en pot-au-feu
sa recette-miracle de chou-fleur et de chou-
rave encaquée dans ses gaines-culottes à
l'heure du plateau-repas

et ton grand-oncle et ta grand-tante est-ce
qu'ils étaient nationaux-socialistes ou bien ce
sont des on-dit ?
qu'est-ce qu'on fait ce week-end ?

G.M.



Chassés-croisés, Michel Longuet, Les Éditions de Minuit, 1972

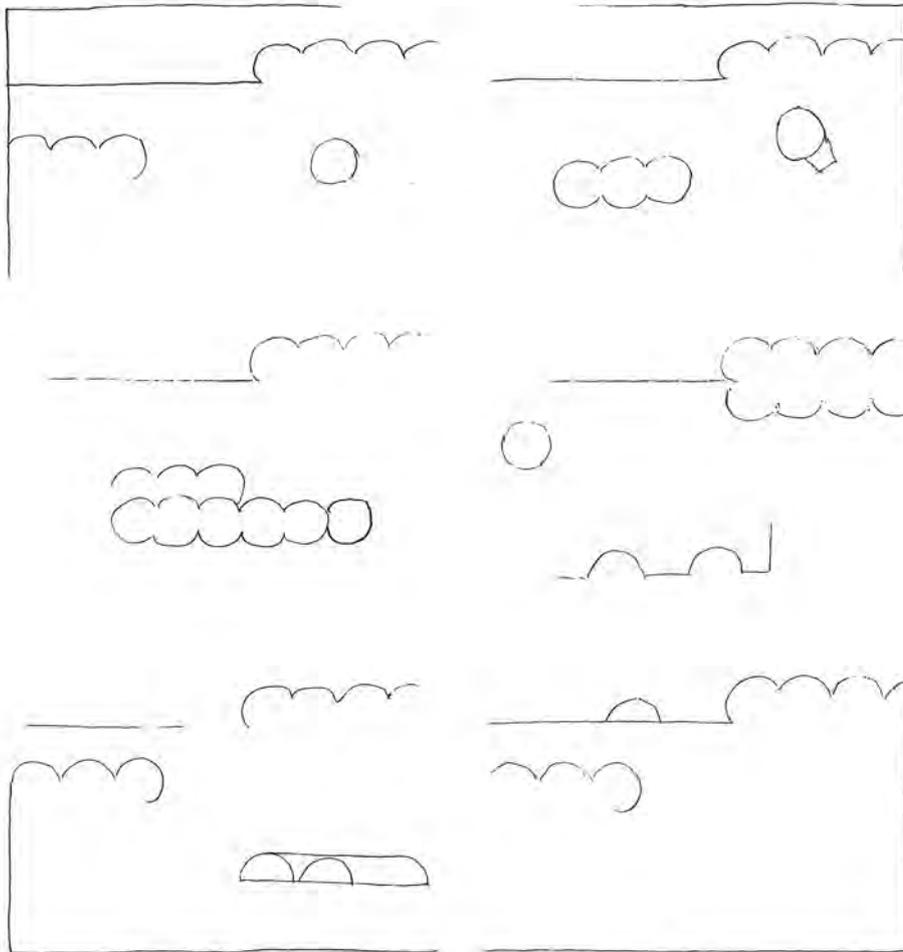
25

NOUVEAU

L'écueil de la pensée du *nouveau* lorsque sa catégorie est proposée depuis la collectivité, c'est qu'elle manque d'en faire l'épreuve *singulièrement* : en effet, replacée dans la perspective d'une théorie du sujet — c'est-à-dire, au fond, d'une théorie de l'art qui ne soit pas une théorie de l'Histoire de l'art — la question du *nouveau* n'est plus du tout celle des formes sensibles déjà socialisées (dont l'Histoire thématise la modernité) mais bien celle, plus aiguë et plus lucide, de cette inconnue qui est la condition même de toute création.

Un déplacement du jugement désangoisse sans doute de se tromper de nouveauté comme on se tromperait d'histoire et de points d'origines scalaires, mais il confronte à une difficulté plus grande : se perdre dans les points d'origine structurels ou vectoriels qui président à la création artistique. On risque alors de se tromper d'expertise en prenant les cadres immuables de la nouveauté pour objets, et de ne jamais y voir ce qui s'y bouleverse. Ce n'est pas l'histoire qui s'y retourne continuellement, mais la critique de l'histoire. Ce n'est pas la société qui y est défaite mais c'est l'endroit où elle change imperceptiblement de peau. Penser le nouveau, alors, ce n'est plus faire l'inventaire de ce que l'on avait cru être les signes distinctifs de sujets re-collectivisés par l'histoire, ce

Guillaume chailleux : *Sans titre*, Alexis Poline. Auto-édition (cahier encarté). 25 exemplaires

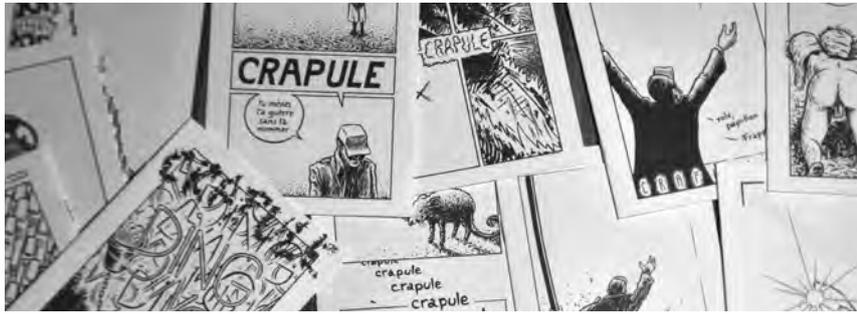


n'est plus séparer les signes usés des signes valides pour produire l'illusion de la modernité. Penser le nouveau dans ce paradigme, c'est-à-dire le penser comme manifestation de l'imprévisible sujet lui-même, c'est supposer, enfin, à la nouveauté d'être tout autre chose qu'une question d'historiens. C'est aussi la manière la plus sûre

de révéler l'imposture qui consistait à déplacer les signes visibles d'une modernité dont on avait fait l'inventaire quelque part entre art et histoire en laissant imaginer qu'un dépaysement suffisait à revitaliser l'aventure moderne : le spectacle d'un vieux nouveau installé sur le trône bricolé d'un art qu'on croit assez distant pour ren-

dre invisible le trucage, est le plus mauvais tour que l'on puisse jouer à l'invention, à l'art, au sujet. On n'en finirait pas de repérer, dans l'usage qu'en font les bandes dessinées, le pillage aussi méthodique qu'absurde des collections de signes mal vus dans des musées.

L.L.d.M.



Crapule, E&J LeGlatin, The Hoochie Coochie

Lentement, opiniâtement, les frères Le-Glatin vident de toute évidence, de toute permanence, les contours de leurs personnages pour en faire deux trous noirs dans lesquels s'engouffrent tous les récits possibles. Cet ensemble de livrets — auquel répond un fascicule du même titre publié par eux — est une invitation à la re-lecture, au réassemblage, à l'arlequinage fictionnel.

Le raté, ici, est transitif : ce livre (cet ensemble de fascicules) rate, manque sa cible, oui, sans aucun doute, mais il me semble que c'est ceci même qu'il expose

(notamment en rendant impossible un éventuel achèvement éditorial), que c'est le sens même de ce dernier avatar du couple Caporal&Commandant. Les questions que soulève ce *ratage*, je me les pose souvent moi-même en travaillant : à quoi bon rendre insaisissable, imprécise, une cible quand on en a une, si on veut vraiment l'atteindre par un travail guerrier (et celui-ci l'est) ?

La raison est (au moins) double : si vous cernez démonstrativement la cible de vos attaques, vous n'ouvrez pas la possibilité de penser au-delà de cette définition ;

dans un travail politique, la question de l'adversaire ne doit pas se laisser résumer à la dernière forme contractuelle qu'il a prise. D'autre part, une définition précise réduit le travail artistique à un statut de machine de guerre, et le rend donc INVISIBLE (transparent à cette machine).

Garder le mouvement de l'attaque, ne pas le perdre dans la réification de l'adversité, ne pas l'anecdotiser dans les effets d'actualité, ne pas le limiter dans les corps ou les institutions immédiats.

On peut ajouter au passage que les plus mauvais comiques sont ceux qui cherchent des alliés : rire ensemble de la même chose, rire *contre* une quelconque victime passagère pour confraterniser dans la haine, le mépris, la hauteur, que sais-je encore ? Voilà en passant le portrait de la quasi-totalité des comiques. La seule forme de rire qui vaille à mes yeux est celle qui perd le rieur, abasourdi devant sa propre énormité (nonsense, absurde, sont des formes de ce rire dévastateur, toujours au PREMIER degré) et qui perd le public. Crapule.

L.L.d.M.

27

Jérôme Dubois
Tes yeux ont vu
Cornélius

(1) Qu'ont vu les yeux s'ils ont vu ? Ces yeux qui voient sont sans paupières comme la créature qui les porte est sans nombril. Comme une évidence cette chose — ce golem — existe d'abord est surtout par ses yeux : tout saisir qui s'offre au regard même et surtout l'insignifiance. Les cases se répètent qui montrent les mêmes forêts, les mêmes membres, les mêmes portes qui s'ouvrent et que l'on ferme, les mêmes portions du monde. Tout voir, quand bien même ce regard est stérile. Quand bien même ce regard est empêché par son environnement immédiat — bords, encoignures, bandelettes, maladresse. Un

regard bègue.

(2) Deux motifs récurrents dans ce monde de spectres : la fumée qui masque et le miroir qui accroît.

(3) L'appareil photographique est aussi là qui reduplique ce regard sur le monde, qui vient lui donner une existence concrète (objective). Quand Emet meurt il ne reste de lui que ces vagues clichés brassés sur une table basse. Tout est informe et l'on devine en passant quelques bribes de séquences antérieures. Même sans y prêter une attention quelconque on note l'insignifiance des sujets, le bégaiement des prises de vue qui caractérisent son regard. Ces photos sont là pour confirmer ce que l'on savait du regard d'Emet et pour nous y associer. Car c'est lui qui finalement s'impose à nous

et nous fait voir ce que ses yeux ont vu.

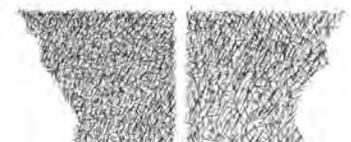
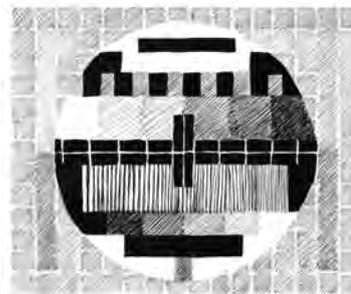
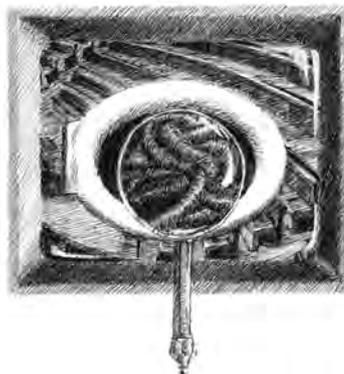
(4) Que voit-on quand on ne peut pas fermer les yeux sur le monde ? Comment faire que le monde s'arrête ?

(5) Ne reste que le rouge.

F.P.



G.C.



La vase noire dans l'œil nuit
Florian Huet
éditions Bicéphale

28

a.

Gipi , S.
Vertige Graphic / Coconino press

(1) S. est d'abord (de prime abord) déjà opaque ; on voit la première de couverture comme à travers une fenêtre de verre dépoli - « qui laisse passer la lumière, mais non les images ». Pourtant tout est là, on comprend qu'il fait chaud, on comprend les deux silhouettes et la main de l'enfant dans celle de l'homme, et l'homme et l'enfant n'ont besoin d'avoir



ni œil ni bouche ni rien, c'est vers nous qu'ils tournent leur absence de visage et l'on comprend qu'on est par eux fixés, percés, troués. Tout cela, quoiqu'allusif, est inévitable.

(2) Le livre se dérobe encore et s'ouvre sur un écran de fumée. De cette fumée émergent de vagues silhouettes à tête noire et c'est tout ce que l'on voit ; le noir de ces têtes émergeant du blanc souillé des fumées. L'homme sous l'une des têtes s'adosse au mur et prend sa tête dans ses mains ; l'autre homme le voit et voit s'échapper de cette tête qui n'est pas la sienne des bouts, de la matière confuse ; l'homme qui regarde agit et cherche à faire rentrer ces bouts de choses dans la tête, à contenir ce qui s'épand. Moi qui lis je sais pourtant que l'homme à tête noire est déjà mort ou mourant, mais voir l'autre homme faire cela m'émeut. Comme lui j'ai « le cœur plein de peine ». Tout le livre provient de cette scène inaugurale ; tout le livre tend à faire tenir dans le secret du dedans certains bouts de matière que le dehors achève lentement.

(3) Il m'a fallu du temps pour comprendre qui était S. Pourtant le livre est assez explicite à ce sujet. Je crois qu'indirectement le nuage de fumée sur lequel il s'ouvre continuait à faire écran sur ce qu'il ne cesse de répéter par la suite. Je crois que la matière du livre s'échappait d'entre mes doigts comme les bouts de cerveau entre les mains de cet homme à tête noire. Une matière que mon habitude douillette des livres ne parvenait pas à retenir entre les mailles trop distendues de son filet. Pour comprendre qui était S. (je veux dire, qui il était vraiment) il m'a fallu me resserrer, accepter de faire face à ce qui se délite.

F.P.

Foley, Stoquart , Valhardi 14
Un gosse à abattre, Dupuis

Est-il utile de préciser qu'il vaut mieux couper le son ? Le texte de Stoquart est inutile : complètement à côté du ton la plupart du temps, ce commentaire de l'action par ses acteurs-mêmes connote absurdement le polar de gare (que le récit n'est pas) ; il est aussi faux quand il s'encanaille que quand il est soutenu ; il est plus faux encore dans la cohabitation des deux.



Foley se livre pendant 45 pages à une joie de dessinateur (de bande dessinée), entraînant la lecture dans une traversée de masses, de grands branles fluides (l'album est intégralement emporté par une inondation qui distribue ses modes de propagation au dessin, vectorise, organise et désorganise), de tissus de matières nouées et d'obstacles, de cloisons (branches d'une forêt affleurant, véhicules, pans de murs, verrières, tentures d'un cirque), qui sont autant de mises en évidence de la puissance du dessin à produire seul un récit de nerfs. Chaque planche ou double planche pourrait faire l'objet d'une leçon sur la structure d'une page dans notre discipline (il est tentant d'en faire un palimpseste intégral pour *Pré Carré*).

Une armature de Foley est une invention double : squelette pour l'étendue visuelle, chair pour les corps qui la traversent et l'animent. Il y pousse jusqu'à la théorie l'organisation de ses lignes de forces (toutes y sont convoquées : tension, traction, soutien, propulsion, course, écrasement, suspension etc. avec une égale virtuosité) et de ses plis intérieurs (l'assonance plastique, rythmant deux doubles pages, entre un tigre et la tenture sur laquelle il poursuit le héros en est probablement le plus éblouissant exemple). Assez assuré de ses moyens plastiques pour se dispenser de la bimbeloterie habituelle de l'école belge (traits de vitesse et autres petits machins de rattrapage expressifs — *emanatas* — onomatopées envahissantes), Foley produit discrètement, modestement, ce qui pourrait être un manifeste du dessin comme mouvement le plus intense de la vie et de sa représentation.

L.L.d.M.



Cahiers de la bande dessinée
N°3 - Avril-Juin 2018

« Art & bande dessinée, pourquoi ça marche ? »

Édito, Vincent Bernière.

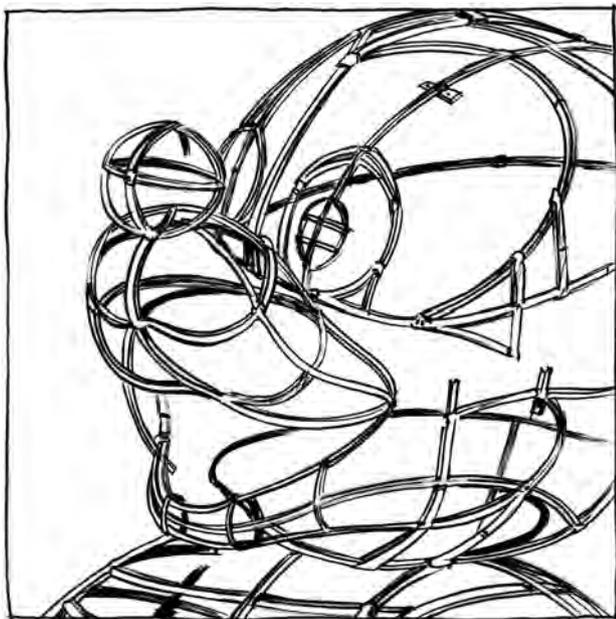
• (...) vous ne verrez pas dans ce numéro de tableau de Roy Lichtenstein. Pour éviter d'enfoncer des portes ouvertes, nous avons renvoyé la tarte à la crème des rapports entre la BD et le pop art en cuisine. »

« Art et Bande dessinée : Le bonheur est dans le trait », Vincent Bernière.

• « Walt Disney proche de Picasso et les oreilles de Mickey parentes des mobiles de Calder ? Kandinsky et Dalí, les peintres préférés de Mœbius ? Les passerelles entre l'art et la bande dessinée sont plus inattendues qu'il n'y paraît. Démonstration. »

La démonstration peut s'arrêter là. Puisque si l'auteur tente de sortir de ce qu'il nomme « le piège qui consiste à ne retenir dans le rapprochement d'images et de traits que des peintres directement inspirés par l'imagerie de la bande dessinée », il ne fait que du rapprochement d'images et de traits. Ni la théorie des quanta, ni celles de Freud ne le sauvent. Toutes ensemble convoquées pour redire ce qui a maintes fois été dit : Töpffer en inventeur de la bande dessinée, le cinéma proche de la bande dessinée, l'intercase comme lieu de « l'art séquentiel », etc. Sans surprise, le biais est toujours le même, toujours assis sur les théories d'Eisner et de McCloud. Alors, « Art et bande dessinée, pourquoi ça marche ? ».

C.D.



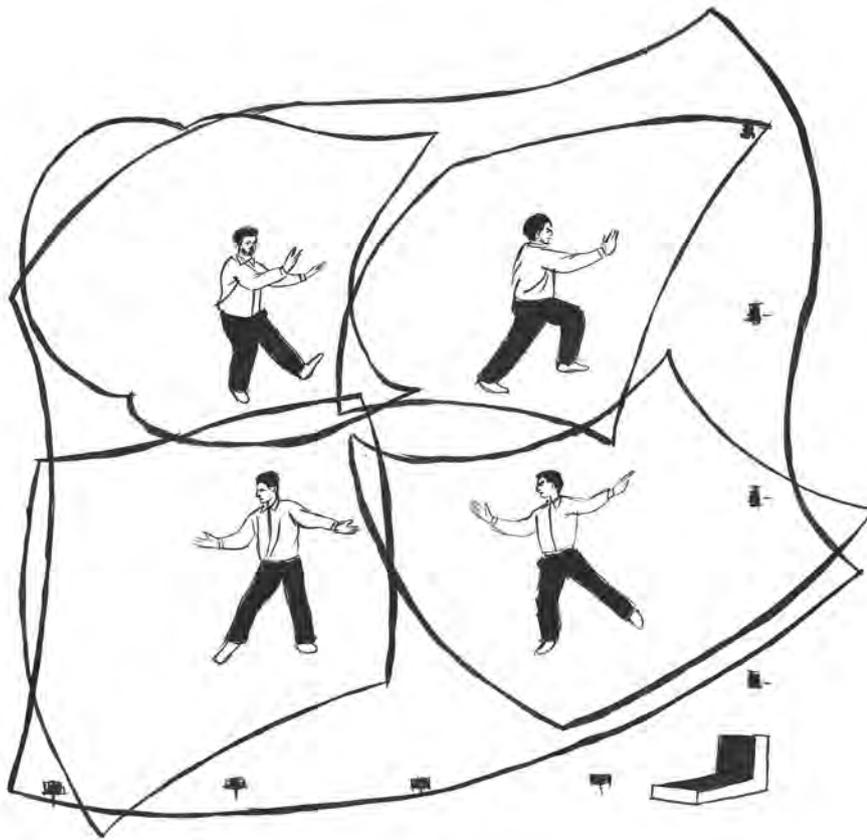
Simplicité

(*Politique de l'art* - extrait, in *Question orale, Perséides*, 2006)

Devant les exigences d'intelligibilité, de simplicité, de simplification, il ne faut jamais céder. Car ça ne sera jamais assez. Il n'y a que du mépris dans cette demande. L'étalon de la simplicité pourra toujours être abaissé, le but étant d'atteindre l'abaissement jusqu'au silence.

Qui doit comprendre, au juste ? Mon associé ? Son suppléant ? Mon voisin ? Son fils ? Le chien de son fils ? Combien doivent comprendre ? Nous ? Eux ? Tous ? Vos interlocuteurs ? Une assemblée ? Une nation ? Ce que vous pensiez se sera désintégré à un point tel que vous ne vous y reconnaîtrez même plus et que le plus petit vent de réfutation emporterait sans résistance ce fétu d'idée, fétu que de toute façon vous ne trouveriez plus le goût de défendre ; si une réponse peut être donnée en deux mots, alors la question n'est pas intéressante.

L.L.d.M.



31

Intersection,
Rosaire Appel,
Éditions Adverse
G.C.

Du point de vue du dessinateur, la question de l'arrière-plan ne distingue pas le cadre de figuration de celui de matérialisation : faire apparaître la figure dans son champ diégétique ou sillonner d'encre le papier, réalise le mouvement de création depuis le plan d'une opération de distinction. Dans les deux champs, opératoirement mais aussi subjectivement liés, un saut en avant de matérialité : deux opérations apparemment distinctes, liées par la discursivité.

L.L.d.M.

Modernité

Bande dessinée et modernité ; un programme, au mieux éditorial, au pire artisanal, attendu si longtemps comme une conciliation... Et voici qu'arrivant mollement à passer les frontières d'un conservatisme substantiel (établi en histoire morale de la bande dessinée pour échapper au moralisme qui plane sur ses récits), on entend déjà que son train est celui d'un corbillard : passés directement de l'inculture au Ministère, du rejet des valeurs historiques aux vitrines



du carroussel du Louvre, auteurs et éditeurs bardent leurs publications de vieux diplômes : rien qui soit d'un « éternel transitoire », la modernité s'égrène en bandes comme une collection de signes muséaux, iconographiques, historiques, valant pour autant de sessions de rattrapage sur une histoire des arts laborieuse, fétichisée, mais surtout une histoire des AUTRES arts. Pour encore mieux continuer à rater la sienne. En fixant son horizon artistique dans un écart constant avec celui des

bandes par ses objets et avec celui des autres arts par ses audaces, la bande dessinée approche sa zone de lumière sociale en s'éloignant d'elle-même et en se succédant.

Cet écart accule les bandes aux vieilles modernités plastiques et littéraires qui viendront finir leur décomposition sur les planches en autant de marques de dévotion. Effets de peintures, effets d'historicités parallèles, paralogismes de production, analogies locales et aveuglement à sa propre histoire sont les seuls signes intelligibles par lesquels se critiquent encore aujourd'hui les bandes et atteignent à un début de considération.

L.L.d.M.

Paiement accepté

Ugo Bienvenu

Denoël Graphic

Dès la troisième planche, le visage de Trump. Le personnage s'appelle Junior, il a une place importante dans le récit, et il reviendra souvent. Je rentre direct en résistance, ma lecture se grippe, le visage de Trump fait douloureusement écran. Comme le dessin de Ugo Bienvenu est assez réaliste, il me semble parfois percevoir la photo sous le dessin, le cliché dont est tiré l'image. Et ces photos je ne peux plus les voir, une sorte de haut-le-cœur visuel me prend à chaque fois. Donc résistance, et perplexité.

Pourquoi ce personnage ressemble-t-il à ce point à Trump, à quoi ça sert ? D'ailleurs le dessin de ce livre me dérange, il semble tout le long indexé, affi-

lié, en renvoi perpétuel à des images préexistantes. Un livre entier décalqué des pages d'un catalogue de la Redoute et des couvertures du *Times*, ou un roman-photo tiré d'un film de science-fiction des années 60. L'effet produit est insistant, il fait naître une forme de commentaire permanent : tout est déjà passé, ça a déjà eu lieu, ce qu'on voit maintenant est une forme déjà morte, grotesque et morbide.

C'est à la fois désagréable, convenu, et beau.

Et puis cette page qui raconte une violence des chiffres, une vulgarité des êtres, Trump qui n'est pas Trump mais qui l'est ici profondément, hurle des chiffres dans une négociation financière vide et solitaire. Cri de guerre, agression, brutalité froide et absurde. Trump qui crie, c'est une page qui crie le dégoût de Trump.



On comprend que Junior est bien le fils de Trump. Alors il y a l'idée troublante que les visages font retour, qu'une généalogie monstrueuse des traits existe et qu'on ne se débarrasse pas d'une morphologie comme ça. Et ça nous touche tous. On se traîne tous l'héritage de tout le monde, et comme un destin funeste le visage de Trump nous arrivera de nouveau, régulièrement. Il résonnera dans l'histoire, rebondira d'échos en échos de lui-même. L'horreur.

ARTY

La *bibliodiversité* est une notion qui s'augmente comme un bruit de fond depuis quelques années dans notre monde éditorial ; nous sommes invités à y voir une sorte d'ordre naturel, dans lequel nous cohabiterions paisiblement en lapins jéhovistes à l'ombre des pattes de lions jéhovistes bienveillants. S'il fallait une raison de plus à l'évidente supercherie politique sur laquelle repose ce bavardage puéril pour ne pas y souscrire, trouvons-la dans cette phrase perfide de Benoît Mouchart — directeur éditorial des éditions Casterman — qui présentait la sortie de sa revue *Pandora* dans les pages de Télérama : « La BD n'est pas tenue d'être sérieuse, ni d'adopter des postures arty ».

Ceci, glissé dans un bavardage mondain par lequel un camelot ordinaire dore à la feuille sa pacotille, nous expose en substance cela : ce qu'on est impuissant à représenter — symboliquement, financièrement, politiquement, socialement — il s'agira alors de le discriminer, de le dévaluer, en un mot, de nier son existence ou la légitimité de son existence par tous les moyens. Ainsi, une force majoritaire pourra passer du majoritaire au mirage du *total*, à l'illusion de tout représenter, de n'avoir aucune extériorité qui ne soit infiniment négligeable.

Nous sommes bien conscients que Benoît Mouchart — pas plus que Casterman et que tous ses semblables — ne « craint » rien de ce qu'il dénigre : il ne

s'agit ici que d'une manifestation de plus de cette violence qui jouit d'une autorité déjà acquise mais qui n'est pas encore assez générale pour satisfaire l'orgueil de celui qui en dispose ; dès que l'occasion s'en présente, ceux à qui le monde appartient déjà manifestent toute leur hostilité à ceux qui tentent de se soustraire à leur vision unifiante.

Que nous dit encore cette condescendance d'un possédant ? Hé bien que nous pouvons compter sur lui pour renverser l'hégémonie du sérieux qui menace dans les publications de bandes dessinées. Ah... Vraiment ? Mais quand est-il rentré la dernière fois dans une librairie de bédées généraliste, Benoît Mouchart ? Parce que moi qui n'y fous presque plus les pieds à cause des injonctions à la rigolade qui dégueulent des étalages — la bédée, quand même, c'est rigolo, il faut bien garder ça en tête —, moi dont les yeux saignent devant l'acharnement académique à resucer de l'école belge ou du muscle luisant jusqu'à l'exsanguination de tout dessin, franchement, je me dis qu'il le fait exprès. Il le traque à l'échelle particulière, le sérieux (il serait évidemment intéressant de forer cette coquille de chair pour comprendre ce qu'elle entend vraiment par « sérieux »). Et ceci, encore : c'est quand, la dernière fois qu'il a ouvert une de ces revues existantes que, visiblement, il tient à ne pas nommer pour ne pas bousiller sa thésinette, auxquelles il lui semble urgent de répondre par ce coup éditorial ? *Francky, Aaargh, Fluide glacial*, rongées par l'esprit de sérieux et la pose arty, vraiment ? Parce que s'il s'agit de

La revue dessinée, aussi timide qu'emmerdante qui doit nous éclairer sur la conjonction arty/sérieuse, il faut nous rendre à cette étrange évidence qu'elle décrit à peu près toute la presse sociale-démocrate bon teint culturellement bourgeoise. Définition qui s'étendrait sans peine des *Inrockuptibles* à *Pandora*.

Alors, forcément, on aimerait bien savoir ce que ça veut dire, *la posture arty*. Parce que Benoît Mouchart publie tout de même les jolies mignardises décoratives de Brecht Evens, dans son *Pandora*. C'est touchant mais c'est confus. Question de seuil ou question de classe ? La réinvention de l'eau tiède à couper l'aquarelle tous les trois mois par les uns, ou encore la peinture du dimanche admise tant qu'elle raconte des jolies histoires par les autres, ça, ce n'est pas du tout arty ? Non. On aura déduit, si on doit vraiment débroussailler ce bavardage, que ce qui est arty, c'est — d'une part — quand on ne comprend plus très bien la référence (a fortiori quand il n'y en a pas de connotative, par exemple, devant une invention, qui vous trouble ou vous terrasse, brouille vos certitudes, à laquelle rien ne vous prépare), et — d'autre part — quand on ne lit plus bien le dessin parce qu'on n'y est pas installé d'avance. Ça, c'est intenable, c'est arty tout plein.

Publier des auteurs qui sont tellement connus qu'ils ont eu le temps de devenir eux-mêmes une référence sinon leur propre mausolée, dont on n'a plus à craindre de nouveautés perturbantes, c'est la solution idéale pour repousser encore un peu plus loin l'art de vider de toute substance le mot « risque » dans un cadre éditorial. C'est pourtant le mot qui réjouit Benoît Mouchart d'avance : *il va prendre des risques*.

(des détails sur cet entretien ici : <https://www.du9.org/humeur/lettre-ouverte-a-benoit-mouchart/>)

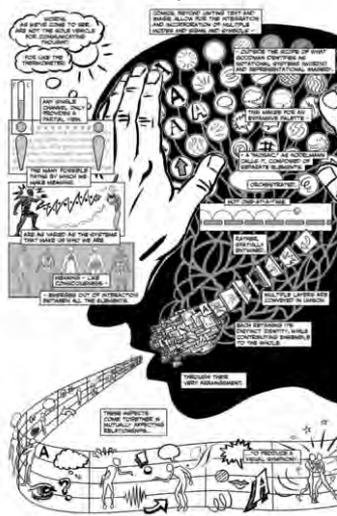
L.L.d.M.

Nick Sousanis
Le Déploiement, Actes sud

Dès les premières pages, l'auteur nous donne un petit aperçu du sérieux théorique qu'il faudra attendre de sa thèse (car ce livre, effectivement, est sa thèse*): nous serions (enfin, je dis *nous*, pas vraiment *nous*. Un *nous-sans-lui*, un *nous* mais pas avec *lui* dedans *nous*, *lui* dont le mode opératoire exige que *nous* souscrivions à son détachement de *nous*, que *nous* concédions à la hauteur surplombante depuis laquelle, dans un horizon dégagé, *lui* a su s'extirper de la terrible routine où le monde entier patauge sauf *lui*, c'est-à-dire où *nous* patageons), nous serions, disais-je, « piégés dans nos langages ». Ah. Mais comment pourrions-nous être piégés « dans nos langages » ? Je veux dire : de quoi parle-t-il, l'animal, quand il parle de « langages » dans lesquels nous pourrions nous trouver piégés ? Nos formulations ? (ce qui ne signifie pas « nos langages ») Nos représentations ? (ce qui ne signifie

pas « nos langages ») Nos cultures ? (ce qui ne signifie pas « nos langages ») Voire nos langues (vieille antienne barthesienne branlante, mais ce qui ne signifie toujours pas « nos langages ») ?

Effectivement, être piégés dans « nos langages », ça ne veut rien dire. Pas flou, pas approximatif, non non. Juste : rien. Les abeilles, qui ne parlent pas, sont peut-être construites, effectivement, par leur langage, dans cette acception latérale, éthologique — et au singulier — du mot « langage ». Mais « nous », il n'y a aucune chance. De ces prémisses notionnelles vasouillardes (qu'il ne suffira pas de renvoyer une fois de plus à l'ambiguïté anglosaxonne du mot *language* pour en minimiser la nullité conceptuelle), il va falloir



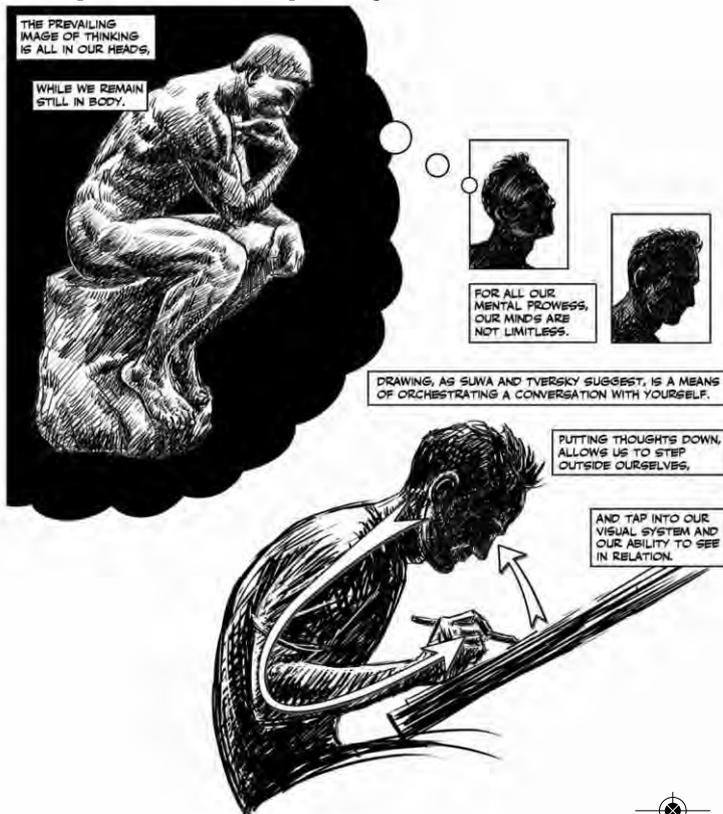
s'accommoder pour déberlificoter tout le reste. Et c'est gratiné. On aura droit, en guise de bande dessinée, si l'on écarte avec indulgence trois ou quatre pages qui sont effectivement des planches (c'est-à-dire qui produisent de la bande dessinée), à une bouillie académique hésitant — visuellement — entre le schéma pédagogique, les cours de dessin ABC des années 60, la

découverte de son *Moi* créatif par tante Odile après la lecture du volume Marabout Poche consacré au surréalisme, et — méthodiquement — à une variation sur le plan de montage Ikea, l'allégorie pompière et le PowerPoint.

Un sentiment de familiarité tenace se dégage de cet embarrassant patchwork mal foutu, nunucho, intellectuellement si confus... Où diable a-t-on déjà vu une cochonnerie de ce genre ? Qui d'autre a traité le récitatif et la démonstration en bande dessinée avec les armes illustratives, le ton, la mythologie communicante et le goût de l'apostrophe énergique typique des séminaires sur le dépassement de soi pour businessmen ? Mais Scott McCloud, bien entendu !

En effet, le montage des pages, bien qu'il prétende mettre en lumière la singularité et la richesse processuelles de la bande dessinée, y échoue quasi invariablement, incapable qu'il est de quitter le modèle du découpage allégorisé, point par point, dans lequel le dessin est bel et bien là pour aider à supporter un texte bavard, embarrassant de poésie hors d'âge et d'accents libéraux.

Le choix des allégories lui-même est tragique ; tragique par leur vulgarité — le labyrinthe de la pensée, les rails de la vie moutonnaire — et comique par les notes dont il les accompagne pour nous



renseigner sur les conditions difficiles de l'invention de l'eau tiède : page 44, un soleil dissipe les nuages. Ce sont ceux de la peur de l'inconnu. Il les chasse et vient éclairer la page par les flammes de l'analyse. Renversant. Brusque retour de l'Emblème, rétropropulsion au XVI^e siècle. En note, l'auteur, nous convainc du travail harassant qui conduit à ces lieux communs antiques : il met à contribution Horkheimer, Adorno, Condorcet, Wilson, pour cette seule page ébouriffante où *les flammes de l'analyse chassent les nuages de la peur de l'inconnu*.

La bibliographie générale de ce truc ni fait ni à faire me laisse un moment perplexe... Mais comment lit-il ? Comment peut-il, dans le même bouquin, par exemple, se réclamer de Deleuze et de Goodman sans se fendre en deux de haut en bas ? Il les lit comment, exactement, pour rendre cette cohabitation fonctionnelle ? C'est publié par Actes Sud - L'An 2, c'est à dire par T. Groesteen. C'est postfacé par Smolderen. Ils sont visiblement très contents.

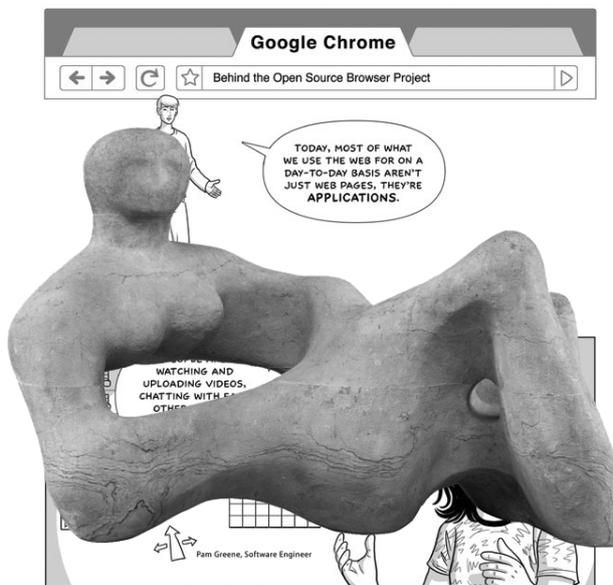
L.L.d.M.

35

Scott McCloud Le sculpteur rue de Sèvres

Il y a eu de grands moments de survol dans ma lecture : difficile d'être tenu à une telle dose de bêtise, de dramaturgie boursofflée, de laideur bâtonneuse, de lyrisme surbalisé, d'inculture, de nunucherie, sans relâcher de temps en temps sa lecture, sans décoller un peu de ces pages suffocantes.

McCloud n'est, comme le laissait attendre la lecture de ses pensums pédagogiques, pas même capable de rester fidèle à sa conception diagrammatique de la bande dessinée, de rentrer le ventre dans ses propres corsets : il ne peut faire



tenir sa volonté acharnée de nous dire quelque chose (au passage une belle palanquée de poncifs sur l'artiste démiurge sortie de rêveries poussiéreuses d'un dix-neuvième siècle fantasmé par le vingtième) qu'à un bavardage sans fin. Adieu les promesses d'une bande qui tiendrait par l'analyse rigoureuse et l'application de ses principes ! Aux oubliettes les prétentions à diagrammatiser les intentions de discours par une horlogerie sémiotique ! Et bienvenue aux personnages de carton peint destinés à porter des discours interminables dont ils ne sont que les socles pâteux. Ce sont des moments de rire assurés par des dialogues idiots — « *Mais, mais, n'y a-t-il donc rien d'absolu ? — Si, mais à l'intérieur, pas à l'extérieur* » — dans lesquels vient se confirmer la topographie hypo platonicienne de la forme qu'il nous avait bricolée dans *Reinventing Comics*.

Nous sera également servie — petite touche d'harmonisation par le fond — une conception de la sculpture qui aurait sans aucun doute mérité d'être cornaquée par

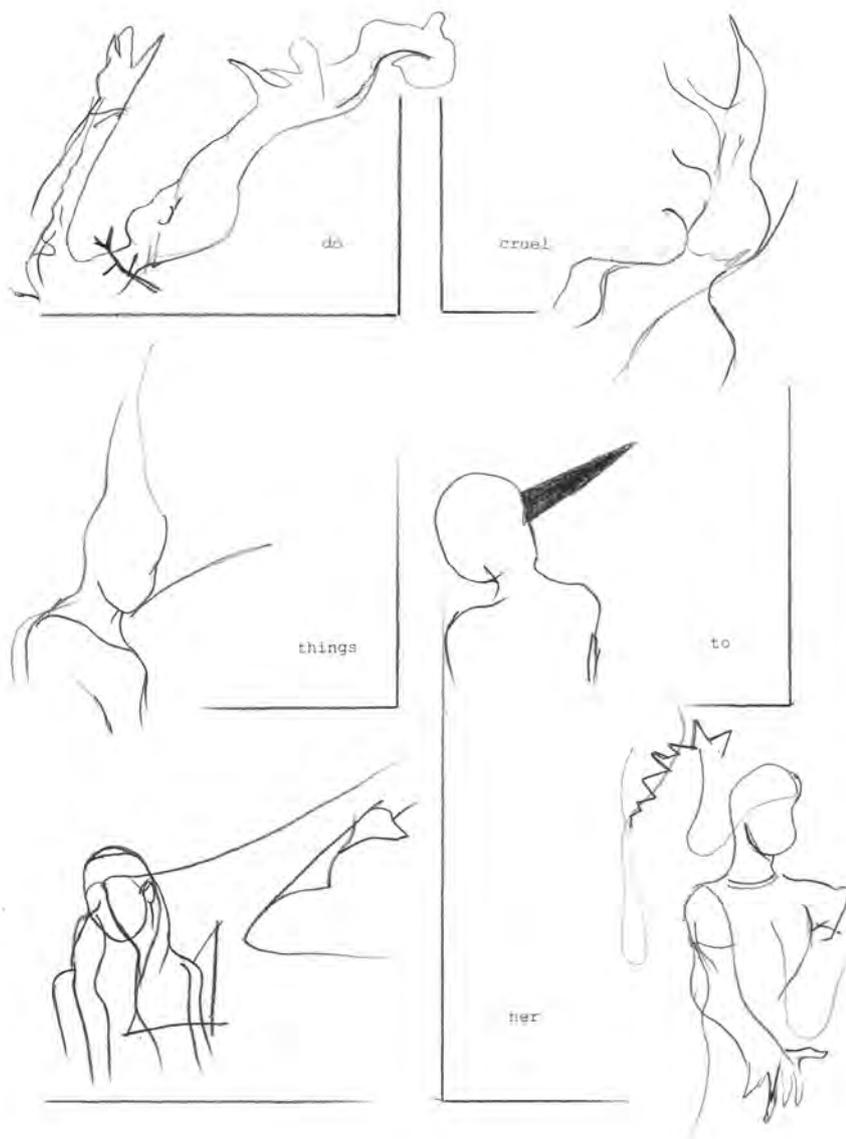
un intérêt réel pour le sujet. Et, soyons fou, soutenue d'une visite au musée. Au moins un musée. Un petit. Ou un livre sur la sculpture du XX^e. Un seul livre. Un petit. Car voici 600 pages présentant la tourmente cabotinée d'un sculpteur qui est censé incarner la figure de l'artiste bouleversant les codes de sa contemporanéité ; et pourtant sa vision prophétique de la sculpture est strictement celle des caricatures conservatrices des comics qui, dans les années 60, en peuplaient leurs arrière-plans. On

pense alors à Bertrand Lavier et à ses réifications plastiques des arrière-plans chez Disney, on pense aux vieilles meules modernistes des écoles parisiennes qui n'avaient besoin de personne pour se naufrager, on pense à tout ce que pense ce qui ne pense pas.

Tout ça nous renseigne sur la vanité de McCloud qui s'imagine qu'on peut tout à fait causer d'un sujet dont on ne sait rien et que ça passera quand même grâce, sans doute, au seul éclairage de l'esprit d'analyse qui va l'enrober. Encore faut-il qu'il soit allumé.

Une question, quand même, persiste après cette lecture qui en est si avare : pourquoi un gars qui a écrit *Understanding Comics* pour faire du mot Art une espèce de mantra social autoréalisant a-t-il choisi de faire du paradigme de l'art la sculpture et non la bande dessinée ? impossible de ne pas y voir un bel aveu d'impuissance.

L.L.d.M.



Tellement bédé

Je suis allé plusieurs fois au salon *SOBD* (Salon des Ouvrages sur la Bande Dessinée). J'y ai appris une chose importante, c'est que les écrits sur la bande dessinée sont tristes à mourir. Au-delà des maisons d'édition qui tiennent quelques tables intéressantes, on y trouve surtout une grande table réunissant la majorité des livres et des revues qui traitent de la bande dessinée.

C'est quelque chose de faire l'expérience de parcourir des yeux cette table qui réunit principalement des livres sur Tintin/Hergé et Spirou/Franquin.

La couleur chez Hergé, la vie d'Hergé, Tintin et l'Histoire, Hergé et Baudelaire, les femmes chez Tintin, le journal de Tintin, la politique chez Tintin, les avions chez Tintin, etc. Quasi la même avec Franquin, et puis du Peyo et du Jacobs, quelques américains (Stan Lee, Kirby et Eisner par exemple) et en gros voilà ce qui intéresse, ce qu'il y aurait à dire sur la bande dessinée de ses débuts à aujourd'hui. La « bande dessinée franco-belge » comme une mélasse tiède, familière et dégoûtante, qui englué tout.

Dans ce salon il y a aussi des conférences. Ce jour-là : « Pour en finir avec Tintin ». J'ai peu d'espoir.

Et effectivement, on n'en finit avec rien du tout. À un moment, l'animateur avance : « En fait Tintin c'est l'essence de la bande dessinée, son commencement et son horizon ».

En sortant, j'entends deux personnes adultes discuter des mérites comparés de Gil Jourdan et des Tuniques Bleues.

J'ai eu une sorte de vertige, le sentiment que le temps n'existait pas, que ces deux-là avaient cette conversation depuis la nuit des temps et pour toujours. Des auteurs dédicacent à leur table depuis une éternité. « Et vous utilisez quelle plume pour vos dessins ? » D'autres discutent boulot entre eux, immortels. « Je bosse aussi comme web designer pour gagner de l'argent. » Et les visiteurs, depuis tou-



Deux librairies

Tout d'abord, la visite d'une librairie très hype qui s'est ouverte il y a peu à Bordeaux. Elle s'installe dans un quartier jusqu'ici populaire, peu à peu envahi, comme partout ailleurs, par les sempiternelles cohortes de petits bourgeois qui viennent y reproduire leur monde de fétiches merdiques parce qu'ils le fuient dans leurs propres quartiers. Allez donc comprendre pourquoi, qu'ils viennent y vendre des burgers bio, des bouquins sur le *tatoo* ou des vêtements équitables brodés par des lamas bretons, ces nuisibles prennent pour argument principal de leur exode d'aller chercher ailleurs quelque chose d'authentique que leur premier mouvement sera de détruire...

Cette librairie, cours Victor Hugo, émet tous les signes les plus répugnants de l'air du temps. Il ne manque rien à ses gentils libraires peignés ; pas un bouton de chemise sous un sous-pull faussement étriqué à l'anglaise, pas un bout de barbe carrée rehaussée d'une coupe *neo-afrika-korps*, de lunettes d'écailles *vintage*, de thé chai au bar du fond, de

jours et pour toujours dans les travées du salon, en t-shirt marsupilami, fantasment leur enfance comme le commencement et l'horizon de l'intensité de leur vie.

Quand je me suis rendu compte que ce court moment de délire triste avait été provoqué par le salon qui concentre la production intellectuelle et les écritures savantes sur la bande dessinée, je me suis rappelé qu'au même moment, le Centre Pompidou faisait une exposition sur Gaston, et que l'œuvre d'Hergé était exposée au Grand Palais.

J.M.

rayon *tag et street art*. Et quand on regarde toute cette belle insolence culturelle calibrée d'un peu plus près, hé bien on y trouve ce qu'on devait s'attendre à y trouver : de la pusillanimité de là à là, et un manque d'imagination hypo-télévisuel. Un rayon LGBT qui ne déplacerait pas un sourcil d'évêque, un rayon philo pour prof auditeur de France Cul, et un rayon BD où Delcourt domine dans sa ligne de produits un peu bio, un peu indé pour bibliothèques sans BD. Un endroit qu'on n'a vraiment pas envie d'aimer. Une forme intestine de la gentrification DANS les boutiques... On n'y chasse pas ostensiblement le nègre comme on le fait dans tout le reste du quartier mais il n'entre pas pour autant, ça c'est certain, tout est fait pour ça, croyez-moi. On pourra toujours feindre de trouver ça dommage. On pourra même mettre ça sur son manque d'ouverture culturelle.

Mais on y chasse visiblement d'autres bestioles indésirées, d'autres sortes de clandestins pas très propres, pas très sociables, pas trop faciles à concilier avec le Grand Projet Culturel Éthique & Nature. Dans les rayons, pas un petit Bertoyas, un petit Bicéphale, un petit Reumann, un petit L.L. de Mars. Sur ce boulevard, ça fait vraiment éperon colonial du Bien. Autant dire que je m'y suis senti Mal.

FNAC de Lorient. L'équivalent d'une vingtaine de meubles bibliothèques, sans doute plus. Ah, tiens, quand même, un rayon éditeurs indépendants. J'ai



bien dit *UN rayon*, pas un coin ou une bibliothèque. Un *rayon*, encore un peu trop grand pour abriter ses 24 titres. Du coup le rayon *auteurs* (qui doit signifier qu'il existe des bandes dessinées sans auteur), avec sa grosse ligne de Gibrat, mord dessus. 24 titres dont 4 de patrimoine. Dont 6 sont des sorties ayant plus de cinq ans mais qui marchent encore bien (*Shenzhen* de Delisle, par exemple). Soit, pour une ville d'environ 60 000 habitants dont la dernière librairie digne de ce nom vient de fermer (*Liminaire*, librairie historique est devenue la boulangerie salon de thé *Liminaire*). Je ne sais pas ce qu'on y imagine), 14 titres pour représenter le travail éditorial dit indépendant. Celui d'une cinquantaine d'éditeurs ? Plus ? Le grand mystère c'est : comment les choisissent-ils ? Ils ont quand même réussi à s'encombrer du Cambourakis faisant jouer ensemble Burns et Panter aux tronches combinatoires. Oui, c'est marrant. Un peu. À peine. Et puis c'est Burns et Panter. Mais franchement, quand c'est déjà le naufrage et qu'il faut vite sauver 14 bouquins des lames de fond, *Facetasm*, c'est un choix fou à lier. Ou tiré aux dés.

C'était mon premier passage dans une FNAC depuis plus de vingt ans. Ce n'est jamais décevant.

L.L.d.M.



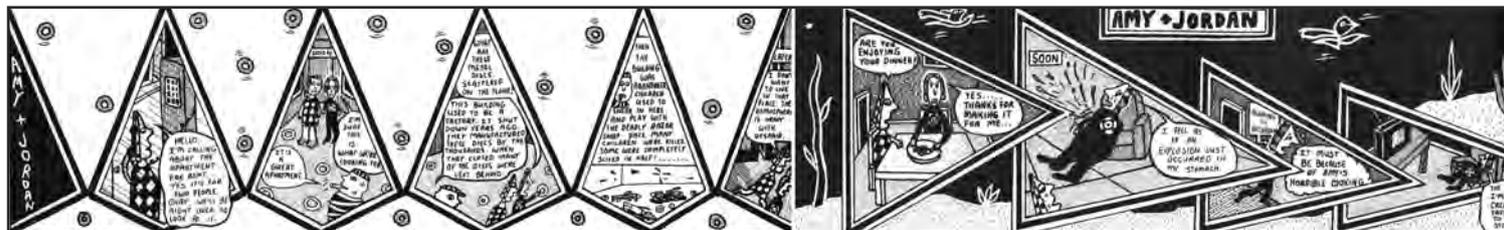


Mark Beyer, Amy et Jordan, Pantheon books

Ici, des vies conçues comme chaînes discontinues d'action ; comme si une action n'en fécondait aucune autre, ne se retrouvait en aucune de ses parties dans une histoire, une articulation, un déroulement, un devenir ; des actes transparents à eux-mêmes. D'un corps résumé à une série d'organes, de fonctions esseulées. Amy et Jordan ont l'angoissante éternité des bêtes et, pourtant, comment pourrions-nous imaginer créatures plus urbaines qu'eux, qui portent tous les signes lexicaux et l'arsenal décoratif de l'oisiveté métaphysique ?

Cette déroutante discontinuité des strips et de leurs plis constitutifs qui atomise le lourd volume de Mark Beyer, *Amy et Jordan* lui permet de faire de chacun d'entre eux un lieu nouveau : c'est le lieu de développement instantané d'une dramaturgie qui n'aura pas ou aura peu de conséquences sur les autres, qui ouvre à la possibilité d'aborder autant de réalités disjointes, de genres dramatiques contradictoires, heurtés, de tons, d'atmosphères, de tensions, qu'il est possible d'en imaginer pour constituer un monde. Amy et Jordan sont moins les personnages centraux de ce monde que le curseur qui y fixe un instant notre regard. Même si le fantastique domine clairement l'organisation des rapports sociaux, affectifs, le cours des vies et le mode d'apparition des événements saturant ce monde, il est également zébré d'assez de zones familières jusqu'à l'anodin pour déjouer toute unité de genre et d'action.

Impossible de trouver un fauteuil confortable plus de cinq minutes en lisant Amy et Jordan, aucun pilotage automatique ne nous sera du moindre secours.



L'unité graphique que Beyer donne à tout ce qui apparaît, se développe et s'éteint ici, fait de toute chose vivante ou non le point d'une trame urbaine confuse et hostile.

Cette construction du général par le particulier le plus insignifiant, de l'architecture par l'ornement, de l'idiosyncrasie par le tic, révèle quelque chose de nos villes : nous avons l'impression d'habiter des volumes ? Mais ce ne sont pas des volumes, ce sont des plans. Des agencements de plans, miteux, sans relief, simplement troués par des passages : et dedans, c'est pareil. Dans ces maisons, des meubles, des frigos : des facettes. Rien comme une pensée des volumes : théâtre d'entrées et de sorties, trappes, lucarnes. Et même sur les murs, des tableaux, des tableaux avec des maisons, des fenêtres donnant sur le plan d'en face.

Cette machine à tisser folle contraint si violemment les pages à une sorte de crétinisme architectural que les récits y sont parfois étouffés, empêchés. À chaque fois que nous croyons avoir touché au système plastique, à chaque fois que pointe la crainte de l'épuisement, d'une complaisance formaliste, Mark Beyer trouve un nouveau souffle dans ses jeux de cases et la possibilité par eux de réguler (ou de distraire) le récit.

Que des psychologies, des intensités dramatiques, des *nœuds* de relations charnelles et des émotions de toutes sortes puissent résister à un tel traitement et donner à Amy et Jordan tout le poids de créatures (sans qu'il soit possible pour autant d'en fixer les singularités, étrangement mouvantes, interchangeables) n'est pas la chose la moins étonnante de ce livre.



Pascal Doury, *Théo tête de mort* Les humanoïdes associés

(6)

La couverture° expose la pesinture de chevalet dans l'°ironie d'une p°osition ar°rachée devant elle °: les membres raides de ces pinocchioau °nez pointu, ° aux °cheveux en crin mèche pointue tend°ue vers° la toile, °osont des pin°ceaux agités, traversés de courants éner°giques, °rayons laser palette cathodique° °arc-en-ciel tirés aux c°anon° de la pi°ne ils ricoche°nt 0co°ntre les murs (mêm°e0 les vo0i°tutrett°es en ont,0 elles °fonce°nt partout et° carb0ure°nt avec).

La toile du chevalo0t, im°age dans0l'image, ° est l'occasion d'i°nviter s°on ami de mal0ardie à f°aire un de°ssin °porn°ographique 0ou un por°trait pou°r amuser les° pe°nsonnaires ; Bruno richard le re°dessine pl°on0gé dan°s ses propres° dessins, réingur°gite s°on monde dans le sien en le laissant °enc°ore reco°nnaître, portraits de Pasc°0al Doury a.k.a. P. D. à c°ôté de Wil°liam ou de Paul. A la fin, P. °D. en clown, grim°é de °coule°urs primaires, les c0heve0°ux° v°erts sortant du cadre et° les initiales °P. D. / O. D. répétées par°tout grouill°ent tous yeux ouverts à sa surface P°. D. T. O. D.

(7)

Paul revient à sa table de travail, il croit que tout le monde l'observe.

Un poster de Picass0o au mur0d'un app°artement autrem0ent avalé0par son pa°pier peint.

Playmobile pris au piège devant le moti°f0de la0tapisserie jusqu'à se trouver0in°crusté0 tout à fait (par0ces yeux0sex)es et pieds qui l'imitent.

=

Les pho°(togra°phies0fami°)liales sont la mise en vitrine d'(insect0es ép0inglés)0dos au mur, saisis d'effroi au°flash lumineux, tapis qu'ils étaient dans l'omb°re où ils écoulent habituelle-

ment leur+s jours. Rega°(rds0scrut0a°teu°rs) répétés à l'infini+ dans le papier peint, qui me répètent, me regardent et me°nient dans leur répétition : c'est la texture dont mes jours sont faits et pourtant c'est la même+ ailleurs pour (un0a°tre0et)qui rev°(ient0chez°moi0m°)observer. (0 0)

(8)

Dans laXrepro0ductibilité0pop de la marchXandise distribuée en pâture depuis l'enfXance0(jusqu'à finir parXincar°ner celle-ci plus ten0acemXent queXles enfants eux-mXêmes, eux dont elle vXole la vedette)0viennentXse larver les déformations de vapeXurs psychotropes,0ces états se0coXnds font pXaradoxalement0r0evenirXcomme un écran toujours0déjà prêt les for0mes XdeXs toons0co0nn°Xus,0mémorisXés insidieus0ementXet déclinablesXjusqu'à la nausée,0l'éclat à l'oeXil,0toutes babXines retroussXée0s.

DonnerXleurXbiteXàXPlacideXetXMuso0revient à donXnXerXunXsens au regard sinon immotive0qu'ilsXadresseXntX;0c'est mXettre0le spXectaXteurXà la placXeXenfaXntineXqui d'habitude lXesXreXç0oitXavec0uneXmêXmeXpuXissance absolue et injoXnctive, sans0que rXien ne l'y ait préparé.

Elles sont de sortie, boîte de pandore ouverte d'où sort un polichinelle.

(9)

L'empire<<<<<< partout étendu de la<<<<< perspective cav<<alière pour bif<<<<<fler les êtres : elle modélise et pa<<<<<r-là limite insupportabl<<<<<ement les objets à leur prototype sériel, exhibés en longueur ou de biais comme dans une notice<<<<<<ex<<<<<<licative <<<<<<<<<<<<<<<de dessin industr<<<<<iel, <<<<<<et, dans le même t<<<<<emps, elle ouvre la scène parti-

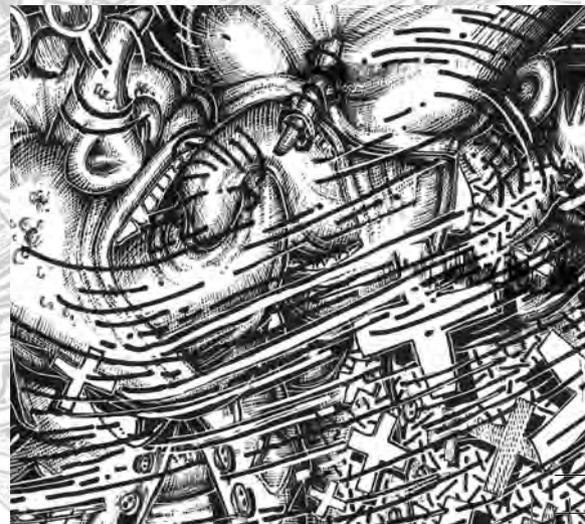
culière à l'infini possible du dessin perspectif, mais aussi à <<<<<<<<<un infini dont l'effet di<<<<<rect est la négation du particulier de la scène, d'emblée dépassé, comme inadapté ou non conforme à ce modèle orth<<<<<<<<<onormé.

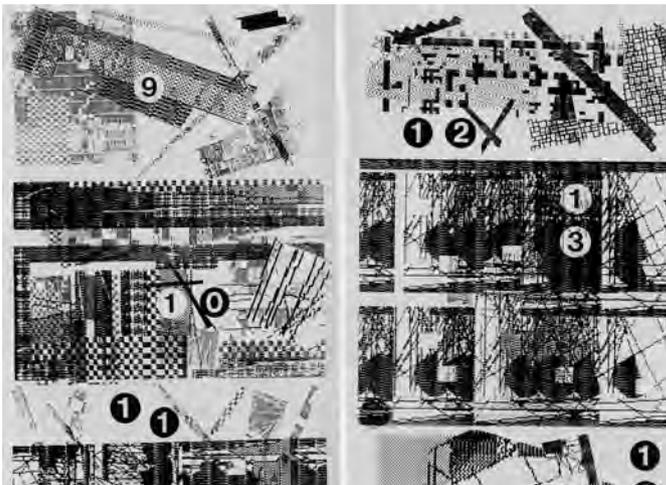
(10)

Il y a paradoxale0ment%du0pictura°%l au% travail0parto°Out dans c°°et amas %si pointille%sement grap%hique,0une im°Opres°sion%de profon°deur0in°sond°0able qui0se dégage0des% em°pilem°ents sa°turé°s d'obj°ets saisis%au vo°l°%.

Du Ba°c°on gra°phique0; R°é0qui°chot sans l'épais°0eur de l0a m°atière°%° ; %°D°ado sans le sur°réalism°e e°t les %éclats°ir°oniques en plus° ; %les gueules cass°ées0grima°ç°0an°tes° de Geo°Orge Gros°Z0passée°s aux0hachu0res mi°nutieuses et r°égulière°s de la carte à gratter.

Peut-être\$ le0\$sou\$venir0de certain\$nes séries\$de From\$anger, *Questions (Pleut)* ou encore *Allegro*, \$ a pu nou\$rrir \$l'idée\$ de ce\$t \$ass\$emblag\$e 0de \$re°pro0duç°tions\$ pop so\$umi\$sses \$à un ma\$r\$quag0e gra\$ph0iq\$ue\$ \$devenu u\$nité de\$ mesure\$, \$moyen de sa\$tura°tion et de rabatte°ment abstra°it au plan, rythme \$et \$vitesse en surface\$, 0ret\$our de0s\$ coule\$urs en à plats, t\$ire\$ts, \$bâ°tons;0 cr\$ois, 0outils, crois ga\$mmée...



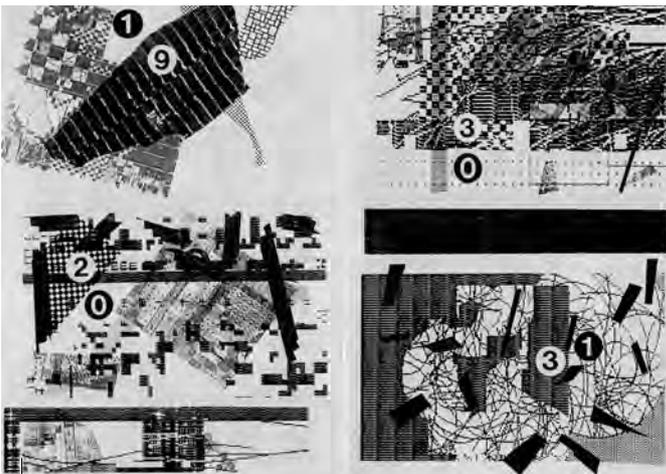


Un bruit.

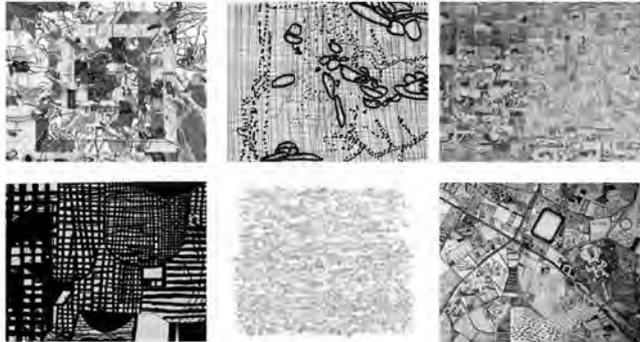
Perception directe de l'environnement étrange. Déjà-vu. Fragments insondables de langues inaccessibles. Entassés. Dichotomie du monde représenté en surface et du monde qui se dessine au-dessus, au-dessous, à côté. Interminable vecteur, numérique, analogique, collé, photographié, dessiné. Nature absurde et superposition de l'illusion, le littéral se suspend dans l'abstrait. Poésie satellite, le champ associatif du possible pour une discipline apparemment disparate. Échos figuratifs pour l'inventeur de la forme et le collectionneur d'abréviations, contrastes et syncopes pour l'imagination. Pratique discursive. Merveilleuse libération de l'œil. Topologiques des rognures, des structures perdues, qui se heurtent au pliage. Un sens à la polyphonie des représentations.

Discret.

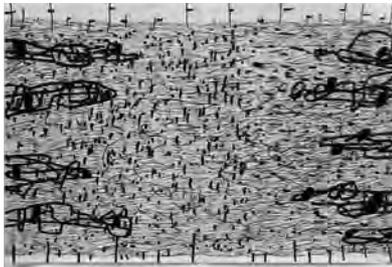
A.A.



Pascal Doury, (FR, 1956 - 2001), *Sans titre, L'Encyclopédie des images*, auto-édition, 1956 - 2001



A.A.



Andreas Opiolka (DE, 1962 -)
Sylvabelle III, 2010.



Luis Dourado (PT, 1984 -)
Berlin as you've never seen it before, 2011.



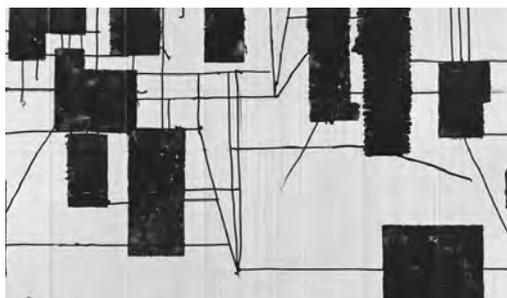
Alice Attie (US, 1950 -)
Philosophie 16, s.d.



Rosalyn Richards (US, 1949 -)
Ontitled, 2014.



Martin Erhard (DE, 1909 - 1970)
Untitled, s.d.



Hans Schimansky (DE, 1949 -)
o.T., 1994.

J.&E. LeGlatin, *Projectile, The Hoochie Coochie*

Une créature travaille obstinément la matière de ce livre, comme un ver creusant une viande, et vient régulièrement filer à sa surface : c'est une ligne d'horizon, sur laquelle se découpe une ville sans limite, pointillée d'immeubles décharnés comme des signes.

Cette ligne d'horizon maigrelette est une ligne de survie pour les deux héros de ces récits : tout regard porté avec insistance sur elle est un regard de moins tourné vers leur propre solitude métaphysique. Caporal et Commandant tiennent leur vie par un regard tenace, suspendus à ce simulacre d'extériorité ; dès qu'ils le quittent de l'œil, leur espace proche perd toute consistance assurée, toute règle. Les lois de la physique y sont occupées par l'impermanence du cauchemar. Ordre lointain des ruines contre suffo-

cante imprévisibilité des chairs touchables.

Et de quoi est-elle la frontière *vraiment* ? Si le regard des deux sentinelles n'est qu'illusoirement porté vers un extérieur, c'est que l'existence même d'une extension du monde au-delà de l'impuissance même à le formuler est, par cette ligne, réglée comme question ; cette crête de ville esquissée — ou encore la nappe infinie de son plan — fait bloc de sa distance, c'est l'endroit où s'arrête l'illusionnisme et où commence la surface de papier. S'y rejoignent le simulacre narratif (c'est avec elle que se trace l'espace de jeu dialogique des deux héros) et la fin de tout simulacre (elle s'abandonne au dessin).

La démarcation, la distinction, lorsqu'elle perd l'écart de ce mirage diagrammatique — lorsqu'elle vient constituer l'univers étrié de formes, de machines et de végétaux où Caporal & Commandant réinventent la tragédie antique, lorsqu'elle saisit leurs corps-mêmes dans le dessin ferme d'Emmanuel LeGlatin — devient aussitôt incertaine. Les membranes sont poreuses, labiles ; elles s'abdiquent d'autant plus comme cloisons que nous approchons de celle par laquelle l'usage sépare vie et mort. Et quand la frontière est à ce point poreuse entre vie et mort, l'expérience de la première cesse d'être une farce aveugle à son propre mouvement par tous les effets de menace que la seconde fait peser sur elle ; la frontière se rejoue alors entre *la vraie vie* (celle qui ne bricole pas l'éternité) et l'arrangement frelaté avec son image qu'en ordonne *un certain monde* : entre la jouissance immédiate d'un abandon à la vie nue, saugrenue et indocile, et sa régulation par la cité. De ces lignes fumantes, comme d'une portée brûlée sur laquelle elle se chante, se dégage l'écho d'une ritournelle ; on pourrait en croire l'objet perdu dans la ligne d'horizon. Pourtant, on entend peu à peu que la généalogie, l'enfance et la triste hypnose des origines en sont les motifs.

La lecture du précédent recueil de *Caporal & Commandant* nous y préparait,

plantant déjà quelques jouets dans le décor ; mais les jouets sont un mauvais tour que les adultes jouent à leurs enfants, un mauvais tour sous lequel ils les enterrant. Les jouets semblent n'avoir pas d'autre fonction que de baliser un retour sans appel à la sinistre comédie familiale dont ils sont les fétiches inquiétants. Et l'enfance n'est qu'un souvenir mal réveillé qui prépare au deuil de chaque jour.

Plus que jamais, l'écriture de Jérôme LeGlatin se fait artificielle jusque dans son traitement du silence (le long récit muet central est un des plus beaux réalisés par les deux frères) ; elle appuie ainsi le sentiment métaphysique d'une parole d'avant la parole singulière, d'une parole comme moule de toute parole, parole comme sanction grimaçante contre la parole, telle qu'elle serait infiniment bégayée dans les formulations de l'effondrement. Que dire vraiment devant un désastre généralisé qui ne nous étouffe pas de honte sur le champ ?

Cette facticité de l'écriture zèbre les récits d'un contraste énergétique entre la théâtralisation des formes et l'étonnante proximité charnelle des deux créatures qui s'en dégagent en luttant contre elle, en abattant sa puissance par celle du poème dont elles font leur vie.

L.L.d.M.



Pédagogies en bandes

Petite bibliothèque des savoirs etc.

La création d'une collection au Lombard appelée *Petite bibliothèque des savoirs* entérine un changement de paradigme du mépris pour la bande dessinée tel qu'il s'amorce déjà depuis quelques années par la multiplication de publications pédagogiques ou documentaristes.

Que quelques humiliés de classe culturelle s'imaginent, et avancent, qu'on sauve la bande dessinée du regard condescendant porté sur elle par la pédagogie, par *les grands sujets* historiques ou sociaux, ceci ne fait qu'exposer la parfaite nullité de leur regard sur notre discipline et sa puissance propre : il y a mille fois plus à apprendre dans deux pages de Bertoyas, de Bicéphale ou de Musturi, PAR la bande elle-même comme pratique du monde sur lui, que dans l'intégralité des pensums thésards qui rougissent de fierté d'aborder *des grandes questions*. Moyens archaïques de narration, placés, toujours, dix crans au-dessous de tout plan de recherche, ils en sont le reflet timoré, désuet et lourd à l'encre, ce qui est tout-à fait, hélas logique, puisque les bandes sont invitées à l'illustrer et non à en être le cadre expérimental ou déicitive.

Ce rapport instrumentalisant aux bandes est hanté par *l'objet*, le faisant déborder

toute la sphère discursive. Faye et bien d'autres ont pu dire dans les années 70 qu'un tel rapport à la forme atteignait vite cette aporie : il n'y aurait de roman plus moderne que de science-fiction... Mais c'est qu'on pouvait être soucieux de ce qu'une forme prise pouvait faire et



changer du monde, probablement parce qu'on n'y méprisait pas *le fait même* d'écrire. Il faudrait être fou, pense-t-on à juste titre, pour consacrer sa vie à une pratique dont on a honte. Et pourtant, nos éditeurs de bande dessinée la méprisent plus encore que ceux auxquels

leur mode de réévaluation est censé répondre. S'il s'appliquait au cinéma, ce principe éditorial reviendrait à sanctifier le journal de vingt heures en exigeant de Kerrigan, de Maddin ou d'Ishii *un bon sujet ancré*. Mais c'est exactement sur des valeurs inverses que s'est bâtie l'histoire du cinéma, et c'est devant Fellini ou Tarkovski que les documentaristes ont eu tant de peine à exister ; c'est seulement parce qu'ils accordent un supplément de puissance à leur discipline que Epstein, Franju, Le Tacon, Massart, Ruiz, Pelechian, ou Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel apparaissent là où les autres documentaristes sont minorés.

S'imaginer qu'on sauve (comme si elles devaient l'être) les bandes par l'Histoire, le social, la pédagogie, « les grands sujets », c'est croire que ce qui sauve la peinture du XXe siècle c'est le réalisme socialiste ou que le meilleur de la littérature du XXe, c'est Maurice Druon.

Il y aurait là un vaste sujet possible de travail sur les malentendus entretenus par les acteurs de notre scène eux-mêmes, encore plus bêtes, bornés, aveugles à la beauté et à la force de la bande dessinée que ceux qui n'en lisent pas. Il suffit de se souvenir avec quels livres, les brandissant comme des emblèmes de leur jugement, s'est photographiée une ribambelle d'auteurs blessés dans je ne sais quelle représentation de leur amour-

42 Les bandes concrètes de Léon Wuidar

Il suffit de *soumettre* à nos sens la réalité des pointes et des angles pour que tout éclate dans un basculement de lignes ou de teintes.

Un espace concret à re-plier, un collage de la main et du regard ; une suite de carrés, de lignes, d'aplats, portant fractures, ruptures et discontinuités dans la continuité des formes



et des couleurs pour une histoire de l'effet sensible.

S'étale ainsi tout le pouvoir de *l'esthématoquée*, guidé par le seul jugement de l'artiste : le triangle est jaune et non rouge ou bleu. Des « exécutions » mieux que des recherches ou des échantillonnages. Une expérience où le geste à l'extrême « lyrique » cède sa place aux contraintes : limitée aux seules formes géométriques permises par la ligne, les couleurs primaires, le



propre pour répondre à Finkelkraut; celui-ci ne leur en demandait pas tant quand il cracha publiquement ce jour-là sur une de ces milles petites choses dont il ignore tout, la bande dessinée. Nous avons eu le droit dans ces selfies vengeurs à tout ce qu'on pourrait imaginer de plus convenu comme petite bibliothèque des savoirs avant l'heure, inventaire mou, centriste, prof, cucul, honorable et diplômé, de bandes dessinées censément exemplaires.

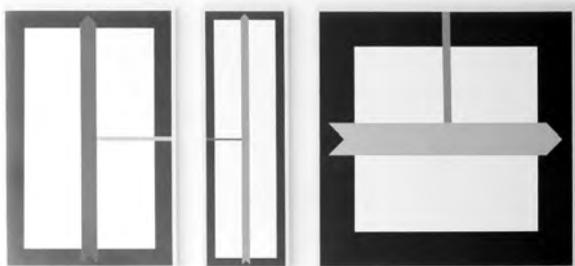


Pour défaire l'affirmation de la merdicité de la peinture et de son manque d'ampleur, vous gifleriez votre adversaire avec Bouguereau ou avec Sigmar Polke ? Vous hésiteriez une demi-seconde ? Et pourtant, ce jour-là, tous nos auteurs avaient sorti leur Bouguereau pour convaincre de la noblesse des beaux sujets. Sans doute parce qu'ils ignorent eux-mêmes l'existence, dans les bandes, de nos Polke...

L.L.d.M.



Si je me reconnais un maître dont la liberté m'émerveille, je n'imité pas le maître mais ce que je comprends du mouvement de sa liberté. On ne dépassera pas en absurdité une servitude à la liberté. Ce serait donner à la mort ce dont ont aimé la forme exceptionnelle de vie.



blanc et le noir. S'inscrivant dans une approche ascétique de l'art, Léon Wuidar produisait il y a soixante ans des motifs segmentés, autonomes mais complémentaires, qui en segmentant la surface qu'ils recouvrent la font exister comme ensemble, comme œuvre.

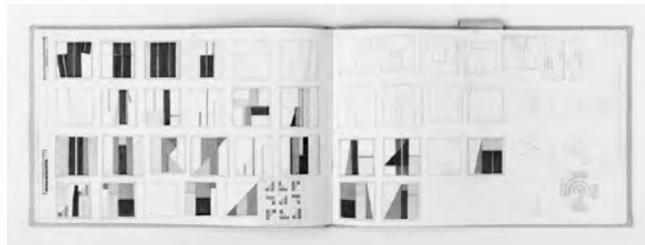
En d'autres termes, la production latente d'une bande dessinée potentielle, quotidiennement alimentée par l'artiste, produite par le lecteur et multipliée par les expositions. Avec elle, l'auteur offre une lecture globale bien que diffuse et anachronique de son œuvre. Un processus qu'il réifie en faisant de cette bande dessinée une source inépuisable d'unités fragmentées : *18 novembre 82, 4 mai 86, novembre 86*, etc. Des tableaux qui, réunis, répondront du même dispositif et supplanteront tout parti pris de monstration, offrant un continuum infini de variations

pour une œuvre qu'il est tentant de reprendre à bon compte. Mais la réplique est menaçante tant elle est sans maître et grande de restriction.

Puisque ne subsiste que l'essentiel, que le lecteur suive les lignes médianes, les formes distinguables et autres aplats colorés ou qu'il se contraigne à leur lecture successive, c'est le mouvement issu d'une fragmentation fortuite qui s'offrira à lui. Une bande, dont seul le rythme est donné, dépouillée du narratif mais puissamment récitative (sèche, sûrement). Et si le sens, réduit à la seule fabrication de sensations, y est libre et laissé à la partialité du lecteur, l'erreur serait de croire à l'abstraction d'une production qui accepte, partout, la présence inéluctable du sens.

Léon Wuidar, *Carnet de notes*, 1988

A.A.



Isabelle Pralong, *Oui mais il ne bat que pour vous, L'Association*

(1) Ce qui tient tous ces gens et qui empêche que tout ça ne déborde ce sont les corps. Les corps qui sont comme des chambres d'échos de tous les ébranlements de l'existence, qui donnent un semblant de contour aux choses. Les uns et les autres se tiennent en équilibre au bord d'eux-mêmes, on a toujours l'impression qu'ils sont près de tomber (parfois ils tombent).

(2) Il n'y a pas de véritable vigueur, plutôt de la persévérance. Même les corps les plus puissants paraissent vulnérables — un insecte tapi, l'affaissement du train arrière, un dénuement. Ce qu'il y a de vraiment monumental chez tous ces gens, en fin de compte, ce sont leurs narines.

(3) Comment tant de grâce dans des corps si difformes ?

(4) Ce sont les corps qui en dernier recours existent, trouvent le moyen de se prolonger, prennent le relais où s'interrompt le langage et gardent en mémoire le souvenir de l'autre, « comme plein de petits moulages. »

(5) Comme dirait Laplace, « la somme de ces tendances est ce qui constitue le poids d'un corps. »

F.P.



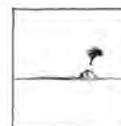
En dénonçant de façon péremptoire l'épopée comme un roman, il ne voit pas ce que l'épopée et le mythe ont en réalité en commun : la domination et l'exploitation. L'élément de vulgarité qu'il condamne dans l'épopée, la médiation et la circulation, n'est que le développement de cette qualité noble plutôt douteuse qu'il idolâtre dans le mythe, la violence toute nue. La prétendue authenticité, le principe archaïque du sang et du sacrifice, contient déjà quelque chose de la mauvaise conscience et de l'habileté du pouvoir [...]



Ce qui m'a toujours intéressée dans le silence des images, c'est donc son articulation avec le mutisme, une certaine articulation où le mutisme rend perceptible ce statut temporel, temporalisé par le langage même, dans la rhétorique même du grand autre - dont la consistance d'un côté invaliderait la parole et l'inconsistance l'interdirait aussi, et qui, sans recours induirait la rivalité meurtrière avec le semblable, mais où l'articulation fine, selon une supposition qui d'être fausse n'est pas vaine ou illusoire, permet de rompre le silence, et le meurtre.



je sors par là





Lisse, strié

**Litteul Kevin (Coyote) &
Génial Olivier (Jacques Devos)**

Dès la première case, une sorte de malaise, un malaise provoqué par la revivification d'un autre vieux malaise, d'un très très vieux malaise, comme un écho terriblement retardé, me vient ; un truc de ouf. Un truc *de cheveux*. Mais qu'est-ce qui se passe avec les *cheveux*, mon dieu ? C'est comme une chose autonome sur sa tête, prête à décoller, entre le métal d'une soucoupe et la bête parasite roulée sous sa coque striée. Dès la case un, ça com-

mence à remonter, je revois cette grosse masse jaune qui m'avait terrifié enfant, en ouvrant un *Spirou* chez le dentiste, un truc inimaginable, sur lequel j'ai mis des années à mettre un nom avant de découvrir que c'était ça :



Je ne sais pas vraiment ce que c'est, je n'ai jamais voulu savoir. Je n'ai jamais osé ouvrir un album. Il y avait toujours cette chose jaune sur la couverture. C'est resté à vie le truc jaune monstrueux qui se développait sur la tête terrifiante d'un... d'un petit vieux jeune lisse et gonflé qui luisait

sous un spot (il y aurait beaucoup à écrire aussi sur le lisse luisant dans l'école belge. Les petites fenêtres angoissantes, sans source, sur les nez, sur les nez gonflés d'hélium). Comme une pâtisserie vivante prête à m'étouffer, un papillon redevenu chenille redevenue chrysalide. Un foutu cauchemar.

Et là, quand j'ouvre ça, *Litteul* (Litteul ? Il y a sûrement une raison à ce deux-té-eu-hu, sûrement, mais une nouvelle angoisse sourd des pages) *Kevin*, bon sang ça remonte, tout ça, le dentiste, la chenille, l'envie de dégueuler la grosse chose qui est venue bouger dans ma bouche, les CHEVEUX. C'est pas que la première case, hein, c'est partout : je feuillette fébrilement, et comme un flip book, ça s'agite, partout des masses de cheveux luisantes posées dans des cases, sous lesquelles pendent des corps crispés dans des rictus (ils ont PEUR de leurs cheveux, tu m'étonnes, ils ont commencé à être grignotés par eux, voilà la vérité, par le crâne, ils sont tétés par leurs poils collés en mottes dures). Autant vous dire que j'ai refermé cette saloperie aussi sec.

L.L.d.M.



Al Columbia, Pim & Francie Fantagraphics Books

Une des inventions notables de Pim & Francie est la régularité avec laquelle ce livre déjoue, autant que la linéarité du récit et plus encore que le parcours optique d'une planche, la linéarité générale de ce mouvement par lequel nous traversons un livre : plus qu'un faisceau énumératif des courses de la lecture, Al Columbia en réprime le cours physique et l'oblige à d'incessants retours agglomératifs de sens et de concrétions imaginaires, formelles, poétiques : régulièrement, elle

vient frapper une case qui la rejette, comme un rocher renvoie une vague à son bouillon indéterminé, le temps qu'elle trouve un nouveau rythme propre, éclairé par cette nouvelle ouverture au récit ; à tout moment, une case lointaine vient charger de sens une scène apparue vingt pages auparavant et nous ouvre à une lecture en ressac. La maille éclatée des multiples récits qui désordonne le livre et le recompose interdit de recourir à notre seule mémoire ; elle est impuissante à saisir un motif que l'on croyait connaître déjà, à l'agencer dans le cadre et la mesure formés, lentement, par la chaîne de ses variations.



Chaque apparition de ce qu'on pourrait appeler un agent de figuration, de topos (configuration, saynète déclinée, personnage), entraîne des sillages de narrations possibles ; mais ces accidents d'échelles subtilement variables les maillent également d'entrelacs logiques et plastiques, comme autant de contaminations qui abolissent toute perspective unifiante d'un hypothétique système. De fait, certains effets s'établissant en greffes sur des cours de récits, ils ne quitteront plus le champ sensible dès lors qu'ils s'y seront introduits, le moisiront, agiront sur les volets de ce conte mélancolique pour l'entraîner dans un pourrissement généralisé du dessin comme du récit.

L'encre de Pim & Francie est aussi malade que le discours, elle s'ouvre en multiples flétrissures à l'illusionnisme d'une historicité révélée — croquis, rapiécages, repentirs, coups de gomme — comme autant de plaies d'une généalogie interne dont on ne sait plus très bien distinguer entre la matiuration laborieuse des masses et la chute des écailles d'encre précipitée par le temps, entre ce qui amène le dessin à l'apparition ou ce qui l'entraîne dans sa chute, zone de création ou s'encrent les moments d'une tragédie ou bien zone de disparition où vont s'abolir toutes ses malheureuses figures.

Ces trouées qui font entrer par effraction le temps d'atelier dans le temps du récit concourent à ruiner les processus d'aban-

don habituels à la lecture et font d'elle une enquête générale sur le verbe lire.

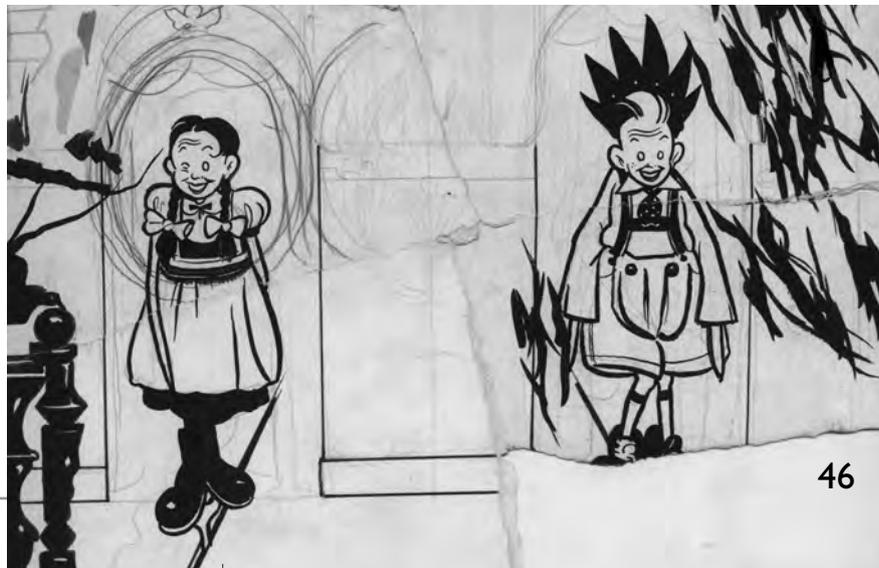
Al Columbia arrache l'encre à son domaine artisanal pour en faire une activité du sens : à la fois zone de focalisation et terrain d'apparition, matrice, il est l'espace-temps révélé de l'atelier qui donne son rythme et son étendue au domaine habituel de sa soustraction pudique.

Comme ça n'était plus arrivé depuis très longtemps — le mort-vivant s'est fossilisé en une convention de l'horreur récréative et part rejoindre le loup dans les frayeurs sans frayeur des contes pour enfants — Al Columbia redonne à la représentation d'une créature gelée entre vie et mort toute la profonde tristesse d'une condition du retour sans solution affective. Les va-

riations sur le thème de la décomposition échappent, par l'intelligence générale de ce livre et par l'ambiguïté de son univers plastique, à tout procédé, à tout cliché, et nous lavent des académismes trash qui confondent, depuis la sanctuarisation du punk, la mélancolie et le train fantôme, le crâne et la tête-de-mort.

J'aime voir dans la double page ci-dessus, au début du volume (pas de pagination) l'indice, l'opérateur de lecture, par lequel ce livre fausse et corrompt la nature de son espace propre en nous y invitant. Cette double page rend immédiatement visible l'artifice par lequel on fait un livre de quelque chose qui l'excède largement : le livre n'est que le découpage linéaire d'une carte traversée, dans laquelle les syncopes, les accidents, les errances, sont l'empreinte d'une perte éprouvée dont la lecture serait l'enquête. Nous, lecteurs, y sommes tenus par le faible espace de re-composition qui nous est offert : l'espace d'une double page pour champ de spéculation. Cette double page fraye un passage dans un espace immense que nous effleurons le temps d'une lecture, et c'est le territoire tout entier du possible en bande dessinée auquel ce livre semble se superposer.

L.L.d.M.



Singeon, Suite kimono, Ion



(1) Une succession simple de tableaux : un homme une femme (un couple ?) l'un comme l'autre en kimono. Rien n'est jamais très clair de ce qu'ils font, les situations se dérobent, quoiqu'à moitié nus ils avancent masqués. À chaque tableau la femme et l'homme se renouvellent. Rien non plus n'est vraiment situé — tantôt dedans, tantôt dehors, partout un parfum d'épique japonais et de grands drames. Dans ce canevas d'apparence si simple s'engouffre tout un monde d'imaginaires érotiques, d'inconscients culturels, de fantasmes exotiques tronqués.

(2) Nul n'est nu — tout au plus un sein, une fesse subreptice — mais tout frise l'obscène. L'œil traque le moindre interstice, la moindre béance, le moindre faux pli qui soit un faux pas. Le dessin joue de cette tension optique et les femmes se frottent aux troncs, les hommes s'amalgament aux plis charnus du drap, s'absorbent en d'indistincts sables mouvants.

(3) Le monstre n'est jamais loin, à défaut du monstreux ; on dit « homme » comme on dit « femme », par commodité (que dire de « couple » ?) — mais il vaudrait mieux parfois dire « forme », dire « cette chose-là dans le pli charnu du drap... ». La bizarrerie du dessin fait obstacle au besoin de nommer, certaines compositions tiennent en échec le souci orthonormé de notre perception. Ne restent que boyaux et déliquescences — justement là que s'accomplit le plus sûrement l'obscène, dans cette perte organique et flexueuse de nos repères.

(4) Tout ce qui me fascine est tout ce qui m'échappe.

F.P.

Étienne Davodeau, Chute de vélo, Dupuis, Aire Libre

Ce livre (je pourrais étendre à : « ce genre de livres ») et l'étrange attachement qu'on semble lui porter éclairent plutôt bien les paradoxes qui hantent l'édition de bande dessinée et la critique : c'est cadré comme une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi, c'est monté comme une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi, c'est écrit comme une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi, c'est passionnant comme une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi. Et, aussi bizarre que ça puisse sembler, c'est également coloré comme une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi.

Si le dessin était virtuose, étrange, flamboyant ou au minimum incongru, ça pourrait être ce qu'on appelle atonalement un « livre de dessinateur ». Mais le dessin de Davodeau n'est ni laid ni beau, ni vif ni mort, ni honteux ni glorieux, ni élégant ni disgracieux. Il fait ce qu'il a à faire en s'excusant d'être là.

Autrement dit, si ce livre avait été ce à quoi tous les signes qu'il emprunte le disposent — une comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi — personne n'en aurait remarqué l'existence au-delà de la séance de repassage ou du demi-coma d'après le digestif. Mais incarnée dans un récit en bandes, cette histoire translucide comme toutes celles de Davodeau qui me sont arrivées entre les mains, est élevée au rang d'œuvre de caractère, à tonalité forte, au sujet exigeant.



Nous en arrivons au paradoxe évoqué plus haut : ce que nous méprisons ailleurs (la comédie dramatique télévisée du dimanche après-midi devant les exigences attendues du cinéma), nous sommes capables de le louer dans une bande dessinée. Pourquoi ? Parce que nous en méprisons le cadre A PRIORI. On pourra dire « c'est bien, pour une bande dessinée », avec le même ton repoussant qu'on entend dans « il est intelligent pour un ouvrier » (*cultivé pour un noir, poli pour un jeune des cités, honnête pour un juif, doué pour un trisomique, élégant pour un paysan*, etc.)

C'est quand une bande dessinée est la moins exigeante et la plus timide possible dans l'approche de ses singularités opératoires qu'elle rencontre un succès d'estime et un succès critique. Il faut qu'elle sorte d'elle-même pour qu'on commence à l'aimer. Il faut qu'elle se fasse la plus discrète

possible sur sa honteuse nature. Moins il y a de bande dessinée dans la bande dessinée, plus on en plébiscite l'apparition comme merveille de la bande dessinée. Pour l'aimer, nous devons donc imaginer qu'il faut la détester.

L.L.d.M.



Bibliodiversité

Jean-Louis Gauthey (Cornélius), nous a habitués à plus de sagacité et de rigueur au cours de sa longue et pugnace pratique éditoriale : contrairement à ce qu'il a pu laisser comprendre dans sa sommaire présentation aux *États Généraux de la Bande Dessinée*,* le monde des éditeurs appelés ce jour-là, par commodité, alternatifs (il parlait au nom du tout jeune Syndicat des Éditeurs Alternatifs) n'est pas celui où s'est inventé un nouveau format de livres de 4 centimètres de moins en noir et blanc avec quelques pages de plus. Ce n'est pas par ses placements de niche, par ses propositions de designers bio, que l'éditeur dit « alternatif » se distingue des éditeurs industriels. La niche, d'un point de vue éditorial, c'est encore de la sectorisation marchande et de la discrétisation en seule vue de conditionner, encore, de la valeur ; de proroger la superposition sans reste de l'argent à la valeur.

Ce monde des éditeurs dits alternatifs est celui où tout s'invente de la bande dessinée, absolument tout ; le tout de ses formes de récits, de ses écritures, du dessin, comme le tout de ses formes éditoriales, de la prise en main aux modalités de consultation d'un récit, ce tout où chaque propriété tactile ou opératoire du livre est la source d'une problématisation possible. C'est ce tout, décopé en signes perceptifs possiblement reproductibles

48

par la marchandisation — dès qu'ils ont fait les preuves d'un potentiel marqueur de niche — qui sera dévoyé, mal compris (puisqu' détaché de sa cause problématique), mal copié, par ces éternels marchands de bibelots que sont les éditeurs industriels. Ce monde des éditeurs dit alternatifs qui ouvre sa généalogie par le fanzinat, est le seul endroit où quelque chose comme de l'imagination est au travail. Ailleurs, la seule chose qui s'imagine est une nouvelle forme possible de business-plan qui n'est jamais qu'une vieille forme possible de business-plan avec de nouvelles formes d'intimidation.

Il n'y a aucune sorte de chose qu'on pourrait appeler écosystème (cette angélique image d'homéostasie sans conflits réels appelée dans l'intervention de J.-L.G. *bibliodiversité* et déjà commentée plus haut p 33. in *Arty*), parce qu'il n'y a rien là-dedans qui ressemble à un état de nature, et moins encore quoi que ce soit qui ressemble à un équilibre. C'est simplement la guerre éternelle des expressions minoritaires qui rendent ce monde intéressant contre les machines aplatissantes majoritaires qui rendent ce monde mort.

Il n'y a rien à gagner à essayer de s'imaginer vivre harmonieusement à côté de ces saloperies dont nous perdons trop de temps à parer les coups perfides et surpuissants. Nous sommes leurs ennemis acharnés et rien ne nous réjouirait plus que de les voir crever. Mais comme il n'est pas possible pour David de s'affronter à une dizaine de Goliaths en même temps, gardons au moins les yeux assez ouverts pour nous en méfier et ne jamais prendre le risque, sur aucun point, de leur ressembler.

L.L.d.M.

* <https://www.youtube.com/watch?v=jQciqebQ9KA>
à partir de 24:37 minutes — Angoulême 2015

