

PRÉ CARRÉ

Le treizième numéro de Pré Carré a été imprimé chez Identic (Rennes). Par décision unanime du Comité de Désactualisation Générale, l'Histoire a été annulée.

Observateur distant de l'agonie du système de diffusion, Pré Carré est essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

Pré Carré
9 rue du fossé St Aaron
35550 Bruc-sur-Aff

ou encore par Paypal sur les sites :

precarre.rezo.net
www.le-terrier.net

et sur certains salons de bande dessinée.

La couverture de ce numéro 13 a été réalisée en sérigraphie par PCCBA et conçue par Oriane Lassus

Maquette : Pierre Constantin

Comité éditorial :
Alexandra Achard, Loïc Largier,
Julien Meunier & L.L. de Mars

ERRATUM :

Sur le cahier libre, il ne faut pas lire « Thierry Groensteen, ?, p.3. » mais bien entendu « Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p.3. ».

ÉTUDES

NOTES SUR PUSSEY!

de Daniel Clowes

Gwladys LE CUFF

P. 2

PAR LE MENU

Claude DOMINIQUE

P. 8

DEVENIR CENTRIFUGE

Thomas GOSSELIN

P. 19

BIBLIOTHÈQUE DES GARÇONS

sur les poèmes de Rui Pires Cabral

Pedro MOURA

P. 25

DESSINER VII

Le fleuve, le diagramme

L.L. DE MARS

P. 32

POUR ÉCRIRE : « WIIGWAASABAK »,

TU FAIS UN COPIER-COLLER

Guillaume MASSART

P. 44

RUBRIQUES

PALIMPSESTES

Samplerman

Loïc LARGIER

P. 7, 24, 48

P. 22, 23

QU'EST-CE QUE LA BD ?

Alexandra ACHARD

L.L. DE MARS

P. 18

P. 40, 43

MOINS LA MAIN

François POUDEVIGNE

P. 23, 47

READY MADES

L.L. DE MARS

P. 18, 39

+

GÉNÉALOGIE

autour d'une définition de Harry morgan

Jean-François SAVANG

CAHIER LIBRE

* Il est inutile de nous expédier des manuscrits. Nous contactons directement les auteurs dont le travail est susceptible de nous intéresser.



SUR PUSSEY!

de Daniel Clowes

L'insulte Pussey! donne le ton d'une complexion particulière d'expériences et de sa restitution distanciée dont le livre déploie la longue doléance explicative: la description des micro-pouvoirs à l'œuvre dans le milieu éditorial des comics suit un double mouvement, à la fois analytique et satirique, exposant les raisons d'un avachissement — progressif mais programmé dès l'œuf — des formes dessinées et des traits physiques vers une fin présentée comme inmanquablement ratée, une existence vouée depuis ses prémisses à la mauvaise niche.

Le parcours du jeune dessinateur Dan Pussey est, dans *Eightball*, l'une des nombreuses occasions d'un retour critique autobiographique. Retour sur la propagation d'un imaginaire historiquement déterminé, celui de l'univers des super-héros, dont Daniel Clowes s'est abreuvé toute son enfance ; le recul vers la période de l'après-guerre lui permettant d'éclairer une genèse de la discipline en préambule à la sienne propre. Retour sur les conditions par lesquelles l'industrie culturelle stabilise l'univers de la *sci-fi*, sur les répétitions et légères modulations qu'apportent les individus qui se laissent posséder par lui : entre fierté artisanale d'un dessin pensé comme dernier tenant d'un académisme modernisé et rationalisation en vue de la rentabilité éditoriale. Clowes réfléchit aussi sur les effets d'une distribution pandémique, sur les implications à la fois intérieures et sociales d'un partage différé : l'*heroic fantasy* est un produit consommé dans les solitudes onanistes d'adolescents au domicile parental mais dont la restitution se fait collégiale et détermine de complexes jeux de positions et d'autorité au sein d'un milieu de fans qui va se spécialisant et se professionnalisant depuis une cour de récréation jusqu'aux conventions Marvel pour finir, en dernières extrémités, aux cérémoniels les plus conservateurs des salons du livre.

Welcome to the ranks of the published! Tel un miroir, l'espace de l'œuvre, à peine ouvert et en bonne part encore à venir, projette l'aspirant dessinateur dans une course paradoxale, égotique et pourtant altérante. Un ectoplasme auratique prolonge désormais en des membres de dessin la silhouette gauche et les joues bouffies de Dan Pussey. Les voies clandestines de la rêverie s'objectivent et confirment l'appartenance à quelque caste élue dont l'éclat ne saurait tarder à être enfin reconnu de tous — c'est le scénario de la vengeance du *geek* à qui le temps long du détour par le support papier, ultime témoin de l'histoire, donnera finalement raison (du moins, devant ses pairs).

Alors que les comics touchaient indistinctement toutes les couches sociales, parmi les gens du métier, producteurs et admirateurs, se sont formés des critères de valeur et de reconnaissance. Pour les transposer à d'autres genres et styles vestimentaires, il faudrait



reprendre les mots par lesquels *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute fustigeaient la reproduction sociale réifiée du milieu littéraire parisien au début des années 60 : « *On se reconnaît du premier coup. On est n'est-ce pas, entre gens du même monde. [...] Mêmes faiseurs et fournisseurs. Même fleur à la boutonnière, mêmes guêtres et gilet de satin, même monocle à l'œil.* »

Clowes semble reconduire avec une certaine fermeté l'idée romantique, ensuite déclinée sous couvert de présupposés psychanalytiques, selon laquelle il faudrait beaucoup de solitude et de frustration pour développer les qualités propices à l'élaboration d'une œuvre.

Contrenote de L.L. de Mars

Difficile de dire si à travers les attaques récurrentes de Clowes ou de Ware sur l'enseignement des arts ou la sphère *arty* des productions en bandes dessinées qui semble s'y superposer sociologiquement, nous devons lire un trope américain propre à l'organisation sociale des arts et la place des comics dans l'imaginaire des classes bourgeoises américaines cultivées. Peut-être ne s'agit-il que du bon vieux duel, largement reconduit ici, entre arts nobles tels que se les inventent les auteurs de comics et comics tels que se les invente le monde des arts contemporains anoblis par l'usage et l'histoire... Toujours est-il que la caricature de Art Spiegelman donnée ici par Clowes comme polarité retrouvée de l'industrie Marvel est surtout présente pour assombrir un tableau général dans lequel la réplique artistique n'apporte qu'une absence de solution au Marché, se contentant de lui offrir un illusoire double vertueux. Il s'agit moins, il me semble, dans ce passage de *Pussey!* d'opposer des réalités fonctionnelles et sociales l'une à l'autre que de montrer cette opposition elle-même dans toute sa stérilité. Cette composition, dont la relation n'a pas d'autre existence selon Clowes que de se construire terme contre terme, vocabulaire contre vocabulaire, monde contre monde, laisse de côté cette partie de l'activité artistique — et notamment en bandes dessinées — qui ne peut se reconnaître, par son travail et les exigences qui le sous-tendent, dans cette modalité binaire, doublement aveugle ; comment survivre dans l'orgueil de se soustraire à la vanité romantique d'un monde tout autant qu'à la vulgarité marchande de celui qui s'y oppose ? Les lecteurs assidus de Clowes se souviennent de la façon dont Epps, personnage d'un cynisme vaporeux, transparent à lui-même à force de constructions basées uniquement sur l'horreur d'appartenir à quelque monde que ce soit, finit par rejoindre celui du marché de l'art contemporain en exploitant l'imagerie raciste coloniale ; la notion d'ironie, de second degré, d'éventuelle dimension critique des renversements, perd toute forme, toute consistance réelle, lorsqu'au lieu de concentrer le regard sur les œuvres humaines on ne noue de relations critiques qu'avec les sociétés où elles naissent. L'incapacité d'exister hors de l'angoisse d'une assignation sociale produit plus de choix artistiques et politiques, voit-on, qu'une éventuelle *vision*.

Au fond, c'est sans doute dans la voix narquoise du critique Harry Naybors, telle qu'elle résonne longtemps dans *Ice Heaven* par l'étrange pouvoir flottant de tiqueter et troubler tout le récit, qui nous renseigne le mieux sur celle de Clowes lui-même, à jamais égaré entre deux rapports sociaux aux bandes dessinées dans lequel ses livres n'ont aucune place assignable.

Selon cette acception sacrificielle, le dessinateur serait ce Christ pélican qui s'ouvre la poitrine pour sustenter ses fidèles lecteurs : mais, c'est là le drame, le sacrifice de Dan n'est attendu par aucun autre procès de révélation que les seules nécessités de la reproduction du marché. Son sacrifice s'annulerait donc dans ses visées comme dans ses effets, évanouis lorsque s'arrête l'heure du loisir. La charge de *Pussey!* serait alors la revanche d'un Clowes soucieux de se distinguer de ces conducteurs nuls, employés à la reproduction du même. Pour ne plus restreindre l'orbe des rêveries enfantines et afin d'apporter à ses lecteurs la voie déviante d'une pensée critique, plus inquiète, plus singulière, comment le dessinateur parviendra-t-il à s'extraire, dans sa pratique mais aussi dans son terreau social, du cercle clos de la répétition marchande ? Seul l'écart entre la vie de Dan Pussey et le reste de l'œuvre de Daniel Clowes délimite finalement la part d'auto-fiction et celle de dérision, toutes deux indémêlables.

Quoique sa geste d'auteur soit précisément née dans la décision de s'écarter d'un genre dominant le marché, Clowes ne le dédaigne pas entièrement — si l'on songe à des tentatives telles que *Le rayon de la mort* qui proposent un « *real life* » *super hero comic* — et sa fascination avérée pour Steve Ditko s'est d'ailleurs prolongée dans le souci méticuleux du collectionneur devenu historien actif de sa discipline. Ces contradictions pourraient être résumées par deux phrases d'*Un jour comme les autres... (20th Century Eightball)* où Clowes se met en scène : « *Pourquoi je me dessine comme ça ? Pourquoi suis-je tellement empli de haine envers moi-même ?* » — à mi-chemin entre le dispositif introspectif et la tribune, la table de dessin inclinée est assimilée au complexe chaise-pliante-mégaphone du réalisateur en plein tournage, voire à sa réduction inoffensive chez Dante Desarthe, en l'absence de financement pour tourner, au complexe guéridon-téléphone qui résume à lui seul l'intrigue déceptive de *Je me fais rare*, film charge adressé au milieu du cinéma. La schize ou l'ironie avec laquelle Clowes se désigne alors même qu'il vilipende la médiocrité de ses confrères pour mieux s'en distinguer pourrait être ramenée au marais qu'arpege le berger de *Paludes* comme

métaphore du pré carré de l'auteur chez André Gide : « *Toutes les carrières sans profit pour soi sont horribles, — celles qui ne rapportent que de l'argent — et si peu qu'il faut recommencer sans cesse. Quelles stagnations! Au moment de la mort qu'auront-ils fait? Ils auront rempli leur place. — Je crois bien! Ils l'ont prise aussi petite qu'eux. Moi cela m'est égal, parce que j'écris Paludes, mais sinon je penserais de moi comme d'eux. Il faut vraiment tâcher de varier un peu notre existence.* »

Tout le sel, le ressort mystérieux de *Pussey!* tient à l'obscur mécanique et aux ressources narcissiques infinies d'un personnage intrigant, le terrible Doctor Infinity, non sans lien avec le rôle prépondérant de Stan Lee pour les Marvel. Clowes énumère les stratagèmes persuasifs par lesquels cet éditeur autocrate s'assure de capter durablement les flux de production imaginaires des jeunes recrues dont il compose le casting comme un *band* où camaraderie et mise en regard concurrentielle tiennent lieu de moteur, de carburant — dans un tout autre registre, le rôle tyrannique de metteur en scène que s'attribue Fassbinder dans *Prenez garde à la sainte putain* dramatisait jusqu'au paroxysme les aspirations conflictuelles des collectifs pris dans les rets des plateaux de tournages. Toutefois, dans ce type d'officine, bien moins révolutionnaire qu'on ne veut le proclamer, règne en fait de fraternité et d'accolade paternelle une subordination hiérarchique d'autant plus trouble qu'elle est déniée. La séparation des tâches a pour effet l'identification de chacun des jeunes employés à un lopin prédéfini au sein des étapes successives de la production. Ceci les arraisonne à une répartition dont leur est présenté, naturalisé, un état du travail pourtant de toute évidence consécutif à une série de choix managériaux, stratégiques et intéressés, et par-là nécessairement questionnables. Une

échelle de valeur demeure d'ailleurs indiscutée entre les tâches : scénariste, dessinateur, encreur, lettré, tels seront dans l'ordre des mérites, les armes de la visibilité durablement gagnée en kiosque.

La clôture des genres, garantie par la limitation de l'expérience enfantine qui a conduit à l'affirmation de soi dans les dessins de super-héros, est scrupuleusement surveillée par ce mentor de l'entrepreneuriat désirant et du monnayage des suées graphiques qu'est Dr Infinity. Tout dessinateur qui se piquerait de s'essayer à des écarts, de s'égarer sur d'autres terrains formels plus fragiles et indéfinis, en un mot plus artistiques, se verra par lui moqué et déconsidéré ; le fautif sera publiquement raillé et prié de rejoindre au plus vite ses ornières habituelles. *SIMPLY THIS: that no matter what happens you will always be DAN PUSSEY and we, the producers and consumers of Heroic Fantasy are damned happy about it!* L'identité rassurante du style comme la répétition inchangée des mêmes formules garantissent la familiarité grandissante, l'attente fidèle du lectorat : ce calibrage qui défie toutes les errances du vivant sera la condition *sine qua non*, la voie médiane menant au succès d'un même *character*. Or, cette préservation paradoxale d'un savoir-faire manuel régi par les exigences de la reproductibilité a été précisément décrite par Adorno qui oppose la réalisation standardisée des *western*, « *connue de chaque spectateur de cinéma* », à d'autres secteurs qui maintiennent des formes de production, non plus singulières mais individualisées, où, selon lui, « *chaque produit se veut individuel; l'individualité elle-même sert au renforcement de l'idéologie du fait que l'on provoque l'illusion que ce qui est chosifié et médiatisé est un refuge d'immédiateté et de vie.* »

Gloire finale de l'éditeur : la remise des prix. Ce moment offre l'occasion d'un récit rétrospectif où se formule pour la première fois devant les intéressés comme devant les assistants les plus extérieurs, l'obscène étalage des bénéfices retirés d'années d'exploitation des dessinateurs. Eux, dont l'acceptation soufferte de leur condition a altéré les profils, bornés par vingt ans de retraits dépressifs, montrent assez qu'ils sont revenus de leurs rêves et se sont violemment heurtés à la dureté de cadences et régulations asséchantes. Entrés mineurs sous les ordres d'une volonté patronale à laquelle ils se sont assujettis, ils sont restés mineurs leur vie entière. Le privilège de la parole et du bon mot de la fin revient à celui qui en a fait autoritairement profession ; et



avec cette mise en scène se reporte sur l'acteur l'habituelle bienveillance du crédit toujours déjà accordé à ceux qui se présentent en toute confiance en indétrônables winners. Les anciens dessinateurs employés, remisés comme obsolètes, n'ont plus qu'à grincer des dents discrètement au fond de la salle ou rougir humblement lorsqu'on les désigne quelques secondes à l'attention du public. C'est bien ce à quoi le demiurge Clowes se sera toujours refusé en voulant contrôler SEUL chacune des étapes de la fabrication de ses livres : « *Bonjour peuple de la magic 8 Ball... C'est votre Dieu qui vous parle !* » (20th Century Eightball).

L'arbitraire des critères de définition de l'effort et du mérite auxquels s'applique Dan Pussey ne lui apparaît avec clarté que lorsqu'il rencontre un autre milieu répondant à des codes différents : celui de l'art avant-gardiste. Ses publications l'ont précédé en marchant par devant lui dans sa progressive connaissance du monde ; elles lui apportent l'appel inopiné d'un jeune peintre, la découverte d'étapes ultérieures aux chaînages de la copie et du réemploi que lui-même pratiquait à partir d'autres dessinateurs, la rencontre, enfin, des échelles de valeur divergentes et contradictoires qui régissent le milieu des galeries d'art comme espaces de propositions subversives, d'expériences *in vivo* pour ceux qui les produisent et les consomment. Dan Pussey sort des temps solitaires, appliqués et silencieux des miniatures dont le livre, tout magazine ou fanzine qu'il soit, renferme seul les secrets ; en l'espace d'un vernissage, il découvre les créatures plus criardes, spectaculaires et hérissantes de ces performances où les exploits transgressifs se mesurent à l'aune d'une mise à disposition, plus crue encore que Dan n'en avait jusque-là fait l'expérience, de corps stagiaires subalternisés. Clowes avait déjà sondé de façon aussi intraitable qu'ambiguë dans son *Art school confidential*, une brochure dessinée alors qu'il était lui-même inscrit en école d'art, l'*hybris* de cette sphère toute absorbée dans la production de valeur et la séduction des nouvelles recrues.

Une précédente voie de sortie avait été ouverte par une anthologie luxueuse de dessins *arty* et destructurés, reçue des mains d'une professeure enthousiaste ; c'est alors qu'advient la découverte à rebrousse-poil de l'histoire des avant-gardes, arrivée à la conscience de Dan par la

lorgnette d'un de leur dernier succédané hors de prix. Pussey tente de se confronter à cette rencontre mais sans succès : il se heurte aux figures limites de l'absolu artistique le plus rude, fétichisé à l'extrême dans son ascétisme même, qu'un tenancier irascible, plus redoutable encore que son propre éditeur, oppose diamétralement aux normes ronronnantes de ses bandes, trop vulgairement *mainstream*. Le théâtre cruel depuis lequel s'engendre cette étrange production convainc Dan de refermer prudemment cette porte.

Que disent mes lecteurs entre eux ? La question est obsédante pour les personnages de *Pussey!*. Dans *Ghost World*, en revanche, Daniel Clowes y répond très succinctement avec un certain bagout, lorsque, pour mieux devancer l'opinion de son public, il laisse poindre une image désirable de lui-même dans la bouche d'Enid au détour d'une conversation. Clowes peut-il être un bon parti ? — saillie gratuite par laquelle le dessinateur se manifeste volontiers en producteur de valeurs et auto-promoteur permanent de sa propre personne. Grandeur et misère de la position retirée qu'impose aux auteurs le temps silencieux de la lecture, mais auxquelles Clowes rétorque : mieux que le *guitar hero* ou la *rockstar*, le MASSTAR (Maître des Arts Séquentiels et Sensuels Transportant l'Amour et le Raffinement) sait jouer de son pinceau, cette « *extension phallique* » qui dégouline d'amour sur les fesses d'une passante et gicle sur une *pin up* publicitaire des *sixties* : « *Maintenant que vous le dites, j'essaierais bien moi aussi un masstar !* » (20th Century Eightball)

Œuvre réquisitoire survenue après le temps des prescriptions, *Pussey!* semble entièrement absorbé dans le régime d'une narration discursive de mauvais aloi. Son dessin est travaillé d'un académisme tel qu'il deviendrait presque transparent et s'abolirait au gré transitif de la lecture s'il ne recourait à la caricature. Au contraire, une tentative de narration graphique telle que *Patience*, composée selon une acception plus large, vaporise le récit de trouées oniriques qui suspendent le narrateur ; quelques gouttes de sang dans la neige arrêtaient Perceval hébété et

DAN PUSSEY EST
NOTRE MEILLEUR
DESSINATEUR !



comme endormi sur sa monture en ramenant à lui le visage de l'aimée : sa chevelure se détache et prend ici une ampleur astrale, céleste, laissant son empreinte jusque dans l'apparence d'un clair de lune, sans redouter de se confronter aux pauvretés des poncifs. Ces analogies formelles construisent les associations mnémoniques qui traversent les temporalités complexes des sauts du récit entre différentes époques : le décolleté rose de l'aimée tend vers l'informe d'un *bubble gum* étiré jusqu'à se trouver, ou vers celui de la chair potentielle en constante formation que reconfigure sans arrêt la machine à remonter le temps, comme descente dans les possibles multiples d'une chaîne ADN ou d'un bonheur inatteignable.

La question des effets de la reproductibilité technique sur les psychés et les formes d'apparition du vivant se posaient déjà avec une insistance fantomale dans *Comme un gant de velours pris dans la fonte*, enquête saisie dans un univers lynchien tenu en tension quelque part entre Hollywood et l'Amérique terrifiée par la famille Manson. Le récit s'y ouvrait sur le cinéma, dans une salle pornographique, et traverse diverses figures du



reproductible — la face APE gravée sur le pied du jeune homme et dont le personnage est reproduit dans tous les dérivés du merchandising, le plan sur le dos rasé du chien, les multiples dessins d'une enfant voués à être réutilisés et reproduits par des adultes à des fins de business que l'on ignore — qui forment ensemble un dédale d'images dans lequel s'engluie l'intrigue autant que se noue le mystère.

(je retranscris là les échos d'une discussion avec Joachim Clémence).

Gwladys LE CUFF





Samplerman, palimpseste de Yvang — Dans les mailles du chalut — I



PAR LE MENU

Menu a une haute idée de la bande dessinée. Et il est contagieux. J'ai moi-même grandi à la bande dessinée avec L'Asso, qu'il représentait plus publiquement que les autres. Nous sommes un bon paquet à avoir tout découvert avec L'Asso. Et avec lui. Avec Menu. Je dois avouer que parmi les livres d'Anna Sommer, Julie Doucet, David B., Debbie Drechsler, Woodring, Vanoli ou de Hagelberg, ceux de Jean-Christophe Menu disparaissaient un petit peu. Même si j'étais consciente de son importance dans la création de la maison d'édition, ils faisaient partie des publications un peu plus indifférentes du catalogue. C'était bien que ce soit là. Les livres des fondateurs. J'en lisais un de temps en temps, comme un devoir. C'était genre le boss. Mais je passais mal le cap de son dessin un peu ingrat. Ses blagues surréalistes, ses références, ça n'animait pas grand-chose chez moi.

Pré carré s'est abstenu jusque-là de parler de Menu comme des autres fondateurs de L'Asso. C'était plus ou moins dit comme ça : l'équipe disait qu'il y avait déjà beaucoup d'écriture là-dessus. Le travail à faire ailleurs était trop vaste, il fallait s'y consacrer complètement. Et puis il y a eu les déclarations de Menu dans *Kaboom* qui ont décidé L.L. de Mars à écrire sur cette histoire, notamment dans *Communes du livre*.

Maintenant que j'ai découvert plein d'autres choses, maintenant que L'Apocalypse est née et morte, maintenant que Menu publie chez Fluide glacial et chez Casterman, j'ai décidé de revoir son travail. Tout son travail. Relire les livres, en découvrir que je ne connaissais pas. Et tout le reste : édition, théorie, stratégie politique. Une sorte de retour en arrière général sur un parcours qui a été jusqu'ici commenté en pointillé. Pour écrire ce texte.

Un tel texte exige peut-être une justification. Enfin je crois. Pourquoi ce texte devrait-il être écrit ? Je ne parle pas de rendre des comptes sur mes positions. Vous en jugerez par vous-mêmes. Non, je veux dire : à quoi un texte comme celui-là, sur Menu, servirait-il ? Peut-être à le rendre réel. Parce que, aujourd'hui, je me demande si on n'a pas rêvé Menu. S'il a vraiment existé.

On peut s'accommoder jusqu'à un certain point que tous les cinq ans un nouveau bateleur dise avoir inventé un monde dont il est finalement le détrousseur. Ce n'est pas si important. Notre tolérance à tout ça s'établit en fonction de sa nuisibilité. C'est tout. On ne peut pas passer son temps à faire la guerre à tout.

Son projet, Menu l'a toujours rendu public : incarner par son travail éditorial, son travail d'auteur, d'essayiste, de pamphlétaire, une position d'avant-garde. Qu'il l'ait vraiment tenue ou pas dans toutes ses fonctions, ça n'empêche pas la création. Ça ne l'a jamais empêchée. Et Menu l'a même favorisée chez plein de jeunes autrices et auteurs prêts à tout entendre d'un gars aussi cool. La voix de Menu couvrait tout le reste. Et tant pis si ce qu'elle décrivait avait peu de rapport avec la réalité, avec ses livres, ses actions publiques, son comportement politique. Il donnait envie de s'y mettre.

Mais aujourd'hui, poursuivre la cool attitude de l'auteur d'avant-garde en défendant partout les requins qu'il dénonçait hier, comme s'ils avaient changé, c'est une trahison. Et c'est destructeur. Les ravages des monstres éditoriaux ont à nouveau vidé les librairies de tout ce qui est éditorialement fragile. De tout ce qui est artistiquement risqué. C'est ça, que Menu défend quand il est à l'unisson des gros éditeurs.

Cette manie d'épouser toutes les postures qu'on a vomies le reste de sa vie a beau être courante, j'en suis toujours abasourdie. Mais si c'était une erreur de jugement de ma part ? C'est le moment de me poser, maintenant que le travail de Menu est devenu sans ambiguïté cette confortable production de conformisme et de puérilité, cette question : si ça a été si facile de tomber là-dedans, n'est-ce pas parce qu'il n'a jamais réellement fait autre chose ? Est-ce que c'était déjà sous notre nez et on ne le voyait pas ? Depuis le début ? Mais nous manquions de Monsieur Loyal autant que de directeur de cirque et de numéros. Alors nous avons accepté sans broncher le premier qui revendiquait le poste. Qui prétendait qu'il lui revenait de droit. Parce que la place n'intéressait personne d'autre.

LE THÉORICIEN

Menu a une haute idée de sa puissance théorique. À ma connaissance, c'est la seule personne qui ait jugé important de publier son mémoire de maîtrise (de master 1). Menu a donc tenu, a fortiori, à publier sa thèse, *La Bande dessinée et son double*, à L'Association, peu avant de la quitter. C'est-à-dire, pour ceux et celles qui s'en souviennent, peu après s'être longuement essuyé les baskets sur les luttes sociales qui déchiraient la maison. Qui n'en a pas entendu parler sur tel forum, dans tel site BD, à l'époque? La publication de la thèse marque un territoire éditorial et historique. Elle espère bien, je crois, le clôturer. Mais aux dernières nouvelles, L'Asso survit et L'Apocalypse pas. La thèse est sauvée. L'inconscient de Menu a peut-être une plus juste idée de sa puissance de feu.

On a beaucoup écrit sur cette thèse, sur le flou continu où elle tient les notions de langue et de langage. D'autant plus étonnant que c'est le cœur de la thèse. Et pourtant, pas un livre de linguistique dans la biblio. 540 pages pour arriver à une indéfinition totale des signifiants maîtres : langue, langage. On ne saura rien de ce que ça signifie. Et ça signifiera plein de choses contradictoires tout au long de la thèse. Comment est-ce possible ?

La méthode Menu est celle de l'intuition double : une idée fixe — une rêverie théorique — et une idée de soi — un rêve de théoricien. Si cette thèse avait avancé comme une thèse, elle ferait sans doute 20 pages. Mais Menu ne cherche, avec elle, rien d'autre qu'elle-même : une consécration. Alors il présente son autobiographie comme une invention méthodique. Ce qu'il fait depuis toujours en bande dessinée, il le rejoue ici, à l'école. Il fait l'artiste, et le jury, le lectorat, doit lui pardonner sa légèreté de poète car elle est habillée d'une belle vie. Et d'une grande pugnacité. Commentée d'une façon si hagiographique qu'on ne sait plus à quel degré on doit prendre tout ça. Il peut écrire, par exemple, à propos d'une de ses propres planches, qu'elle est une « démonstration de savoir faire de BD classique à l'action dynamique et aux péripéties tragi-comiques ». Armée de la plus grande mansuétude, je cherche en vain dans toute la thèse une planche correspondant à cette description.

Je fais les comptes des heures sur ces pages vivantes mais plutôt creuses, et je patiente. Peut-être aura-t-on droit à un moment à une idée forte qui se dégagera de tout ça ?

Menu y parle de lui, de ses publications, de son travail, de son approche personnelle de la bande dessinée.

La certitude d'y incarner quelque chose comme un génie visionnaire atteint son apogée quand Menu décrit *Le Lynx*, son fanzine. Notamment le n°7. Ce serait, si on doit le croire, le lieu où pointe toute la jeune création expérimentale de l'époque (1986).

Voyons ça. Nous avons donc :

- le peloton retardataire du marathon de la ligne claire, marathon déjà fini depuis un moment : Avril, Dupuy, Berberian
- un papa rigolo comme avant les guerres et les monuments : Carali
- un avant-gardiste des années 1970 : Masse
- du mobilier des années 1980 qui décorait les magazines en kiosques Zoulou (1984) ou Rigolo (1983/1984) : Ouin, Weissmuller, Max, etc.
- une marée de planches fanzineuses à gros nez : Émile Franc, Leconte, Menu
- la bande de copains sous influence criante (ligne claire pour les uns, Caro pour les autres) : Stanislas, Mokeït, Konture
- des artisans de cartes postales jazzie-mamie : Götting
- des copistes pointilleux de « Elles sont de sortie » : Krabs et une vulgate post-punk des Duhoo, Daniau, qui ont leur double, leur triple, leur galerie des glaces dans toute la production en fanzines de cette époque
- aucune femme

On peut tirer au minimum deux constats de ce passage de la thèse : d'une part Menu compte sur la mémoire défaillante des plus vieux ou sur notre jeunesse pour faire passer en douceur sa réécriture de 1986. Et d'autre part le mot « expérimental » n'est ici qu'un grigri. Il réveille la magie de l'Histoire mais il ne relève d'aucune forme particulière de création. On n'est pas obligé d'expérimenter, il suffit de dire « expérimental ». C'est un mot plus saisissant que « moderne » qui fait probablement trop vieux placard. Moins risqué que « avant-garde », parce que les avant-gardes s'écrivent et qu'on attend d'elles du programme. Ça, ce sera pour plus tard. Ce seront les mémoires et les livres qui écrivent le programme après l'action, comme on apprend



à le faire en politique ou dans les écoles d'art. Le Lynx, comme expérimentation et comme création, c'est quand même 300 degrés au-dessous du Major Fatal de Moebius dans Métal hurlant, déjà bien loin pour tout le monde.

Quand le territoire de la thèse s'élargit au-delà de la bande dessinée, la bibliographie fait sourire: pour une thèse, la section consacrée à la théorie de l'art est quand même à peine celle d'un étudiant en première année d'histoire de l'art. Ça dénote un sacré manque de curiosité théorique et une drôle de timidité méthodique. Et quand il n'est plus le chroniqueur des années Asso — dès qu'il s'agit de mettre en branle la mécanique thésarde — Menu file un collier de lieux communs plus ou moins frelatés:

- Picasso quitte le classicisme pour rejoindre le dessin d'enfance
- Le récit autobiographique peut attirer des ennuis quand il relate certains faits précisément
- La frontière entre autobiographie et fiction est plus poreuse qu'on croit
- Les grands classiques, c'est formidable mais le marché transforme tout en marketing
- La peinture, c'est un état de transe
- L'académisme, c'est un dévoiement du classicisme

Les chips, c'est quand même plus calorique que les pommes vapeur. Non? Vous ne croyez pas?

Dans un chapitre en roue libre, Menu nous parle d'un manuscrit hors du commun, méconnu. Ce sont les carnets de Villard de Honnecourt. Ces manuscrits sont, il l'ignore, un lieu commun de la recherche en histoire de l'art. Ils figurent même parmi Vitruve et Piranèse dans le livre anniversaire

Taschen de vulgarisation consacré à l'architecture. Les carnets de Villard de Honnecourt sont un des objets historiques les plus commentés depuis leur découverte. Depuis le fac-similé commenté par Lassus en passant par la référence Hanloser, il y a eu le collectif réuni pour le livre Stock, des dizaines d'articles en revues facilement accessibles, tout ça jusqu'à la grosse somme récente de Droz. Et ce n'est sûrement pas fini. Les historiens sont toujours excités par ces témoignages rescapés un peu plus sexy que la moyenne. Mais Menu est son propre étalon de la connaissance. Alors ce qu'il ne connaît pas est forcément inconnu du reste du monde.

Et de quelle source tient-il, lui, cette rencontre? De René Huyghe. Pour une thèse, quand même, Huyghe, il ne faut pas abuser. Sérieusement? Ce sera tout? Oui, ce sera tout. Il ajoute en note un lien vers le fac-similé de la BnF, en espérant qu'on n'y aille pas trop fouiller (on verrait les collures théoriques qui ont bavé partout et tout ce qui est escamoté du carnet). Ça démarre bien. Un tel sérieux méthodique ferait du classement des 100 livres à lire Fnac/Le Monde la base de la section littéraire. On comprend mieux toutes les analogies absurdes, les questions qui n'ont aucun sens. N'importe quelle autre source lui aurait apporté les réponses qu'il y aurait cherchées. Mais Menu n'en cherchait pas. Il avait déjà la réponse. Il cherchait la question qui irait avec. C'est tombé sur Villard.

« Il est également curieux qu'il ne l'ait pas rédigé en latin », dit Menu. Mais non. Ça n'a rien de curieux. Pour un tel manuel, c'est même tout-à-fait normal qu'il soit écrit en picard (la plus abondamment présente des scriptae au

XIIIe). Dans le XIIIe siècle de Menu, sans doute, tout le monde parle et écrit en latin. Mais pour le savoir, il faut chercher. Faire une thèse. « L'ouvrage est relié et se trouve donc dans le domaine du livre » ajoute-t-il. Je ne sais pas, il faudrait demander à Felibien. Mais pour le savoir, il faut chercher. Faire une thèse.

Il faudrait déjà se demander quelle mouche le pique de vouloir, lui aussi, des grands-parents plus dignes à la bande dessinée. C'est fatigant, cette manie. On dirait des conspis qui font tourner leurs obsessions comparatives sur tout ce qui rentre dans leur champ de vision.



Mais d'où Menu tire-t-il ses sources? Ses questionnements? Il les tire de ses idées reçues. C'est la matière première inépuisable de cette thèse. Il s'émerveille d'une forme de dessin qu'il croit unique à cette époque. C'est également faux. Ils sont proches des dessins de la même période illustrant le credo de Joinville qu'on trouve dans les feuillets de Montfaucon. Ils sont proches de tant d'autres choses, en fait, car ils sont pris dans leur XIIIe siècle et dans ses usages.

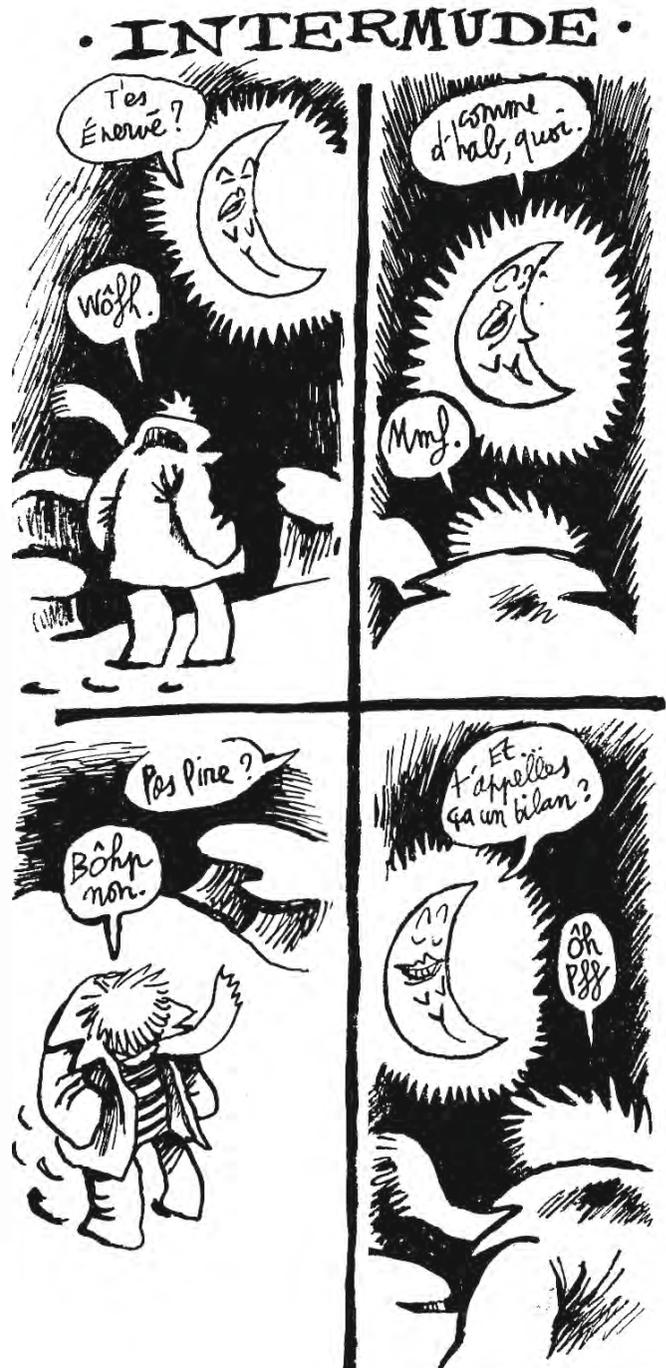
À quelles conclusions notre approximateur en chef aboutirait-il face

au célèbre Liber floridus? Devant les pages des nombreux Beatus? Confronté à tous les autres lieux communs de l'émerveillement historien?

On s'épuise devant la pauvreté des hypothèses. La maigreur des observations dont elles découlent nous l'explique. Des passages sur la partition dessinée s'épargnent tout cadre de vérification, de comparaison. Ou simplement d'un éclaircissement sur la notion de partition. Et pourtant, ça ne manque pas, les histoires des partitions graphiques. Le plus déroutant est l'absence totale d'une théorie du signe qui puisse soutenir l'usage abusif de ce terme dans ce passage comme dans tant d'autres. Des catégories disparates de paradigmes lui permettent de jouer de ce terme comme d'un gouffre à significations hasardeuses.

Menu place le dessin de Villard dans le monde du « signe » après s'être comparé à lui en dessinateur (« car le carnet de Villard de Honnecourt est dessiné à la plume comme je le ferais moi-même »). Il l'oppose en ça à Dürer sans qu'on comprenne ce brusque virage historique et théorique. Quel Dürer? On ne saura pas. L'œuvre gravé à lui seul couvre 34 ans de travail et plus de 300 pièces. Elles font une large théorie du dessin d'une variété incroyable. Mais pourquoi cette comparaison? Pour créer un arc absurde d'opposition. Une sorte de biface graphique et historique. Comme une « tendance » générale dialectique qui opposerait deux courants traversant l'histoire. Menu veut voir présente « dans toute l'histoire de l'art une tendance parallèle au "naturalisme" et à la simplification ». Donc: c'est le match Villard-signes vs Dürer-naturalisme. Déjà, on se demande ce qu'on va faire avec cette machine-là, si bête, si grossière, si mal bricolée. Mais c'est méthodiquement incompréhensible: une partie de ping-pong formel entre un français du XIIIe et un allemand du XVIe? Entre un maître d'œuvre qui rédige un carnet technique et pédagogique et un artiste graveur sur bois? Sans rire?

La Sorbonne se paye avec cette thèse un rechapage populaire-bédé en couronnant son seul prophète autoproclamé. Il en faut bien un, un thésard, dans le monde des bandes dessinées. Il n'y a qu'un postulant. Tout le monde y crache sur l'université et ce n'est qu'un juste retour de vent. Que représente la Sorbonne pour la bande dessinée? Un vieux fossile ignorant, qui méprise les bandes dessinées depuis toujours parce qu'il ne sait pas les voir ni les lire. C'est par cette momie que Menu veut être aimé. Adoube. L'indigence de sa thèse le dispute pourtant à l'incurie théorique. Mais comme les lecteurs sont désireux de la machine sociale Menu, ils sautent du regard pudiquement sur le volume et sur son contenu. Ils estiment avec indulgence l'effort fourni pour assembler en 20 ans 540 pages d'autocélébration, d'anecdotes pompeuses. Ils tiennent leur token. Et il a l'air content. C'est parfait.





LE POLITIQUE

Menu a une haute idée de sa puissance politique. Ceci, nous le lisons en long et en large, par exemple, dans *Plates-bandes*. Ce n'est pas utile de décortiquer ici cette plaquette: elle a été, d'une part, largement commentée. Et d'autre part, aucune des conclusions qu'il fallait en tirer, aussi justes étaient-elles en grande partie, n'est venu s'incarner dans les choix de Menu. Ce qu'on avait pris pour une guerre de position était la cosmétique d'une posture. Le livre, sans effet sur son auteur lui-même, s'autodétruit comme programme possible et comme objet à penser.

Que reste-t-il de ces déclarations ?

Je replace ici le contexte de la conversation publiée dans le n°13 de *Kaboom* qui a fait réagir si vivement L.L. de Mars.

Nous sommes dans une conversation avec Berberian. C'est un bavardage badin, assez vide, plutôt mondain. Ils se trouvent mutuellement jeunes, s'admirent dans le

second souffle d'une respiration imaginaire. On l'attend toujours. Leur calendrier de références semble être figé quelque part dans la bibliothèque d'un professeur de lettres retraité : Char, Breton, Barthes. C'est le moment pour Menu de dire, alors qu'on s'y attend le moins, ceci : « À propos d'amertume, j'aimerais dire une chose importante : les petites querelles internes à la bande dessinée, que j'ai parfois nourries, appartiennent complètement au passé. Aujourd'hui, je peux parler avec tous ces gens avec qui je ne m'entendais pas, dans la mesure où tout s'est déplacé politiquement, géopolitiquement. Le contexte général fait que nos désaccords sur un plan micro ne sont rien à côté de nos proximités sur un plan macro. »

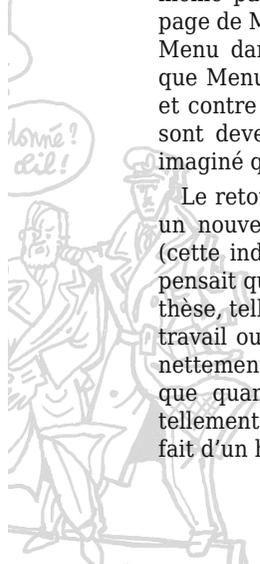
Pas plus autrice qu'éditrice, je suis sans doute mal placée pour juger des détails. Mais le spectacle des librairies et la transformation calamiteuse des rayons BD s'étale tous les jours devant mes yeux. Et j'ai bien du mal à les voir, moi, ces proximités « sur un plan macro ». Macro quoi ? Macro économique ? Macro artistique ? Macro politique ? Sur un peu plus de mille bandes dessinées dans ma bibliothèque, j'en ai moins d'une dizaine de Delcourt (les Fritz Haber de Vandermeulen, des Ware, des Burns, Cooper, Brown) deux ou trois Glénat, quelques vieux Casterman des années 1980 trouvés en bouquinerie. C'est tout. Ce sont les livres qui me guident dans les librairies. Sans me soucier a priori de qui les publie. Par quelle opération magique les plus gros producteurs de blocs de papier coloré, ceux qui couvrent la quasi totalité des rayons, sont-ils si minoritaires dès qu'on cherche autre chose qu'une pommade pour la tête après le travail ? Dès qu'on cherche autre chose que la millièmes version du même franco-belge recalibré ? La dernière sfarerie AOC ou copycat ? C'est sans doute parce qu'il y a d'énormes différences macro. Dans la conception du travail d'éditeur. Oui. Définitivement. Il faut observer ces colosses financiers racheter à tour de bras des traductions parce qu'elles sentent la promesse de rentabilité. Placer des options sur des textes potentiellement bankables. Surproduire des livres pour occuper les mètres linéaires de librairies et chasser la concurrence avant de rejoindre illico le pilon. En en sacrifiant les autrices et auteurs au passage. Racheter toutes sortes de petites maisons d'édition qui seront autant de nouvelles niches en profitant de moments de faiblesse financière qu'ils ont largement concouru à créer. Etc. Etc.

C'est quoi la proximité sur le plan macro avec Cornelius ? Avec Atrabile ? Avec L'Association ?

C'est la proximité géographique du merlu avec le requin.

Menu revient sur ses déclarations incendiaires à propos du travail avec les gros éditeurs dès l'instant où il travaille avec eux. Mais ce n'est pas parce que lui a changé, dit-il : c'est parce que eux ont changé. L'honneur est sauf.

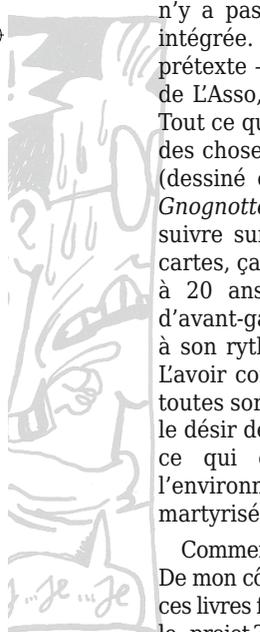
Tant qu'il n'imaginait pas accéder à ce monde, il nous faisait le coup du renard et des raisins de La Fontaine. Mais tout arrive. Il suffit de durer. Il fait tellement partie du paysage que ses pages inoffensives partout ailleurs le sont devenues pour Fluide Glacial ou *Pandora*, pour Delcourt et bientôt Dupuis. Voilà. C'est la vraie vie. Les pages n'ont



même pas eu à changer. Il n'y a rien qui distingue une page de Menu dans un *Lapin* d'il y a dix ans d'une page de Menu dans un *Pandora* d'aujourd'hui. Simple, tant que Menu criait qu'il était illisible, d'avant-garde, envers et contre tout, ses cris agaçaient les oreilles de ceux qui sont devenus ses nouveaux amis. Ceux-ci n'avaient pas imaginé que c'étaient des cris d'amour.

Le retournement de veste est toujours présenté comme un nouveau costume : ainsi, lorsqu'il fait un « Donjon » (cette industrie dont il aura déjà dit tout le mal qu'il en pensait quand c'était fait par d'autres) c'est, dit-il dans sa thèse, tellement loin de lui que ça en devient « presque un travail oubapien » (il ajoutera par ailleurs que ça devient nettement moins bien après son passage). On en conclura que quand Menu courtise et flatte, c'est un exercice tellement loin de sa nature sauvage et libre qu'il s'agit en fait d'un happening.

L'AUTEUR



Menu a une haute idée de sa puissance narrative. Depuis le début de sa carrière (qui commence avec son premier dessin), il construit une sorte de temple d'un pas décidé. Il n'y a pas une pierre de l'édifice qui ne mérite d'y être intégrée. Visiblement. Peu à peu, sous n'importe quel prétexte — collectifs, illustration de thèse, livres cadeaux de L'Asso, miscellanées personnelles — Menu publie tout. Tout ce qu'il fait. Il juge nécessaire par exemple de publier des choses comme « L'Insupportable doute de la solitude » (dessiné en 1984) ou « Le Mickey maudit » (1987) dans *Gnognottes*, à L'Association, en 1999. C'est difficile de le suivre sur ce genre de décisions. Ça ne brouille pas les cartes, ça les barbouillerait plutôt. Avoir réalisé cette page à 20 ans gâche un peu le tableau du jeune prodige d'avant-garde, mais, en soi, quelle importance ? Chacun va à son rythme. C'est une étape possible vers autre chose. L'avoir conservée est plus étrange, mais qui ne garde pas toutes sortes de traces infamantes de son passé ? Éprouver le désir de le publier à 40 ans, en revanche, c'est peut-être ce qui établit une mégalomanie embarrassante. Et l'environnement social qui va avec, celui qu'on a tellement martyrisé qu'il n'ose plus contrarier un seul de vos désirs.

Comment vieillit-on quand personne ne vous freine jamais ? De mon côté, je suis un peu perdue : si la figure du puzzle que ces livres futoirs dessinent est le visage de l'auteur, c'est quoi le projet ? Je veux dire : qui ignore qu'un auteur est un assemblage historique plus ou moins cohérent ? Et en quoi cette révélation éventée fait-elle un livre ?

2016, dans la revue *Pandora* : une fois encore, Menu raconte un de ses rêves. Je m'interroge. De deux choses l'une : ou bien Menu pense que le rêve est un cadeau providentiel du bon Dieu. Une mine de belles histoires qu'on se raconte en dormant. Ce qui fait de la nuit une usine de l'imaginaire. Et si plus d'un siècle de littérature psychanalytique ne lui a pas fait comprendre que non, qui le pourra ? Ou alors, il est également possible que, pour lui, tout ce qui le considère de près ou de loin est passionnant. Même son inconscient. Il est alors souhaitable de visser tous ses lecteurs directement sur sa psyché.

Le plus triste dans ce rendez-vous manqué, c'est qu'il y aurait bien une ou deux choses spécifiques à tirer du rêve. Au moins comme processus. Le rêve vaut par sa texture. La condensation du langage en presqu'images. L'absence de raccords saisissables. Ses dislocations temporelles, ses plis, ses démontages. Les frontières qui bougent tout le temps entre un mot, un mouvement, un déplacement, une figure. Entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étranger. Le bourdonnement des sensations. L'impossibilité de dire avec certitude ce qu'il y a eu ou pas. Des couleurs ? Du son ? Des images arrêtées ? Des images tout court ? Mais c'est tout ce que Menu ne voit pas. Ce n'est jamais au rendez-vous dans ses planches. Menu, comme dans toute son œuvre, laisse à un surtexte continu toute la place pour faire de la bande dessinée. Que reste-il de la machine onirique si vous l'étirez comme une aventure des tuniques bleues ? Un théâtre ordonné où jouent des figures de carton. Menu ne s'en rend pas compte. Il pense mettre en bandes dessinées ses rêves. Mais non ! Il ne met en bandes dessinées que ce que l'éveil raconte à l'oreiller d'à côté. Raconter ses rêves est une distraction domestique. On peut la ranger entre le jardinage et le scrapbooking. On peut les consigner dans un journal vide de tout autre événement vital. On peut les raconter à un compagnon auquel on a fini d'avoir quelque chose à dire. Ou plus fructueusement à son psy. Regarder ses rêves comme un exercice d'imagination, c'est prendre sa chute pour un vol.

Alors Menu se condamne à illustrer pauvrement ce matériau pauvre. Il le débite comme les segments d'une chenille poétique fatiguée. Il part en quête d'une profondeur symbolique inexistante. Il déroule son rêve sur le fil des histoires de Toto. Il l'aplatit. Il se fait l'idiot de son village intérieur. Il le plante dans un décor de vilain film. Quand il ne fait pas ça, il rallume des lanternes littéraires. Des trucs pour clubs de bibliophiles. Pataphysique. Surréalisme. Oulipo.

Dans sa thèse, à partir d'une de ses pages les plus lourdement symboliques, Menu s'amuse tout seul de ses références cryptées. Niveau « Qui l'a vu ? », le cryptage :

montage centaure, limite Kinder. C'est un appariage du concombres masqué et de la plus reproduite de toutes les couvertures de *Métal hurlant*. Même mon petit frère, elle lui tapisse un bout de tête. Limier, à ta loupe ! Il dit : « à moins que je n'ai cherché à m'adresser ici, finalement, en bon avant-gardiste, à personne d'autre qu'à l'Avenir ».

Lautobiographie, le rêve. Menu a réactivé les zombies les plus présentables et les plus mous laissés derrière la littérature du XXe. Ceux qui flattent le lecteur. Qui le caressent avec leurs petits bouts de doigts tout pourris. Le petit commerce du moi. Rêve, agenda. Moi dedans, moi dehors. Une connivence s'établit. Lecteur, viens, mon ami, je vais te confier quelque chose, quelque chose de personnel, je vais tout te dire.

Dans l'album de la maturité, sorti à la maison, chez L'Apocalypse, *Métamunes*, les planches s'enchaînent dans un manifeste du moi. Il fait l'inventaire auto-historique de ses variations. L'autobiographie pure et dure y atteint sa forme cristalline. La planche que je joins ici se devait d'exister. À elle seule elle justifie le long parcours autobiographique qui y aura conduit.

LE DESSINATEUR

Menu a une très haute idée de sa puissance graphique. Il parle souvent de son dessin, de sa pratique. Dans un de ses récits, il s'est cassé un bout de main. Une page, deux, trois, huit pages. Il tient un vrai sujet. Le demiurge est blessé : drame ! Créera-t-il à nouveau ? On pense à un piège de lecture, un twist. Il va retourner tout ça en blague et ça va dérapé. Mais non. C'est du sérieux. Un vrai drame auquel il nous invite à compatir. Et s'il ne dessinait plus comme avant ? Suspense. Tension. Mais happy end. Aaaaaah ! Il reprend. Il reprend quoi ? Il paysage, il laboure la page. Il fait le peintre du dimanche. Le peintre qui vise l'académie et touche la croûte. Tous les dessinateurs et les dessinatrices font ça, c'est des gammes, c'est pour les doigts, c'est normal. Et ça rate parfois. Ça se jette. Quand c'est Tanxxx qui jette, c'est par paquets de cent planches. Ça dégage ! Elle fait de la place ! C'est le travail. Ou on lâche l'affaire quand on est trop manche. Quand on ne sait pas faire, on fait autrement.

Mais pas Menu. Menu réfute ses limites. Et ça donne ça : on le voit dessiner laborieusement ses trois pages de montagne. On voit les montagnes. Il tire la langue et il donne du machin, du pittoresque, sans savoir-faire. Ce qui n'aurait aucune importance parce que ça fait longtemps qu'on s'en fout, du bien fait et du mal fait. Ce qui n'aurait aucune importance si ces trois pages n'étaient pas destinées à nous exposer, précisément, le savoir-faire de Menu retrouvé. Savoir-faire qui n'est pas au rendez-vous. Qui n'explose que devant ses



yeux à lui. Devant les nôtres, ça picote un peu, ça s'embrouille, on ne voit que le temps d'un enlèvement. On voudrait passer outre, mais il insiste. Trois pages de loisir créatif qu'il décide, comme tout ce qu'il fait, de publier. Il dessine pourtant moyennement. Laborieusement. On s'en foutrait complètement, je le répète, mais c'est important pour lui de nous prouver le contraire. Ses études de femmes allongées (« Livret de Phamille ») étaient déjà parmi les plus informes tas de traits qu'on surprenne par-dessus l'épaule d'un étudiant en salle de nu. On s'en moquait, parce qu'on pensait que ce n'était pas le sujet. Mais si. C'était déjà ça. Et ça ne s'améliore pas. Le temps de l'apprentissage s'est arrêté le jour où il s'est trouvé du génie. C'est-à-dire le premier jour de dessin de sa vie. Menu ne rougit jamais. Il ne doute jamais que tout ce qui vient de sa main soit important.

L'ÉDITEUR

Menu a une très haute idée de sa puissance éditoriale. Et j'étais largement encline à l'accompagner. Quand il quitte L'Asso et part créer L'Apocalypse, tout le monde est collé au plancher avec lui : on va voir ce qu'on va voir ! On a en tête les dernières activités de L'Asso et les très belles choses qui ont ponctué le catalogue récent. Les déclarations qui précèdent les premiers livres de L'Apo annoncent l'explosion totale d'une audace trop freinée.

Mais l'écart entre le programme annoncé et l'empilement des premières publications désarçonne. Pour ne pas dire mieux.

Tout un brol de signes éditoriaux appuyés va venir signifier de façon criarde son programme « radical et singulier ». Le résultat frappe surtout par son insuffisance et par un manque de sens criant : un logo conçu comme une métastase de celui de L'Asso qui va dévorer toutes les quatrièmes de couverture. D'affreux papiers de scrapbooking qui vont servir de garde : ce sont des gaufrages de croco toc comme des pompes à Barbès. Ils gondolèrent immédiatement, faute d'être conçus pour ce collage. Les faux dos toilés imprimés de traviole marquent plus sûrement que tout le reste une sorte de panique de l'imagination punk. Le Sandrine Martin, le Renée French et le Willem sont les seuls à échapper au massacre des maquettes de couvertures toutes plus laides et amateurs les unes que les autres. En confondant le fourre-tout et la générosité, ce catalogue affirme régulièrement l'autocélébration de l'éditeur : les détours dans le patrimoine le réinstallent avec force dans une généalogie éditoriale flatteuse quitte à publier n'importe quoi de Topor, Delfeil de Ton ou Willem.

Et, invariablement, alors que Menu n'a de cesse de se référer au monde du fanzine et de la débrouille éditoriale, ses livres sont, pour ce qu'ils sont matériellement, parmi les plus chers du marché. Ce sont des livres d'auteurs pauvres que seuls les riches peuvent s'acheter.

Tout ça devient franchement schizo quand, au même moment, dans un collectif publié par Hécatombe pour accompagner le film *Undergronde* de Vadillo, Menu tient une position radicalement opposée : dans sa planche, il se représente lassé des productions industrielles et des stands d'expo, en amoureux de la micro production et de l'autosuffisance, prêt à se relancer dans le processus. Nous sommes en janvier 2015 et Menu continue, dès qu'il est en présence de l'édition underground, à se présenter en membre de la famille. Il est l'oncle fidèle aux idéaux, toujours là.

Quelques mois plus tard, sort le dernier livre de L'Apo, *Ictus*, de Nitcheva. De la performance qui en a accompagné, au Monte en l'air, la sortie, Menu écrivait : « Ce fut si mémorable que cela se passe de mots », il fallait effectivement voir ça pour se sentir la bouche murée (vimeo.com/138586164)

Rien ne m'explique la publication d'un recueil aussi déconnecté de tout présent. Aussi bouffon. Sinon une chute éberluée qui vient cogner là-dessus, sur cette chose égarée. Une vrille aveugle et puis ça au bout. J'essaie de comprendre : le programme de L'Apo, c'est dit, c'est écrit : c'est l'acuité. À toutes les formes, avec la même exigence. Quand il publie de la poésie, il est

éditeur de poésie. Sérieux. Et à fond. J'en attends beaucoup pour ma part. Plus encore que de la BD. Mais sait-il ce qui se passe autour de lui depuis un siècle en matière de poésie, pour choisir cette passementerie du fond du placard ? Cette grimace expressionniste d'avant-guerre ? Comment s'est-il fait refler ce cheval de labour ? S'est-il un peu renseigné ? A-t-il ouvert un livre des éditions Al Dante pour bien cerner le programme « radical et singulier » de la poésie ? Un numéro de *Nioques* ? De *If* ? De *Boxon* ? Même un vieux numéro de *Dock(s)* ? Je ne m'avancerais pas beaucoup en disant : non. Sans doute jamais. Sa machine s'est arrêtée bien avant. C'est qu'il ne veut pas de poèmes. Il veut ouvrir la porte à La Poésie. Avec son grand P. Le P noble. Le P anoblissant par contact. Il se trompe. Il s'ouvre au catalogue des petits frissons et à la brocante. Mais il ne le sait pas. Il s'en fout. Il est simplement content : il est dans la Culture, ça l'enrobe. Même si ça contredit 30 ans de discours sur la valeur de la bande dessinée comme art populaire qui casse les hiérarchies.

Bilan de L'Apocalypse ? Quelques livres magnifiques (Blegvad, Henninger et Gosselin, French) qui partent dans le mur avec la maison d'édition et une aventure qui s'achève sur les poèmes de Nitcheva. Rien.



LE PERSONNAGE

Menu a une très haute idée de sa puissance. Nous aussi. Longtemps, nous l'avons partagée.

J'en arrive aujourd'hui à me demander ce qui m'est arrivé. Ce que j'ai vraiment vu et lu toutes ces années. Et ces derniers jours. Menu nous a persuadés qu'il a un jour écrit quelque chose. Nous ne l'avons jamais contredit, même quand il apparaissait de plus en plus certain que Menu n'existait pas vraiment. Et, donc, qu'il ne pouvait pas écrire vraiment. Ainsi, il a jusqu'ici pu se penser en auteur, en éditeur, en critique et en essayiste, et nous en convaincre. Son recours le plus bluffant a été de devenir, dans la vie, un personnage. C'est-à-dire avant tout le mannequin portant le pull rayé dont ses planches rapportent inlassablement l'existence. L'homme-sandwich de son projet de vie. Ceci doit conjurer tout ce qui arrive. La chute des épaules, les rides, le ventre, c'est-à-dire, tout simplement, la mort. Mais qui pourrait mourir sans avoir vu le jour ? Entre les rayures, il y a des limbes.

Ce qu'il désire est simple et touchant : il veut juste continuer à enfantiller sans traverser la nuit. Elle-même n'est qu'un récit qui aligne sagement ses cases pour lui. Il veut rester un gosse de 12 ans qui va à la Sorbonne. Il veut que maman acquiesce à son droit de jouer encore un peu même s'il est grand.

Je fais glisser devant mes yeux comme une sorte de flip book transversal des centaines d'autoportraits de Menu. Album après album. C'est franchement flippant : il n'y a aucun mouvement. Le même visage, figé dans un angle de bouche aux dents serrées.

Une telle grimace permanente sur ces visages pourrait passer pour une faillite de l'expression. Mais c'est une faillite du dessin. Un tic. Une démangeaison. Une incontinence affirmée du dessin, volontaire. Il s'y pense invité par Ubu. Mais Alfred Jarry, lui, il n'anoblit pas le caca qu'il tripote : il souille la littérature. Cette bêtise inventée pour les profs. Inventée pour les

rassurer. Pour ranger leur chambre. Menu la vénère, lui, la littérature. Il se sent trop petit à côté de la grosse dame. La dame qui n'existe pourtant pas ailleurs que dans la tête des profs. Menu manque la puissance du père Ubu.

Le personnage Menu est sans doute l'avatar le plus touchant de Jean-Christophe. Le plus incontrôlé. C'est le seul vrai rêve qui apparaisse dans ses pages. Celui d'une petite chose rayée qui ne vieillit jamais. Éternelle citation à même le corps d'une lecture d'enfance figée. Philémon en prêt-à-porter. Un corps parallèle qui ne change en rien, qui ne prend pas de rides. Il écoute inlassablement la musique de ses premières bières. Il n'apprendra jamais rien de rien. Il ne doit aucune explication pour cette irritation de surface, permanente, portée comme un masque. Aucune explication à personne. Car la colère lui sert de make-up. C'est à nous de lui imaginer une cause. On doit l'imaginer à sa place. La colère comme principe et comme fin. Grrr. Le jappement comme parole politique. Grrr. La crise comme tensiomètre bloqué sur le même curseur. Ici, un emblème, un signal, un résumé de carrière. Grrr. À vide. Il a pris sa bouille dessinée il y a 30 ans.

Les rayures du pull ne seraient pas un problème plus que le bleu des Schtroumpfs si notre Peyo ne vieillissait pas quelques mètres plus loin que ses planches sous un ridicule bonnet blanc. Au détour d'un festival, sur une vidéo, dans un vernissage, on voit le sillage de Menu zébrer l'espace. La première fois, ça fait son petit effet. C'est lui ? Oui, c'est Menu. Ah, il a l'air sympa. Oui, il a l'air sympa. Il y a quelque chose de tragique à voir circuler tout près d'un stand où ce



refuge dessiné s'est fixé pour toujours dans un livre, le vrai corps dans son vrai pull rayé, pris dans son vrai temps sans pitié.

Mais ça n'a plus d'importance. Il a rejoint la famille éditoriale qui fait de la jeunesse un fond de commerce pour des vieux. Tout va bien. Il peut se reposer. Il n'a plus à faire semblant. Il est enfin au bon endroit, dans la boutique de la famille. La crise est passée. Il va même peut-être pouvoir gommer ce vilain grrrrr de ses planches. On ne sait jamais. C'est comme le poing sur le logo du parti socialiste. On supposait qu'il avait une raison d'être là un moment. Mais plus personne ne se souvenait pourquoi il est serré. Et puis il a disparu. Le pull rayé éternel rassure Menu sur cette idée fixe : il est fidèle à lui même. Il est fidèle au signe pull rayé, c'est indéniable. Il peut lui dire « Regarde ! Tu es toujours le même. » Oui, il est toujours le même signe. Il a trahi tout le reste, mais a-t-il vraiment assez cru à quoi que ce soit pour avoir quoi que ce soit à trahir ?

Menu écrivait sur l'avant-garde. Menu se présentait en guérillero. Menu renversait les codes. Menu haranguait les puissants. Menu bouleversait la bande dessinée. Nous avons écouté avec complaisance cette ritournelle qui l'accompagnait partout. Et avec ces déclarations, que voyait-on ? Les dessins de Menu. Les planches de Menu. Les textes de Menu. L'écart vertigineux ne nous choquait pas. On l'enjambait en souriant.

Un jour, je me réveille. Un jour, nous nous réveillons ensemble. Et nous nous demandons quelle sorte de désir de maître, à n'importe quel prix, nous a crevés les yeux si longtemps. C'est lui. C'est Jean-Christophe Menu. C'est notre pape. Il faut croire que la bande dessinée veut ça. Qu'elle vaut ça. Qu'elle ne vaut que ça. Il faut croire qu'on a les André Breton qu'on mérite.

Mais non. On mérite mieux que ça. On mérite la fin de toute papauté.

Claude DOMINIQUE



QU'EST-CE QUE LA BANDE DESSINÉE ?

Gérard Blanchard, *Histoire de la bande dessinée*, Marabout université, 1969

LE PHÉNOMÈNE « BANDE DESSINÉE »

En France, Astérix et Cléopâtre, l'album de Goscinny (« rédacteur ») et d'Uderzo (dessinateur), a dépassé le tirage des Goncourt, son contemporain. Des statistiques déjà anciennes comptaient dans notre pays 180 titres de journaux pour enfants, contre 60 pour la presse féminine et 8 pour les magazines d'actualité.

24 millions d'exemplaires sont vendus chaque mois, et ce chiffre ne cesse d'augmenter : 50 % des enfants français lisent deux à trois illustrés par semaine, 40 % deux et 5 % à peine un.

Le nombre d'adultes lecteurs de bandes dessinées est considérable, qu'il

s'agisse soit de la relecture des « Tintin » de notre enfance, soit des bandes inscrites dans les journaux, soit même de la publicité qui adopte cette forme. L'influence de cet intérêt des adultes pour ce qu'on a appelé « le 9^e art » n'est certainement pas étranger à une plus grande qualité du dessin et à l'extension d'un « second degré » de lecture.

Robert Escarpit, professeur à la faculté des Lettres et Sciences humaines de Bordeaux, a écrit dans *La Révolution du livre* : « Il y a toujours eu une littérature "lettrée" comportant des échanges conscients entre certains publics et certains écrivains et, d'autre part, une littérature "octroyée" et qui est simplement la consommation anonyme de lecture par des masses dont l'importance et la composition ont

varié de siècle en siècle. On commence tout juste à soupçonner l'importance de cette "sous-littérature" à côté de la "bonne littérature". Pourtant leurs liens sont nombreux... La comédie, le roman, la chanson ont été, à certains moments de leur histoire, considérés comme appartenant à la sous-littérature et ne se sont trouvés promus qu'au moment où se sont trouvés promus leurs lecteurs. Plus récemment, le roman policier a subi une mutation analogue. Il n'est pas absurde de penser qu'un jour la bande dessinée, tant méprisée, tant décriée, accédera à la dignité de genre littéraire, quand ceux qui en font leur lecture habituelle posséderont les moyens intellectuels et matériels, d'une part, de formuler un jugement esthétique sur elle, d'autre part, de faire entendre ce jugement et de participer au jeu littéraire ».

Texte déniché par
Alexandra ACHARD



L.L. DE MARS — Ready made, 2019.

DEVENIR CENTRIFUGE

- Un scénario général dont vous êtes l'héroïne
- Caser le mot « éthique » quelque part dans la note d'intention (mais pas dans le scénario, ou alors ironiquement).

Il y a quelques règles chiantes, il faut en parler mais ça risque d'être parfois chiant. Heureusement qu'on n'est pas obligé de les suivre. « Ennuyeux » et « ennuyant » ont des sens différents, mais le mot « chiant » signifie les deux. Nous ne pourrons pas définir chaque mot.

Suivant un mouvement biocentrifuge bringuebalé par des tourniquets elliptiques, ici le référentiel choisi est un « personnage » : A.

Début d'arborescence (ou plutôt de « lignine ») :

- A1 : il y a un personnage principal. Son expérience psychique est à la fois personnelle et partagée ; jeu permanent de division/individuation (mais un être « trop un » n'est qu'un cadavre et, « trop multiple et divisé », il est bêtement fou).
- A2 : il n'y a aucune hiérarchie ou bien il y a plusieurs personnages importants : il faudra alors subdiviser le récit en spirales pour qu'un seul personnage se détache de chaque épisode. Le « peuple », la « masse populaire » ou « les dominés » ne peuvent pas agir comme un seul homme en début d'histoire (en fin d'histoire, à la rigueur). On revient alors forcément à chaque début à la branche A1.
- B1 : le personnage principal est le meilleur dans son domaine : c'est un héros.
- B2 : le personnage principal n'est pas meilleur que le/la supposé-e lecteur/lectrice : c'est un anti-héros. Son statut peut changer en cours de récit. Et même : la seule chose qui doit perdurer, c'est l'inconstance.

L'élément le plus important de l'histoire est ce qui ne dépend pas de la protagoniste principale, ce contre quoi elle ne peut agir (fût-elle une déesse). Les arbres sont d'anciennes divinités déguisées, les voitures sont dangereuses, un cataclysme est sur le point d'advenir, la conjoncture économique, des vieux tropes hollywoodiens, la vie moderne, les conventions sociales, etc. La protagoniste principale n'est pas omnipotente, pourtant elle doit être capable d'opérer une transformation. Ce qui l'anime vient de dehors.

C : le personnage principal est :

- C1 : une enfant : elle a d'ores et déjà toute la sympathie du lecteur, pas la peine d'en rajouter.
- C2 : un animal : l'identification lectrice/héroïne est déjà acquise : qui n'a jamais eu envie d'être temporairement un kangourou ?
- C3 : une adulte : le personnage doit montrer qu'il a un passé préhistorique (antérieur à l'histoire en cours), et qu'il en souffre encore. Le plus efficace c'est sans doute le deuil d'un enfant, qui entraîne le lecteur (même non-parent) dans le maximum d'empathie avec le personnage principal. Qu'est-ce qui paraît plus tragique et injuste que la mort d'un enfant ? Ici, croisement temporaire possible avec branche C1.
- C4 : une extrémiste stoïcienne, un objet manufacturé ou un disciple ayant atteint le nirvana. Fin.
- C5 : une énergie, un spectre, « quelque chose » d'immatériel. Ou une plante immobile.
- C6 : un croisement entre plusieurs bourgeons C, par exemple : moitié scarabée — moitié enfant, ou un tiers éléphant — un tiers panda — un tiers gendarme ou deux tiers virus — un sixième zéphyr — un sixième tomate, etc. Attention cependant : trop complexe, il sera trop ambigu et instable, l'excès d'individualité étouffera l'intrigue. On préférera le souci des affinités aux problèmes d'identité, et la puissance des devenirs aux apories sur l'origine (mais on aura quand même le droit de s'en soucier un peu).

Dans le conflit larvé entre la narratrice et lectrice supposée, il est bon d'accorder que la lectrice en sache en peu plus que la narratrice sur ce qu'il se passe, et, par politesse, que la narratrice en sache un peu plus que la lectrice sur d'autres sujets. C'est que la lectrice doit se deviner plus perspicace que la narratrice, mais aussi plus à l'écoute, plus « ouverte », plus à même d'accueillir des changements. La narratrice, le personnage principal et l'autrice ne sont pas forcément la même personne. La lectrice doit être préjugée plus intelligente que le récit ; le récit est plus perspicace que l'autrice. Le discours oral et les dialogues sont moins intelligents que l'autrice (qui réserve une partie de son cerveau pour se retenir de dire toutes les conneries qui lui passent par la tête). Il faut que la langue dessinée aille à la rencontre de la langue parlée. La langue privée, elle, est offerte, gratis. Surtout, flatter subtilement l'amour-propre du comité de lecture qui étudiera ce manuscrit.

II

L'« appropriation culturelle » a au moins le mérite de créer des malentendus féconds : Jagannâtha, nom attribué à Krishna lorsqu'il devient un dieu généreux et végétarien, devient, par le prisme des colonisateurs britanniques, le « Juggernaut », une force terrible qui écrase tout sur son passage. Prière de voler des idées de partout et à tout le monde, même mal digérées.

Tricher et trahir, c'est exprimer sa liberté, montrer qu'on est plus maligne que les faiseurs de lois. Mais lorsqu'on nous ordonne ici de tricher et de trahir ?

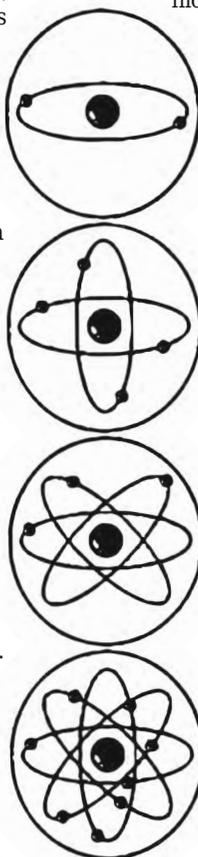
La protagoniste principale n'est pas à l'aise dans le multivers dans lequel elle évolue (il peut y en avoir plusieurs), mais au moins elle a réussi à survivre jusqu'à maintenant. Ici nous créons une connivence avec la lectrice qui se sent elle-même forcément en décalage (sinon elle ne lirait pas). Elle a des compétences, elle est sans doute la meilleure de sa catégorie (coiffeur, pommier, sportive, petite souris). Tristement, dans l'environnement « réel » actuel, « Femme » ou « Enfant » sont des catégories suffisantes (même s'il est difficile de savoir ce que serait « la meilleure

femme »). On peut alors « humaniser » le personnage en le composant. Contrairement à l'arborescence C6 où trop de divisions « désintégreraient » le personnage principal, la multiplication de personnalités peut le rendre plus vivant. Plus tard, son expertise sera mise en danger.

Elle a des défauts et l'idéal symétrique, c'est que ces défauts soient corrélés à ses qualités : c'est un très bon flic, au point qu'il a négligé sa vie familiale ; elle vit tellement pour sa passion qu'elle est encore célibataire à son âge, etc. Ses défauts peuvent être présentés à un entretien d'embauche : « elle est TROP honnête », « elle est TROP investie et TROP perfectionniste », « il est TROP bon trop con », mais sans excès. Elle supporte le poids d'une injustice passée mais elle n'est pas du genre à pleurnicher ; sa souffrance réprimée transparait malgré elle, avec des marques sur son corps ou dans des traits de caractère. Voilà pour la « complexité psychologique suffisante » des personnages principaux. Pour les inclure dans une atmosphère sociale plausible, il suffit d'appliquer les mêmes règles de construction aux « figurants » qui entourent et accompagnent notre référentiel.

Une première catastrophe survient (parfois en même temps que la rencontre avec la protagoniste principale, ou même avant). Si elle est en partie responsable de cet accident, alors elle devient une « anti-héroïne ». Elle pourra se racheter à condition que personne d'innocent ne meure à cause d'elle. S'il y a des accidents de véhicules, il faut montrer systématiquement un plan dans lequel les accidentés sortent de la voiture renversée, ils sont un peu sonnés mais indemnes (comme on le voit dans les vieilles séries télé nord-américaines du sud). Responsable ou non, dans tous les cas, l'héroïne se sent « concernée » par cette catastrophe et après avoir d'abord hésité et tenté de se déguiser en vénale ou cynique, elle se sent moralement ou divinement poussée à répondre à cet événement. Il y a deux grands types de réactions :

- la réponse raisonnable : la protagoniste se décharge auprès de personnalités plus expérimentées ou conformistes qu'elle, elle décide d'abandonner, elle va cultiver son jardin, va publier un récit qu'on peut



résumer avec une formule percutante, etc. Alors il n'y a pas vraiment d'histoire, c'est possible hein, mais ça pourra alors être un de ces objets où le « concept » est plus important que ce qui y est raconté, et qui n'est pas tellement fait pour le public, mais pour permettre à une autrice d'intimider ses rivales.

- dévorée par la passion ou la douleur, l'héroïne suit la voie déraisonnable : là où il y a un peu d'idiotie (pas trop : l'équivalent d'une cuillère à café) et de versatilité, il y a enfin de l'aventure !

Le récit tend à l'achèvement quand l'essentiel des petits êtres intérieurs et des forces inventés pour l'explorer et l'exploiter meurent ou du moins s'épuisent. On pourra alors réfléchir au récit suivant, et le titre de l'ouvrage abouti doit être réfléchi quelque part à cheval entre les deux projets. Comme les jeux séculaires des Romains, qui étaient des « jeux que nul n'avait vus et que nul ne devait revoir », c'est-à-dire qu'ils espéraient que tous les témoins d'une cérémonie de jeux meurent avant de renouveler la cérémonie (même si ce principe a été mis à mal par des empereurs impatientes — tels que Domitien ou Philippe l'Arabe — et quelques vieillards non-répertoriés) ; notons qu'un siècle ne durait alors pas nécessairement 100 ans, mais reposait sur la longévité du plus endurant ou sur la bonne foi des organisateurs. Pareillement, les récits n'ont pas tous la même durée de maturation, de production et de collation.

Il faut préparer en amont le fait qu'il y aura une vitre transparente, un mur de verre entre deux puissances différentes ; chaque puissance se croira face à un miroir et prendra la force en face pour son propre reflet ; toutes deux auront donc une image erronée d'elles-mêmes. Cela déterminera ce vers quoi elles tendent.

En gros il y a deux épisodes essentiels :

- description d'un état de déséquilibre
- transition d'un état à un autre.

Mais surtout, il est encore plus important d'avoir au moins trois épisodes.

Introduisons les objets concrets et perceptibles comme s'ils étaient des êtres vivants, avec des origines et des objectifs. Ce sont des acteurs et des agents du monde observé. Qui n'aime pas recevoir des cadeaux ? Sans eux, le récit n'est qu'une porte fermée.

Soudain on entend une voix venue on-ne-sait-d'où, mais c'est un exemple, pendant qu'une femme fait des boucles avec, au final, un nœud borroméen. C'est une sorte d'entrelacs d'au moins trois boucles, et seule la suppression de n'importe quelle boucle libère les deux boucles restantes. Il faut que tu la dessines pour comprendre. La voix :

— Ah non, moi les chansons sur la Liberté, je ne supporte pas.

D'abord, ça me fait toujours pleurer. Je suis trop sensible (la femme fait la première boucle). Et puis, en général, elles sont quand même assez démagos, ces chansons (la femme exécute une deuxième boucle). Et enfin, la liberté, qu'est-ce que c'est pour nous, hein, si ce n'est « un autre mot pour dire qu'on n'a plus rien à perdre » ? (troisième boucle, nœud borroméen).

Attention, bien expliquer comment ça ne marche pas ; les nœuds ne sont pas des allégories des gens, ils ne s'entravent pas les uns les autres, les gens ne sont pas des métaphores des nœuds. La femme essaie d'utiliser ce nœud pour ouvrir une serrure de la porte principale (le climax du récit).

— Ah non non, là il te faudrait une clef.

La femme va chercher une clef et essaie de dénouer le nœud borroméen avec la clef. Impossible.

— Ah ben non hé, là des ciseaux pour couper ce serait quand même plus indiqué.

La femme revient avec une paire de ciseaux mais ne parvient pas à démonter la clef.

— Ah non, pour faire ça, il faudrait au moins un marteau.

La femme s'amène avec un gros marteau et commence à défoncer les ciseaux au niveau de la vis.

— Ouais mais bon, enfin ! Un peu de délicatesse ! Un tournevis aurait suffi.

Elle s'absente, revient avec un tournevis et essaie de dévisser le marteau.

— Non, non, n'importe quoi. Arrête tes bêtises. Écoute-moi bien pour une fois.

Alors elle ouvre grand ses oreilles, vient et essaie de mettre le marteau dedans.

— Voilà, là ça devrait marcher.

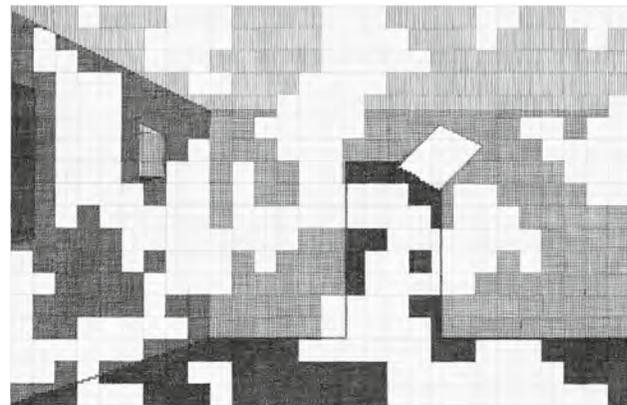
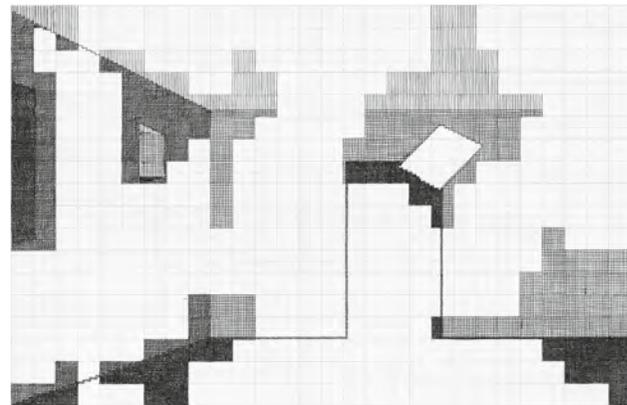
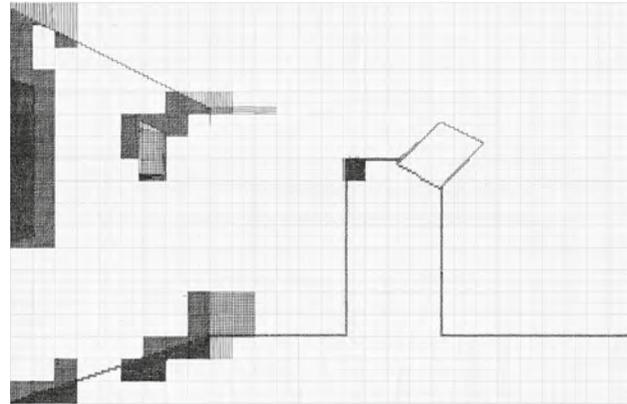
La porte s'ouvre en effet. C'est l'enchaînement qui construit ses causalités.

De « il » ou « elle », ce personnage devient « tu » : la lectrice devient la protagoniste, même si elle ne s'identifie pas à elle. S'il y a confusion des pronoms personnels, c'est le dominant qui gagne à la fin. La « projection » va de la lectrice vers le personnage, pas dans l'autre sens, même pas à mi-chemin. Enfin, le personnage principal sera confronté à des obstacles et des épreuves qui doivent graduellement paraître de plus en plus insurmontables, mais chaque épreuve doit se présenter comme l'ultime. Si on est déjà prévenu des Travaux à venir, on sait d'avance que l'héroïne résoudra (et non pas « résolvera ») l'épreuve précédente, et l'on sautera les pages évidentes, indifférents à la façon dont elle s'en sort (puisque ce qui compte, c'est qu'elle s'en soit « tirée »). Attention à garder le « Comment » associé au « Que?... Quoi? ».

Les scènes de torture sont proscrites. L'auteur/ autrice doit aimer ses personnages comme s'ils étaient ses propres enfants. S'il y a un « méchant » dans le récit, c'est à lui que l'autrice doit être la plus identifiée. Si ce « méchant » est une sadique qui s'ingénie à inventer diverses façons de tourmenter ses victimes, c'est un bien triste portrait de l'autrice.

Aussi composé soit-il, le personnage principal est désespérément seul mais il faut lui adjoindre un acolyte ou un récipient pour lui permettre d'oraliser ses pensées sans que ça ne semble trop artificiel. Bizarrement l'« artifice » semble être l'ennemi de la fiction. Le monde actuel et des enjeux de société seront évoqués, même de façon anachronique. Marquer une distanciation intellectuelle entre soi et son époque, c'est être « contemporain ». Il faudra émettre un avis ironique sur les avancées technologiques, avec une certaine assurance. Sans aucune confiance en elle l'héroïne ne pourrait pas avancer. On peut demander au livre d'être « action », « praxis », mais on court le risque que la lectrice abandonne trop tôt sa lecture pour partir faire la révolution ou pour réinvestir l'espace public. Une autrice qui réussit à être publiée est forcément un peu conservatrice, elle ne veut pas qu'on aille trop loin, trop vite, avant d'avoir fini son livre.

Thomas GOSSELIN



Loïc LARGIER —

Guy Delisle, *S'enfuir : récit d'un otage*, Dargaud, 2016.

MOINS LA MAIN

Hugues Micol, *Séquelles*,
Cornélius, 2008

TOUT TÊTE ! TOUT TÊTE !

Bon sang de bois ! Jamais une minute tranquille ! Excusez-moi, il y en a juste pour une petite minute. // TOUT TÊTE !

J'ARRIVE ! J'ARRIVE ! // TOUT TÊTE !!

TOUT TÊTE ! // Allons Poussin je suis là, on se calme.

PRENDS-MOI TOUT TÊTE ! PRENDS-MOI MAINTENANT ! // Mais enfin Poussin tu sais bien que c'est impossible. / Je t'en prie calme-toi.

PRENDS-MOI ! FAIS-MOI L'AMOUR ! JE VEUX JOUIR ! // Poussin enfin ! Un peu de tenue ! Je ne suis pas seul tu vois bien. / Excusez-moi jeune homme, je suis confus.

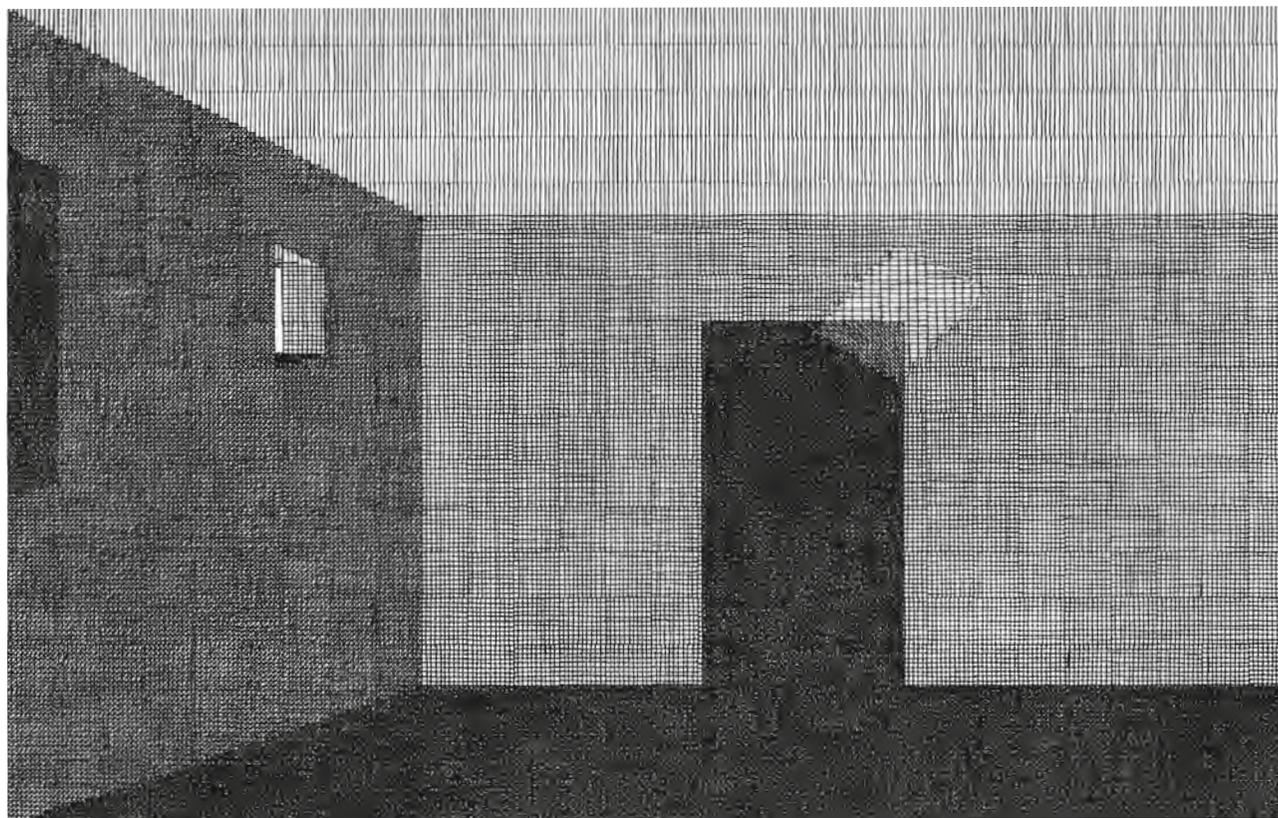
VIENS ! VIENS ! VIENS ! // ÇA SUFFIT ! Ça n'arrivera pas ! Et tu le sais très bien !

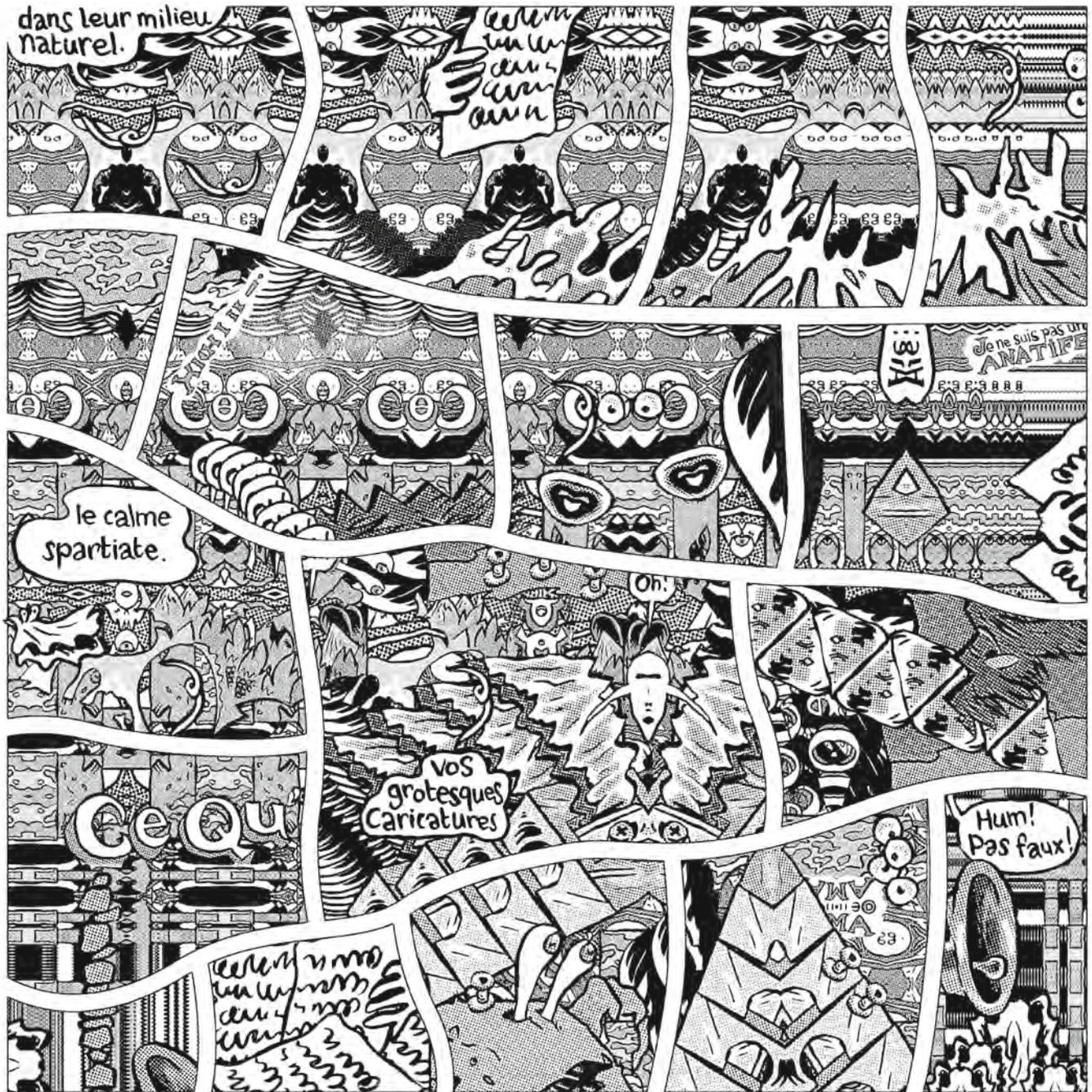
MAIS JE LE VEUX ! // Mais bon sang de bonsoir ! Mais regarde-toi enfin ! Ne m'oblige pas à le dire. // DIS-LE !

Mais bon Dieu de bon Dieu ! TU ES UNE SIRÈNE ! UN MYTHE ! / TU N'AS PAS DE ZIZINNE ! / Tout ça est complètement ridicule, tu nous couvres de honte devant notre ami. C'est lamentable...

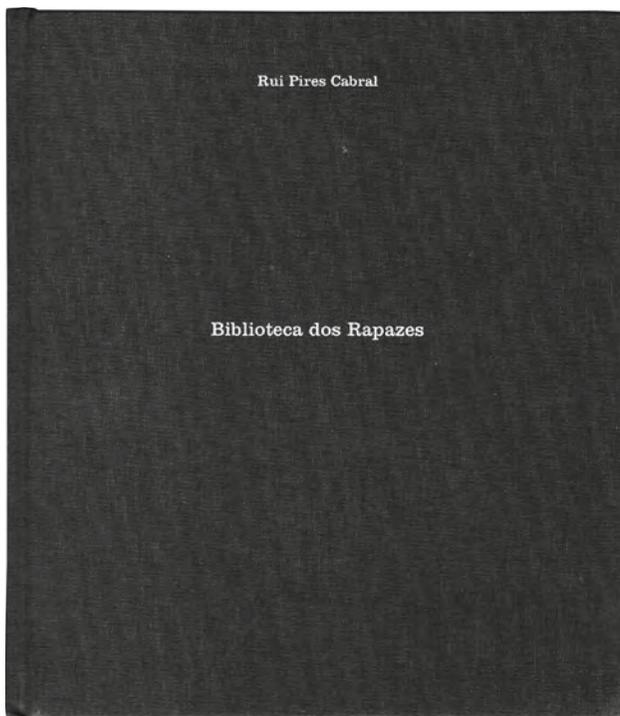
Tu me déçois beaucoup Tout Tête... Tu me fais beaucoup de mal, beaucoup de mal... // Poussin, je ne te reconnais plus, ces envies étranges... Tu es une privilégiée ne l'oublie pas... / Pense à notre ami... Flûte ! Il est parti !

François POUDEVIGNE





Samplerman, palimpseste de Yvang — Dans les mailles du chalut — II



Dans une lettre à Georges Charpentier (16 février 1879), Gustave Flaubert rappelle son mépris pour la notion, pour lui médiocre, d'illustration : « Je désirais mettre à la suite de Saint Julien le vitrail de la cathédrale de Rouen. Il s'agissait de colorier la planche qui se trouve dans le livre de Langlois. Rien de plus. — Et cette illustration me plaisait précisément parce que ce n'était pas une illustration. Mais un document historique. — En comparant l'image au texte on se serait dit : "Je n'y comprends rien. Comment a-t-il tiré ceci de cela?" »

L'écrivain portugais Rui Pires Cabral a déjà tiré ceci de cela, ou aidé d'autres à le faire. Dans un précédent petit livre de poésie, *Oráculos de Cabeceira (Oracles de chevet)*, il réalisa quelque chose de similaire aux oracles virgiliens de l'Antiquité, transformant le rapide feuilletage d'un grand nombre de livres en de nouveaux poèmes, très probablement enrobés d'ajouts imaginaires (un mot auquel nous reviendrons). Dans un autre projet plus récent coordonné avec Daniela Gomes, *Nós, os desconhecidos (Nous, les*

inconnus), il invita deux douzaines d'écrivains à rédiger de nouvelles légendes pour accompagner des photographies trouvées, de sources « anonymes » (il serait plus précis de dire qu'elles avaient perdu leurs noms propres). Bien que d'une manière très différente, ce nouveau livre, *Biblioteca de Rapazes (Bibliothèque des garçons, Pianola, 2012)* donne lieu, en citant le poème de Diogo Vaz de l'anthologie susmentionnée, à « une fiction apaisante et délicate », cristallisée autour du fragile matériau des *Nachlass* (ndt : archives personnelles).

Les traits baudelairiens de la poésie de Rui Pires Cabral ont été suffisamment décrits par d'autres poètes, critiques et essayistes portugais. Dans le cas particulier de *Biblioteca de Rapazes*, cet adjectif doit aussi inclure tous ces éléments que Baudelaire a consacrés à ce qu'il considérait comme faisant partie de la « modernité » : aux traits d'esprit, éphémères et minuscules fragments, objets fugaces, beautés qui ne se dissimulent pas mais, tout au contraire, font étalage de leurs qualités passagères. Un autre poète de la même génération, et une force significative dans le paysage de la poésie portugaise contemporaine, Manuel de Freitas, en atteste (dans la préface de l'anthologie révolutionnaire qu'il a lui-même éditée, *Poetas sem qualidades — Poètes sans qualités*) quand il décrit la « prédominance du temporel sur l'éternel », qui semble présider au livre de Cabral.

Outre cette dimension, c'est aussi chez Baudelaire que nous détecterions cette capacité primitive, rudimentaire, enfantine à identifier la beauté « surprise par pur hasard dans un coin/de banlieue ; la beauté d'une maison abandonnée/qui fut le tout de l'enfance de quelqu'un, /.../ beauté condamnée/qui nous assaille soudain » (dans *Oráculos*). Elle se place sous l'égide de l'esprit critique de l'Imagination, « Reine des Facultés » de Baudelaire, à ne confondre ni avec la rêverie ni avec la fantaisie. C'est l'usage très précis de ce terme que nous devons conserver à l'esprit en lisant ce livre.

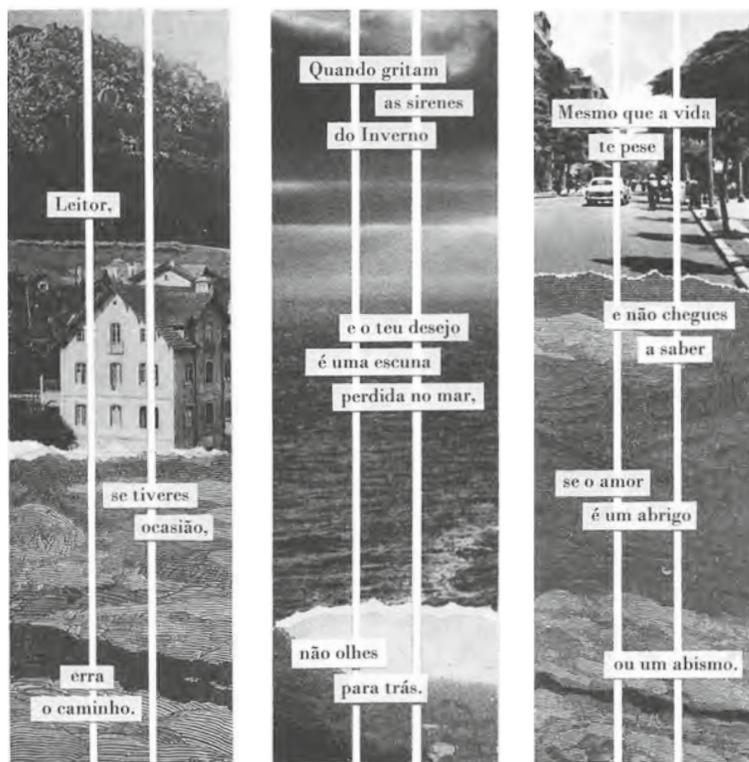
Plus encore, l'association avec le poète français devrait inclure un ensemble complet de références qui soulignent le thème, lui aussi présent dans ce livre, que nous pourrions peut-être appeler « le Royaume de l'Enfance » (reliant ainsi Baudelaire à Fernando Pessoa, Walter Benjamin et Bruno Schultz), un paysage qui cristallise lentement dans la mémoire et vers lequel nous souhaitons revenir, ou du moins en exprimons-nous le désir, le transformant en un espace objectif qui influencera les mécanismes poétiques de sa recherche. D'ailleurs, l'ensemble des écrits de Baudelaire consacrés aux livres, aux illustrations, aux jeux, présentent un vocabulaire ou une atmosphère qui semblent eux aussi

présents dans *Biblioteca de Rapazes*. Ce qui, à son tour, nous ramène à une modernité ancienne et nostalgique, au déclin de notre propre contemporanéité, qui peut être explorée, par exemple, en fouillant dans les mécanismes et matériaux numériques. Le collage, l'album de chromos, les sources-mêmes des matériaux employés (énumérées à la fin du livre) créent un contexte historique bien spécifique qui a été décrit, tout au long du XX^{ème} siècle, comme « intemporel ». C'est peut-être parce que ce Royaume de l'Enfance, ayant été enfermé dans un passé médiatisé par la nostalgie et un certain filtre déformant de confort et de sécurité, ne laisse jamais apparaître les traces de son histoire (propre).

Devons-nous décrire ce livre comme un recueil de poèmes illustrés ? Ou plutôt comme des illustrations transformées en poèmes ? Ou plutôt comme exploration de la matérialité de livres reconvertis dans la construction de nouveaux poèmes ? L'idée de matérialité, associée à l'acte littéraire, qui devrait inclure les conditions de réception même, peut être scindée en trois moments : celui de la production, celui du texte et celui de sa réalisation. L'auteur explique le premier en des termes très brefs, comment il utilise des ciseaux (il n'est pas innocent que le colophon utilise ce symbole) et de la colle afin de créer les poèmes illustrés à partir des matériaux trouvés dans une série de livres pour jeunes lecteurs, l'univers social fin XIX^{ème} et début XX^{ème} des collections « Bibliothèque des garçons », mais dont les racines antérieures sont assez cohérentes dans son imagination (Stevenson, Verne, Salgari, Jean Ray, etc.). Il s'agit d'œuvres qui existèrent, à une certaine période, dans les marges du champ littéraire, mais qui négocièrent lentement leur entrée dans ce qui survit du canon occidental. Participant de ce mouvement d'intégration, on retrouvera la capacité d'anciens lecteurs de ces titres, devenus nouveaux acteurs de la littérature, à reformuler leurs lignes de fuite, ainsi que cela se produit dans le livre de Cabral.

Mais excepté ces livres, Cabral a aussi fouiné dans les cartes postales, encyclopédies illustrées, photographies trouvées, comme ramenant d'un espace unique et contigu à ce

Royaume de l'Enfance dont nous avons parlé plus haut. Les sources ne sont de ce fait pas seulement littéraires, mais aussi reliées à une communauté qui est associée à ce Royaume. D'une certaine façon, cet acte de déchirer les pages, les cartes postales, les chromolithographies, de violenter leurs formes originelles et de les forcer à de nouvelles associations, cet acte même de restitution et de transformation, peut rappeler les mots de Walter Benjamin : « La vraie passion du collectionneur, largement incomprise, est toujours anarchique, destructrice. C'est parce que sa dialectique

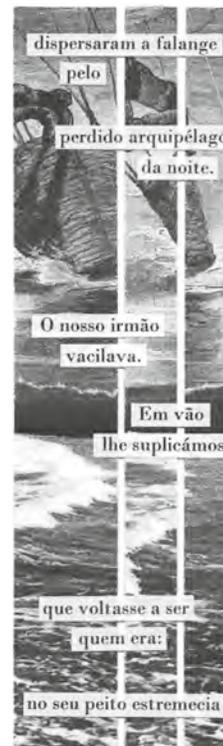


Lecteur,	Quand les sirènes	Même si la vie
si tu le	de l'hiver	te pèse
peux	hurlent	et que tu n'en
trompe-toi	et que ton désir	viens jamais
de chemin	est une goélette	à savoir
	perdue en mer	si l'amour
	ne regarde pas	est un havre
	en arrière	ou un abîme.

demande la chose suivante : la liaison entre la loyauté à la chose, le détail et ce qu'il recèle, d'une façon empreinte d'une protestation obstinée et subversive à l'encontre de ce qui est typique et peut être classifié.» (in *Lob der Puppe — Éloge de la poupée et autres essais*) *Biblioteca de Rapazes* arbore ce paradoxe par son travail à la fois destructif et — non pas en dépit de mais à cause de — réparateur, loyal, fondateur. Si nous retournons à Baudelaire une fois de plus, spécifiquement à son poème « Le Joujou du pauvre », il semble que nous pouvons discerner dans les pièces de Rui Pires Cabral une rencontre, non pas fortuite, mais affirmée, réfléchie, même si elle porte les signes matériels du pur hasard, entre le jouet de l'enfant riche de ce poème « verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries », et celui de l'enfant pauvre, un rat vivant, « tiré... de la vie elle-même ».

Une description minimale le considérerait comme un cycle de poèmes, apparemment tapés sur une machine à écrire, et peut-être même comme le résultat de cut-up des livres eux-mêmes, ensuite réorganisés comme collage de strips fragmentés. Cependant, les images qui se tiennent littéralement sous les poèmes n'en sont pas de simples compléments, ni une substructure. Ils sont leur basse continue, leur voix sous-jacente, l'accès au territoire indiscernable depuis lequel ils sont venus et vers lequel ils sont en danger de revenir à tout moment. « Il nous a laissés avec une poignée/d'ombres//et un livre de vers/dans lequel personne/ne se sent chez soi (p.27 — il faut souligner que l'utilisation des signes de transcription est presque inutile dans ce contexte). Peut-être personne ne se sent-il chez soi parce que l'espace est un espace de transition, où se tient un flux continu, mais cela ne le rend pas moins intense ni n'annule l'incessante invitation à y entrer.

La matérialité de la réalisation est rendue assez claire par l'obligation de manipuler un livre qui ressemble à un album de chromolithographies, un petit objet intime venant d'une collection non-répliquable, aux significations seulement accessibles et comprises par la seule personne qui l'a créé. Telles les « animaux/effarouchés



Notre frère s'était installé	ont dispersé les phalanges dans tout	tremblait la sombre blessure
dans la tour donnant sur la plage	l'archipel perdu de la nuit.	qui le tuerait,
après le tour du disque solaire	Notre frère chancelait,	au troisième mois de manque.
de notre jeunesse.	Nous l'avons supplié en vain	Il nous a laissé une poignée d'ombres
Déloyaux, les ravages du temps et de la mauvaise fortune	de redevenir une fois de plus qui il avait été :	et un livre de vers dans lequel personne ne se sent chez lui. si l'amour est un havre
	en sa poitrine	ou un abîme.

imaginaires» (p.29) que voient les explorateurs de ce poème, et qui révèlent l'ampleur des paysages dévoilés : « le domaine/est le poème // que tu es capable de/trouver » (p.11). Ces objets, ces illustrations, ces livres et fragments, sont à nouveau représentés dans une nouvelle vie, de la même façon que les bibliothèques permettent, chaque fois qu'un nouveau lecteur prend un livre, qu'ait lieu une nouvelle lecture. Mais au-delà d'une telle indétermination des idées, ou de notre propre impressionnisme générique, Pires Cabral retire ces matériaux de leur circuit de commercialisation comme produits (leur « commoditisation » originale) afin de les convertir en « traces mnésiques » — nous y reviendrons plus bas — capables de déclencher une nouvelle fois l'expérience partagée avec le lecteur.

Ce n'est pas, comme de bien entendu, la première fois qu'un auteur injecte une nouvelle vie dans des textes verbaux et/ou visuels préexistants, les tissant à neuf à partir de leurs éléments initiaux. Souvenons-nous des



Les rêves sont
des souvenirs

corrigés
à trois mains :

la peur, le désir
et le remords.

divers romans-collages de Max Ernst, du *A Humument* de Tom Phillips, de *Woman World* de Graham Rawle, entre autres. Cependant, Rui Pires Cabral n'a probablement aucun souhait de nous faire nous émerveiller devant la seule virtuosité visuelle de son livre au détriment du travail textuel, ou pire, de la perte de conviction de ses mots. Encore moins, et dans le même temps, devons-nous considérer les mots comme entièrement indépendants — par exemple des mots qui pourraient être prononcés, récités, analysés, publiés ailleurs que dans cet objet précis, dépourvus de ses particularités matérielles. Il est assez probable que Cabral préfère que nous le prenions en considération comme un corps complet (la pomme avec sa peau, comme aurait dit Benjamin), et que nous ne nous débarrassions pas de son « socle/circonstanciel », pour citer un autre de ses poèmes, tiré d'un livre différent.

Formellement parlant, au niveau de la construction visuelle et de la composition de la matérialité textuelle, ceci est corroboré par le matériau plastique des textes et même au niveau diégétique, comme nous allons le voir, nous trouvons l'exploration de rythmes réguliers, d'harmonies et de symétries. Il faut s'engager dans une approche analytique (presque) exhaustive de sa structure en espérant que cela nous révélera certains de ses principes de composition.

Chaque cycle ou groupe de poèmes (intitulés « Énigmes », « Voyages » et « Frayeurs ») se compose de 5 textes, assurément indépendants les uns des autres, et chaque poème est constitué de ce que nous pouvons vraisemblablement appeler trois strophes : trois groupes verticaux de strips composés à partir des illustrations transformées. Chacun de ces strips contient des lignes, les transformant en trois strips de plus petite taille au sein de chaque strophe, comme s'ils jouaient le rôle de vers (et, bien que le rôle de vers soit rempli, pour être plus précis, par des espaces blancs, qui peuvent nous rappeler les espaces interstitiels qui jouent un rôle important dans la création du sens dans la bande-dessinée, qui a aussi sa place dans *Biblioteca*). Ces strips intérieurs, pour ainsi dire, possèdent des épaisseurs différentes, et leur distribution n'est pas constante. Si nous donnons au strip le plus

étroit la valeur 1 et au plus épais la valeur 2 (les premiers font environ 1 cm d'épaisseur, les seconds 1,5 cm), nous obtiendrons alors la distribution suivante (chaque poème possède, au sein de sa structure individuelle, des strophes visuellement identiques) : 1-2-1, 1-2-1, 2-1-1, 1-1-2, 2-1-1 ; 2-1-2, 1-1-2, 2-1-1, 2-1-2, 2-1-1 ; 1-1-2, 2-1-1, 1-1-2, 2-1-1 e 2-1-1. Ce sommaire peut nous donner, initialement, une idée de répétitions et concentrations, mais il est important de relever comment chaque série d'images est « rempli(e) ». Dans certains cas, les images traversent horizontalement les trois strips (quasiment tous les cas en 2-1-2), aussi est-il plutôt simple de comprendre la scène composée par ces colonnes, mais, dans la majorité des cas, chacune des « moitiés » supérieures et inférieures (la totalité des cas en 2-1-1 et les cas en 1-1-2) montre deux scènes, par conséquent séparées verticalement. Presque toujours, néanmoins, les colonnes affichent deux scènes verticales différentes, avec les prétendues moitiés connectées par ce qui présente l'aspect typique d'un papier déchiré à la main, plutôt que la découpe linéaire, nette, des ciseaux. Ce dernier détail renvoie encore à une autre modalité matérielle de la production, sans même mentionner le « collage » des cartouches de texte. Comme mentionné plus haut, cela se produit presque toujours, bien qu'il y ait des exceptions : des images verticales ininterrompues, trois scènes, des « moitiés » ininterrompues, d'autres « moitiés » avec deux scènes, ce qui permet de multiples permutations et combinaisons. Dans certains cas, nous réalisons même que les scènes horizontales sont tirées de la même source, mais recombinaisons de façon non-linéaire, recréant des scènes différentes mais apparentées dans le plus élémentaire des puzzles. Nous pourrions poursuivre cet effort analytique plus loin, particulièrement en prenant en compte la dimension chromatique, ou encore d'autres aspects (la section « Énigmes » comporte un plus grand nombre de photographies, semble-t-il, « Frayeurs » présente une variété de couleurs plus importante, plus intense, et « Voyages » semble faire usage d'un grand nombre de chromolithographies et de gravures — s'agit-il de certaines des images de Riou et Neuville pour *Vingt mille lieues sous les mers* ?).

Les images produisent de singuliers dialogues entre elles. Quelle est la relation entre une collection de papillons, la photo d'une foule et un paysage urbain de nuit ? Se trouveraient-ils là comme une façon de chercher les traces de Dieu, ainsi que l'affirme le texte ? Quels sont les liens entre un paysage couvert de neige, le vaste océan et un petit garçon qui essaye de sauter d'un ballon (de plus, dans des images recomposées afin de provoquer un effet stroboscopique) ? S'agit-il d'une illustration plutôt pedestre de la « course/à travers le cercle solaire » durant laquelle a souffert le frère du poème, comme s'il s'agissait d'une mort ?

En sommes-nous déjà aux mots ? La relation entre mots et images ne semble pas, du tout, être référentielle ou « illustrative » (dans le sens péjoratif dans lequel le mot semble employé une fois de temps en temps, comme dans la citation de Flaubert placée en ouverture, un sens que je ne partage pas). La relation des images aux textes n'est pas de celles où les premières déprécient les seconds. J'aurais plutôt tendance à suivre la poétesse russe Marina Tsvetaïeva décrivant le travail d'illustration de Natalia Goncharova. Tsvetaïeva parle de « traduction » d'une matière en

une autre, « un dévoilement/une révélation une fois de plus, pour la première fois ». Dans le cas présent, c'est comme si Rui Pires Cabral mettait en forme deux matières en même temps. Il serait assez tentant de lire dans les images des références très spécifiques, comme si elles s'ancraient, ou pire encore, s'embourbaient dans les mots qui constituent la partie verbale des poèmes : le « Capitaine » (Ned ?), l'« homme [qui] cultivait/la nostalgie », la « cité de béton », « les assauts (du temps et/ou de la malchance) »... Pourtant, le poète lui-même nous met en garde contre les dangers d'une interprétation si littérale (ou autrement aussi formelle) : « Lecteur, // si tu/peux,/dévier/du chemin ». Et il est bien possible que ces chemins, ceux que j'ai essayé de prendre ici, soient trop bien balisés et, pour cette raison, erronés.

Les textes — si nous les isolons de la matière visuelle, analytiquement, ne suivent pas les règles fixées par les strophes visuelles et se présentent des plus diverses façons. S'il existe quelques cas (deux, peut-être) dans lesquels des propositions entières — Cabral emploie une ponctuation claire, scrupuleuse, il n'y a pas de détours dans cette pratique — sont contenues dans chaque strophe, la plupart des poèmes dispersent allègrement les propositions par-delà ces subtiles frontières. De plus, s'il existe quelques poèmes très laconiques (tel celui qui débute par « Les rêves sont... »), d'autres font preuve d'une riche présence verbale (spécialement ceux de la section « Voyages »). Il serait tentant ici aussi de détecter dans les premiers exemples des indices diégétiques insistant sur la signification des images, paysages urbains nocturnes, photographies semi-floues, et dans les seconds le renforcement de la valeur faciale des acteurs et des espaces désignés par les images, mais une fois de plus nous devons tenir compte des signes d'avertissement.

Je pense que la répétition de termes tels *diégésis*, *narratif*, ou autres, peut faire figure de pensée magique, ou encore de prudente retenue vis-à-vis de la matière poétique qui est peu disposée à se plier aux structures prédéfinies. Plus haut, nous suggérions que ce livre n'est probablement guère intéressé à associer poésie et diverses formes de communication

ou de technologies multimédia. Néanmoins, il existe une faible chance que de nous en référer à la notion de base de données selon Lev Manovich soit ici de quelque façon utile. La façon dont la base de donnée organise des hiérarchies et la logique linéaire, cumulative, de la narration, autoriserait des compréhensions différentes de la ré-articulation des éléments entre eux, et, par sa constitution même, une potentialisation, sa promesse future. Mais la façon dont ces unités verbales/visuelles émergent comme une sorte de « fond sans forme » (avant sa formation), comme ce qui existe auparavant, et ce à partir de quoi les multiples occurrences sont mises en forme, fait de *Biblioteca de Rapazes* une sorte de bref, magique voie d'accès à cette même immense, mythique, Ur-source, précisément via la forme que l'auteur a construite et offerte à ses lecteurs. Il nous invite à passer au travers des formes de ses constructions, mais elles nous donnent accès à quelque chose qui se tient au-delà-de et avant elles. Peut-être à ce que Goethe nommait le « Royaume des mères »...

Les poèmes, au moyen de diverses techniques d'accès direct au narrataire/lecteur, en appellent à notre participation (« lecteur... erre », « Écoute », « Marchons. »), mais nombre de ceux-ci étant issues de travaux en prose — si nous acceptons qu'en dépit des transformations de sources certains des traits originaux perdurent dans les textes suivants —, et en se référant aux « aventures », de l'action ou de la sagesse, se présentent comme de courts récits, peut-être même comme des fables, avec une poignée de personnages parfaitement identifiables dans leur concision : les marins qui s'adressent au capitaine et se perdent « dans les profondeurs de l'océan, l'homme de la « première/expédition », l'« exilé », l'homme mort qui rencontre le peuple de la ville, les personnages qui voyagent ensemble...

En effet, les résultats de ces manipulations et efforts combinatoires de la matière première (illustrations, cartes postales et ainsi de suite) et leur coordination avec les mots conduisent cette matière vers des actions nouvelles, non-imaginées dans le moment originel de leur existence. Quelque chose de leurs origines indubitablement *persiste* (un mot que nous utilisons une fois de plus, non seulement parce que Diogo Vaz Pinto l'emploie dans le poème mentionné plus haut, mais aussi parce qu'il possède un puissant rôle philosophique et d'explication suite aux travaux d'Aby Warburg, comme on le sait). Par conséquent, dans le cas de *Biblioteca*, il semble que nous ayons là un procédé que nous pouvons appeler *palimpseste* dans son sens le plus spécifique. Je pense en particulier à la façon dont ce concept, compris comme une « technique de lecture historique, intertextuelle, à la fois constructivement et déconstructivement » est utilisée par

un auteur comme Andreas Huyssen, recouvrant la façon dont plusieurs traces mnésiques s'accumulent en un même corps : « Les signes forts de l'espace présent fusionnent dans l'imaginaire avec les traces du passé, effacements, pertes et hétérotopies. » (in *Present Past*)

Biblioteca de rapazes nous pousse, toujours déjà, vers une lecture multimodale, dans laquelle un matériau brut, épais et lent, est combiné avec ces forces mnésiques, ce qui permet d'échapper au regard désenchanté porté sur la modernité — « Médiocre apparence/qu'a/la réalité » — afin d'adopter une vision différente, plus complexe, irrésoluble, mais néanmoins plus attentive à la rencontre avec les souvenirs personnels, le travail spécifique de l'auteur, la poétique, la construction du monde, et l'ensemble de ces objets ou événements induits par les textes originaux et les illustrations, et même jusqu'au point de ce que l'on pourrait appeler un « excès de sens ». Nous nous rapprochons ici de W.G. Sebald peut-être, qui, dans *Campo Santo*, raconte sa rencontre heureusement fortuite et pleine de « réticence » avec une édition du *Saint Julien* de Flaubert, et dont le travail ouvre des questionnements sur le rôle de l'image, de l'« image autoréflexive » que Louis Lüthi étudie au sein d'un petit opuscule du même nom. C'est-à-dire que nous ne nous référons pas à des espaces réservés aux images au sein d'un livre principalement littéraire (dans une opposition sémantique et sociale au « visuel »), à une sorte d'île au milieu des océans du texte où se reposer l'œil, à un espace de distraction cognitive et ontologique, ainsi que tant de fois est pensée l'illustration, mais plutôt à des contrepoints ou des mécanismes qui nous forcent à considérer, une fois de plus, la matérialité tangible des pages du livre que nous tenons entre nos mains. En bref, c'est une compréhension légèrement plus développée de ce que cette illustration, ou image, peut être, dans la citation déjà mentionnée de Tsvetaïeva.

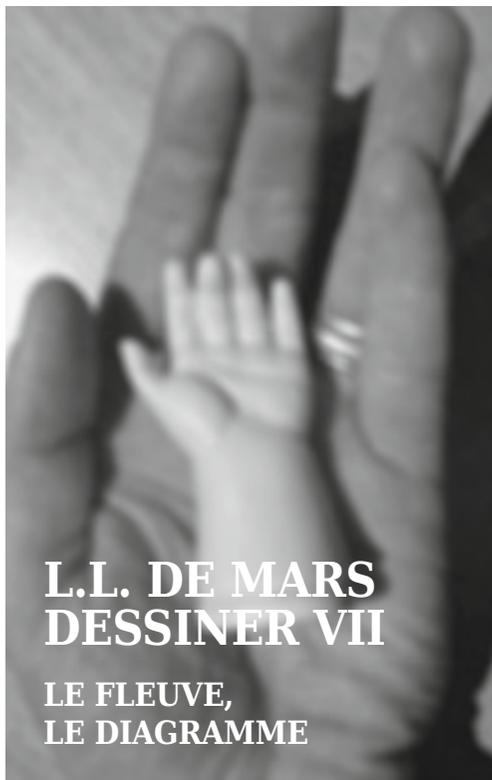
Les qualités plastiques — par conséquent, et toujours, modelables — de fragmentation, de résidus recombines, ne nous permettent pas de pleinement apprécier la « splendeur » (étymologiquement le « brillant ») du matériau original, mais forcent ces fragments à se transformer en objets d'interpellation, en cela depuis lesquels nous extrayons les ceci, qui ne cessent jamais de nous questionner. Exactement comme, dans un autre poème encore de Rui Pires Cabral (des *Oracles*), ces « Ombres et fantômes,/choses qui ne durent pas un été/nous parlent pour le reste de nos jours ».

Pedro MOURA

Traduit de l'anglais par Oolong



Retrouvez le reste des traductions des poèmes
de Rui Pires Cabral à l'adresse : https://precarre.rezo.net/?page_id=694



L.L. DE MARS DESSINER VII

LE FLEUVE, LE DIAGRAMME

La mimèsis hante la mimèsis

« Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la réalité même, c'est mépriser ce genre de mérite que nous rencontrons chez les poètes, car la peinture, comme la poésie, se complait à nous représenter les traits et les actions des héros ; c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison. »

Philostrate, dans son avant-propos aux *Eikones*

Avant d'ouvrir, avec Leibniz, la boîte de Pandore des ontologies rationnelles qui supposent une connivence métaphysique entre l'organisation du monde, l'homme et son langage, je vais tenter, maille à maille, de détricoter une évidence inévidente : c'est celle qui tient ensemble le poème — tel qu'il s'entend chez Philostrate — et la peinture. Le langage et l'image. En commençant par poser la question à côté de l'endroit où on la pose généralement, côté jardin plutôt que côté discours, ce qui sera un premier pas contre l'évidence.

Quelle sinieuse analogie formelle peut-on établir entre un signe acoustique et une réalisation plastique ? Entre le signe graphique d'un signe acoustique et une série d'événements plastiques, graphiques, tels qu'ils sont pris dans une image ? Entre la matérialité d'un discours et la matérialité d'une image ? Entre la façon dont les éléments de l'un s'articulent de relations et celle dont les événements de l'autre se nouent d'opérations ? Aucune, suis-je tenté de dire, et dans aucun de ces couples. La question, les questions, semblent, simplement, idiotement posées. Pourtant, c'est bien d'un point de vue formel que les différents avatars du *paragone* se sont posés en arbitres des comparaisons et de la hiérarchie des arts tout au long de leur histoire. C'est encore en son nom que certaines disciplines (la bande dessinée, par exemple) sont évaluées à l'aune d'autres, de leur histoire, de leur accomplissement significatif, formel, théorique.

C'est sans doute qu'on n'a pas vraiment regardé, en les mesurant l'un à l'autre, ces activités elles-mêmes — langage, création d'image — ni leurs conditions propres d'apparition sociale, mais la relation avec leur cause sensible et le cadre intelligible que celle-ci détermine.

Cette relation que l'un et l'autre entretiennent avec le monde des choses, on la suppose identique entre elles avec lui, superposable dans l'expérience du monde. On la suppose d'un seul type : la représentation. Il y a un silence corporel dans l'analyse de la représentation qui s'insinue bien au-delà des termes qu'elle établit, dans les plis par lesquels celle-ci enrobe les paradigmes du jugement et fait jusqu'à représenter une activité par une autre, une relation par une autre : elle prolonge leur identification bien au-delà des expériences du monde, jusque dans les relations qui en sont faites, jusque dans les corporalités qui battent leur mesure.



On s'évertue alors, comme sur la base d'une disparité accidentelle des formes réalisées dans la représentation, à superposer des modes de relation au monde que, pourtant, tout sépare. Sont superposés termes, relations, vocations, pour produire un rassurant mode comptaible d'organisation de la pensée, dans un rabattement des images sur les systèmes de signes. Ce manque de générosité surprenant de l'imagination théorique est, à mon avis, surtout un marqueur d'angoisse téléologique : il y a un horizon systématique rassurant, finissable, offert par les théories du signe, qu'aucune approche empirique de l'image ne permettrait d'encourager.

Revenons au dessin, et à la suite des vassalités qui, peu à peu, alors que nous quittons à peine celle de la métaphysique, de la technique et de la morale, nous conduit à la plus ferme d'entre elles, la plus tenace, elle-même prise dans une longue histoire de déplacements, celle par laquelle le discours — puis, comme par un fatal resserrement légal, le signe — a saisi le dessin et l'a arrimé fermement au cadre théorique du langage. De l'*ut pictura poesis* aux machines logiques peirciennes.

Pris en dehors de ses dispositions pulsionnelles et de son temps d'effectuation, le dessin — toute la production des images en vérité — peut alors être traité absurdement comme l'imposition d'une série plus ou moins déterminée, déliée, de signes. Pour rendre possible, imaginable, une telle désunion processuelle, il faut commencer par une dislocation de nature, une coupe matérielle, une élémentarisation. Elle repose sur un artifice que toute l'histoire des images vient ancrer en diaprant les objectifs théoriques qui le reconduisent : même s'il n'y a pas d'éléments dans une image, en confondant les éléments de langage par lesquels on la décrit avec les propriétés supposément séparables de celle-ci, on peut s'obstiner, comme s'y obstinent sémiologies et iconographies, à l'équarrir et, en quelque sorte, à la museler dans son monde pour la faire parler dans un autre.

La longue série des subordinations du dessin au régime du discours et à son ordre s'ouvre, semble-t-il, par l'invention d'un socle historique largement moralisé, mythographié. Les conditions exemplaires de sa naissance sont rarement établies sur une attention à ses propriétés, qu'elles soient métaphysiques ou simplement esthétiques : un des premiers plans de sa subordination est moral. L'image, et tout particulièrement le dessin, est prise dans une histoire plus générale des enjeux anthropologiques, philosophiques, sociaux, et en dépend à plusieurs titres.

Nous avons déjà vu ensemble, de Pline à Vasari ou Junius, par quoi la dignité de l'image devait au discours de se constituer à travers les vies édifiantes qui fonderont pour longtemps les histoires de l'art successives. Ces édifications lient la création à un caractère historique et national qui étend certes la puissance des images, mais toujours en tant que vectrices de tout à fait autre chose qu'elles-mêmes. Parallèlement à l'édification de systèmes politiques, de figures du pouvoir, de symboles qui la touchent de leur propre puissance séculière dès lors que l'image se met à leur service commandé, celle-ci conquiert alors une honorabilité dans sa propre épopée.

Pline ou Cicéron ont pu invectiver un asianisme largement imaginé des coloris et des figures étrangères pour défendre l'atticisme sur lequel construire un mythe national et les images dignes de l'exalter, rendues

dignes par lui. La Renaissance italienne elle-même peut être comprise dans ce cours d'un patriotisme orgueilleux qui produisit l'urgence des *Origine civitatis florentie et de eiusdem famosis civibus* de Filippo Villani autant que les indestructibles *Vite* de Vasari.

Cette insistance à fonder une histoire de l'art sur des vies exemplaires vise à créer des *topoi* à travers lesquels se redessinent indéfiniment les mêmes figures et les mêmes gestes. Elles emprunteront les traits de Zeuxis et d'Apelle chez Pline et tous ceux qui, longtemps, se réclament de sa vision historique, et elles se répéteront dans les figures de Cimabue



et Giotto chez Ghiberti, Vasari, etc. Chaque reprise de ces anecdotes, relayées, tordues, augmentées, recontextualisées, va les entériner plus profondément encore et établir une critériologie de l'excellence des images. Elles pourront, sans se nier par leur étrange ressemblance — ce à quoi pourtant la logique devrait incliner en mettant à jour leur nature mythographique — se renforcer les unes les autres par une démonstration *ad absurdum*.

Ce qui pourrait n'être qu'un cadre hagiographique distrayant ayant pour but de convaincre de la puissance des images va déterminer dans le discours de façon bien difficile à défaire, et pour très longtemps, les principes de leurs vertus, c'est-à-dire les modalités de leur jugement.

Neuvième creuset mythique

Ut pictura poesis
Horace, *Art poétique*

La ritournelle qui va soutenir le long parallèle historique entre image et discours — voué à glisser lentement entre dessin et signe —, est le *Ut pictura poesis* de Horace. Littéralement : « comme la peinture, la poésie ». La poésie est semblable à la peinture.

Son ambiguïté donne au poème le pouvoir hypotypique de *faire apparaître*, mais dans un escamotage de la visualité expérimentale de l'image — phénomène, durée et sensation —, de son lieu et cadre de formation, de sa présence matérielle, au profit, déjà, d'une translation de nature indiscutée. Elle fait évidemment la part belle à la notion d'image mentale, qu'on la produise ou qu'on la réveille selon les différents cadres théoriques, dont l'existence propre ne sera pratiquement pas discutée jusqu'au XXe siècle. Alors qu'elle est un commentaire de la poésie, elle va s'imposer comme paradigme de la peinture en se retournant contre elle, à la Renaissance, où on l'entendra plutôt ainsi : *comme la poésie, la peinture*.

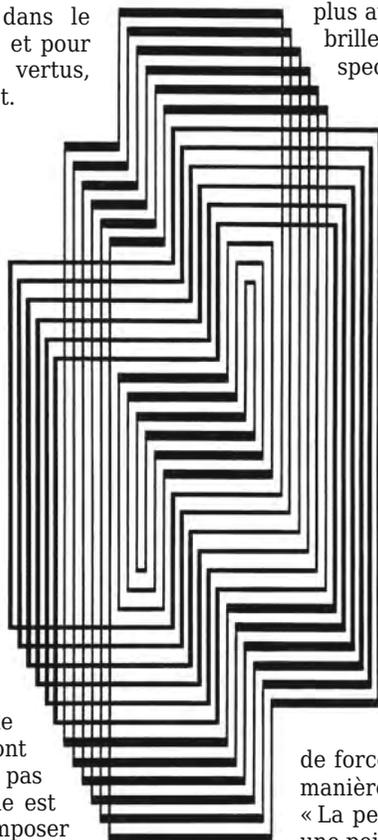
Ce renversement prenait déjà (quelques décennies après Horace) chez Plutarque dans ses *Moralia* (1) cette forme plus problématique, qu'il impute à Simonide de Céos :

« Cependant l'art du peintre ne sera pas comparé aux talents du général ; on ne donnera pas la préférence au tableau sur le trophée de cette victoire ; et l'image ne sera

pas au-dessus de la réalité. Simonide a dit que la peinture était une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. Les historiens racontent les événements passés, et les peintres les mettent sous nos yeux. Les uns emploient pour cela des couleurs et des figures ; les autres, des mots et des discours. La différence n'est que dans la matière qu'ils emploient et dans la manière d'imiter ; leur but est le même, et le meilleur historien est celui dont le récit est plus conforme à l'esprit, au caractère et à la nature des personnes et des choses, et qui ressemble le plus au peintre. Thucydide, parmi les historiens, brille dans cette partie. Son lecteur devient spectateur ; il éprouve les mêmes sentiments que ceux qui en ont été les témoins »

Ce qui donne à la poésie une vie supplémentaire semble affaiblir celle de la peinture. Cette apparente égalité des termes déséquilibre en fait l'équation : quand le premier — *la poésie est une peinture parlante* — grandit la poésie des vertus de l'image comme un socle ontologique duquel jaillirait, de surcroît, la parole, le second invalide la peinture, poésie pauvre, peinant à se dire. Au poème est offerte la promotion de faire apparaître les images, à la peinture une inclination à se taire.

La riche peinture littéraire encouragée par la théorie de l'*Ut pictura poesis* s'est prolongée bien après l'époque classique qui débute avec la Renaissance italienne. Commence alors une longue période où la formule consacra le couple peinture et poésie, nouées par elle en relation de force. Léonard de Vinci tente de rétablir à sa manière l'équilibre de ces forces en ces termes : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre permettent d'exposer maintes attitudes morales, comme fit Appelle dans sa *Calomnie*. » Non seulement c'est par un singulier hoquet logique qu'il déplace dans le régime du regard de la poésie son éventuelle faiblesse — qu'elle soit aveugle ne la rend pourtant pas invisible aux regards —, mais il rapproche, par l'exemple qu'il en donne, cette relation à la subordination historique de l'image aux descriptions — les *ekphraseis* — qui leur survivent et les réduisent à jamais.



Josef ALBERS – *Nippou A* – 1942

« Poésie muette, la peinture est tributaire d'un langage qui lui rend son sens intelligible en lui prêtant une parole qui lui fait défaut. C'est donc au discours *sur* la peinture de dire le discours *de* la peinture, en rendant manifeste l'existence d'un discours *dans* la peinture, c'est-à-dire en restituant la totalité des récits, des mythes et des théories qui tissent ses représentations et nourrissent son silence. Et cette nécessité oblige à laisser la parole au dessin, seul susceptible de donner, par le truchement de l'invention, une représentation plastique des énoncés narratifs. »

L'institution qui consolide sans doute le plus puissamment cette emprise du discours sur la peinture — commentée ici par Jacqueline Lichtenstein — et la mise en signe de la pensée du dessin, est probablement l'Académie royale telle que la réorganise Colbert, sous la direction de Le Brun (2) : sa raison d'être est, tout particulièrement, de *faire parler* les peintres. D'eux, on attend une somme à construire, un corpus à constituer à la hauteur spirituelle à laquelle se pense le pouvoir qui les a élevés jusqu'à ce projet national. C'est le prix à payer pour obtenir définitivement leur autonomie artistique, leur séparation achevée du régime des communautés artisanales. De leur aptitude à discourir dépendra leur légitimité en tant que peintre à la cour. Implicitement, en tant que peintres tout court. C'est que l'académie veut la reconnaissance libérale de la peinture et celle-ci, comme toujours, passe par le discours ; parole, commentaire, propositions théoriques, écriture. Pour montrer qu'en quelque sorte la peinture est un art du langage.

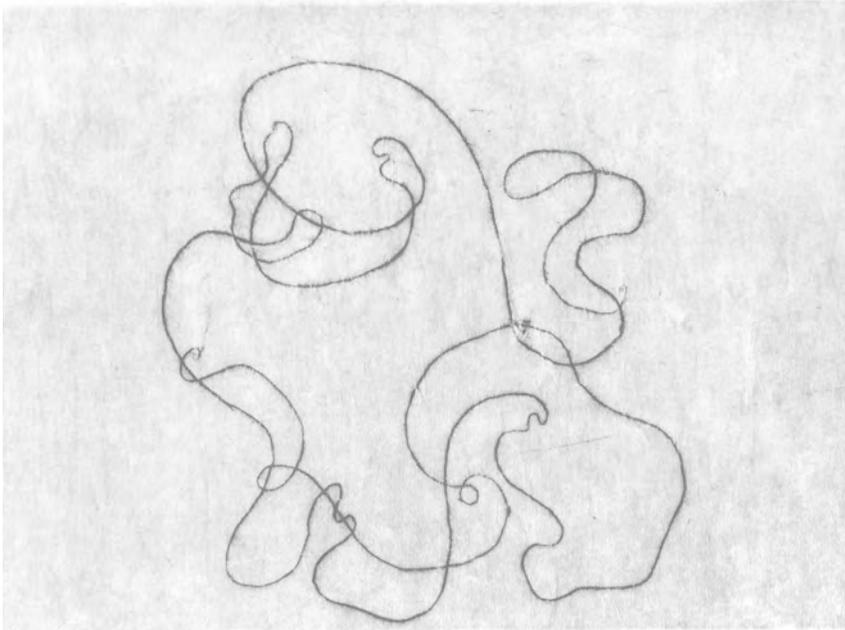
Quand Alberti, quelques siècles plus tôt, avait lancé la première salve d'une réévaluation libérale désirée pour la peinture, au moins ouvrirait-il

son *Della pittura* en signifiant fermement que c'est en peintre qu'il écrivait. L'Académie royale de peinture et de sculpture semble attendre, *a contrario*, que ses peintres parlent assez fort pour faire entendre que c'est en écrivains qu'ils peignent. Et attendant des académiciens qu'ils parlent, qu'ils écrivent — ce à quoi ils rechignèrent longtemps avant qu'on ait vu poindre leurs premières conférences —, voilà qu'on faisait du discours, étrangement, la formation la plus susceptible d'ouvrir à la peinture.

Pourtant, il n'y a aucune espèce d'évidence à arracher les formulations théoriques du champ pictural lui-même ; l'intuition que la peinture, que l'image, soit apte à porter en elle-même son dispositif heuristique, par exemple, se rencontre dès le premier siècle chez Quintilien (et donc très probablement avant), dans son *Institution Oratoire* : « Que l'étudiant veuille seulement croire qu'il existe une route sûre, tout au long de laquelle la nature doit, d'elle-même, sans recourir à un enseignement, fournir beaucoup, si bien que les préceptes enseignés semblent n'avoir pas tant été inventés par des professeurs qu'observés alors qu'ils étaient mis en œuvre ».

Comprenons qu'il ne s'agit pas pour lui de désassembler les œuvres pour y retrouver l'archéologie fragmentée d'une origine théorique disséminée, mais bien de *regarder* : c'est par le regard — comme institution spéculative délibérée — qu'on donnera par exemple au dessin d'apparaître à sa propre cause. Et de l'éclairer comme mise en théorie du monde. Pensé ainsi, le regard, contre toute attente intuitive, précède la vue. Il la rend possible au lieu de dépendre de son cadre perceptif. Ne pas voir la couleur dans le dessin, la matière du dessin, comme ne pas voir le vecteur dans la peinture, n'est pas un problème déterminé par des limites sensorielles ou une qualité métaphysique de l'un ou de l'autre, mais un choix — aveugle ou non —, un écart théorique décisif.

Vasari (et à la suite de son Académie du dessin, toutes celles qui vont suivre), suppose à la théorie une extériorité et une antériorité qui trace les lignes de front de l'activité artistique, les marges stratégiques à ne pas



Josef ALBERS — Nippon B — 1942

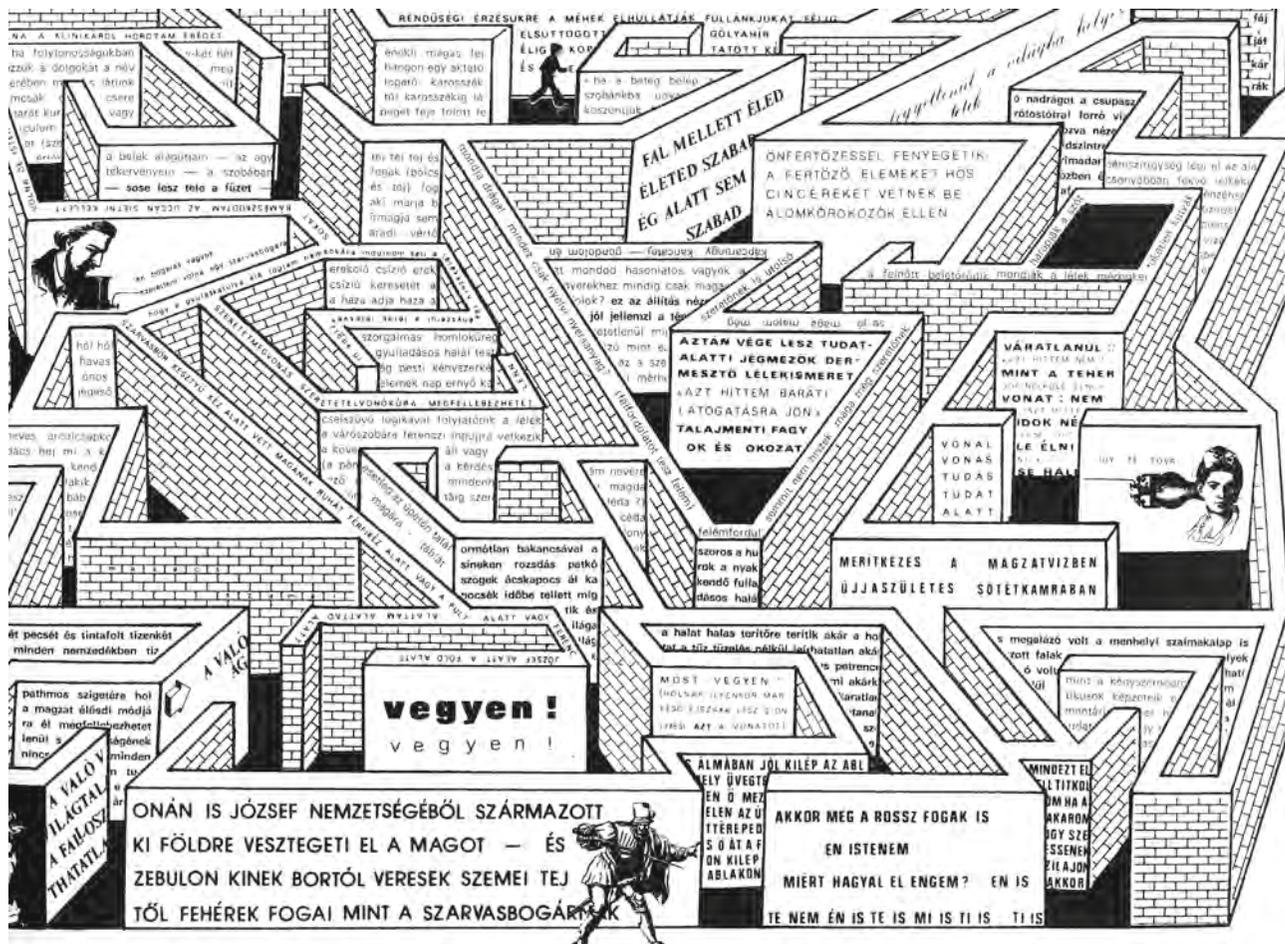
dépasser. Avec lui, déjà, le dessin avance comme frontière des discours, missionné pour ne pas les trahir. Sur ce point comme sur tant d'autres, l'Académie royale lui emboîtera le pas. Pourtant, le *tout ensemble* de Roger de Piles portait en lui des conciliations théoriques plus riches encore que celle de la couleur et du dessin, par lesquelles quelques siècles de mise en signes des images, du dessin surtout, nous aurient avantageusement été épargnés.

C'est ici que se superpose à la coupure métaphysique platonicienne de la couleur-tache et de la forme-contour le présupposé d'un dessin-signe comme soutènement théorique de toute production d'image. La position de l'Académie sur la couleur détermine puissamment sa rhétoricisation de l'image.

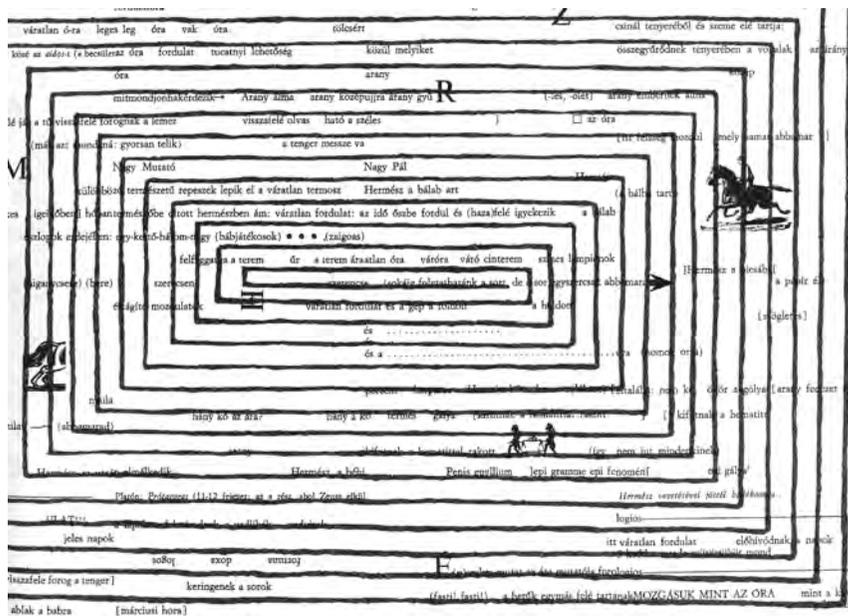
On a vu que par le placement de la couleur dans un champ d'expertise auquel elle ne ressortissait pas (celui de la vérité),

Platon invitait à sa profonde subsidiarité en la privant de toutes ses forces dans son propre champ, celui du plaisir esthétique. Mais il permettait surtout d'en dégager des lignes de définitions impropres, excluant toute expérience ne satisfaisant pas les critères du discours; ceci simplifie à outrance la définition d'un cadre problématique pour l'image, assujettit les outils d'analyse nécessaire pour en rendre compte et, au passage, fait de l'expérience picturale elle-même un mal nécessaire de la technique et non une condition minimale de la création artistique. La modalité de l'approche théorique de l'image, sur cette base d'entendement, sera pour longtemps et irrespirablement la signification.

La couleur comme potentiel *tout de l'image* est escamotée doublement: comme parasite du dessin qu'elle habille expressivement, et comme parasite du signe, auquel le



Pál Nagy — Journal in time — extract 1



Pál Nagy - Journal in time - extrait II

dessin soumet son régime d'interprétation. Cette logique singulière fait de l'image, une fois débroussaillée de son enveloppe interprétative, un défaut de l'image, et du dessin un mode d'approche imparfait pour une signification qu'il n'atteint jamais.

Dixième creuset mythique

plus un art est mimétique, plus il est descriptible

Charles Le Brun

Que voit donc Champaigne quand il débite comme un quartier de bœuf *La Vierge, l'Enfant-Jésus et saint Jean-Baptiste* du Titien, au cours de sa conférence du 12 juin 1671 à l'Académie, conférence dans laquelle il exprime toute sa méfiance à l'égard de la couleur ? Je veux dire : que pense-t-il de sa propre peinture, elle qui fait convoler dans une étreinte complexe tout ce qui fait l'étendue de la peinture entre le baroque flamand et les compositions historiques des poussiniens, lui à qui Félibien reproche d'être trop près de la nature quand d'autres le trouvent trop près des passions flamandes ? Que voit-il, depuis son propre cours d'existence, se faire par sa propre main ? Que voit-il en Titien qu'il ne voit pas chez lui ? C'est qu'il ne regarde pas Titien droit dans la peinture, mais droit dans le discours.

Plus un art est mimétique, plus il est descriptible. Et plus il est descriptible, moins il a besoin de représenter. Mieux il peut s'effacer. Apparition des paradoxes. Titien s'avance d'un pas trop appuyé dans la chair et pourtant ce n'est pas le moins rhétorique des peintres, dit-on. Du moins, ce n'est pas le moins hanté par la parole. Mais il s'échappe,

au moins dans la forme de question à laquelle Champaigne le soumet, de la composition logique linéaire (celle des grands parcours institués par Le Brun). Composition qui, nulle part, n'existe. Il le sait, il est peintre. Ce qui ne suffit pas à Champaigne, pourtant. Titien s'abandonne à la conjonction des masses comme opérateurs conceptuels. Il prive l'analyse de son scalpel. Le paradoxe par lequel se lie idéalité et naturalité comme les deux faces d'une même manifestation plastique est rendu sensible dans ces va-et-vient par lesquels Champaigne tient Titien dans ses pinces analytiques : c'est au nom d'un attachement à la représentation de la nature, en tant qu'imitateur de formes — appelons ça mimésis platonicienne — qu'il le loue, mais c'est au nom d'un attachement vital, individué, à la nature comme composition — appelons ça mimésis aristotélicienne — qu'il le condamne. La nature — puisque le cadre d'aventure qu'elle produit doit se domestiquer par l'idéalité rigoureuse et le striage des regards — ne peut être placée qu'au devant du peintre, tendue devant lui, l'excluant pour ne pas déborder son intériorité. Le Brun, en exaltant la précellence de cet esprit qui lie dessin et discours, inscrit le dessin dans une temporalité ayant la verbalité pour fin. Il le voue, d'une manière ou d'une autre, à l'ekphrasis étendue à toute la surface peinte du monde, comme fin ultime.

À vouloir modeler le recours à la dignité artistique sur un renversement social des rôles qui briserait la chaîne liant la peinture aux arts mécaniques pour donner au peintre la hauteur du poète, l'Académie engage un mouvement paradoxal que rien ne freinera : c'est celui d'une légitimité picturale qui ne semble pouvoir être conquise qu'au prix de se fondre dans un idéal littéraire. Aujourd'hui, la dévotion sociale des bandes dessinées pour la littérature comme modèle historique structurel, institutionnel, et pour la peinture comme modèle psychologique, technique et même héroïque (celui des grandes lignes artistiques supposées ponctuer et structurer l'histoire de l'art), est surprenante et délétère. Ce double moteur du jugement invite à disparaître pour se donner d'apparaître transformé et suppose une hauteur de vue,

établie ailleurs par l'histoire, qu'il faut atteindre à son tour pour toucher à sa propre maturité. Mais c'est en fuyant les hautes destinées, en rompant avec les hiérarchies à la fois techniques et culturelles, que la peinture a gagné chaque bataille contre la sanctuarisation. C'est en rompant avec la légalité métaphysique et historique de ses références que les bandes dessinées peuvent ouvrir un champ propre de leur pensée — où elles s'offrent de penser ce qu'aucun dispositif ne peut penser à leur place —, celui d'un cadre théorique qui ne doit à aucune autre discipline les questions liées à son actualité.

Ekphrasis et stoa, une promesse oubliée

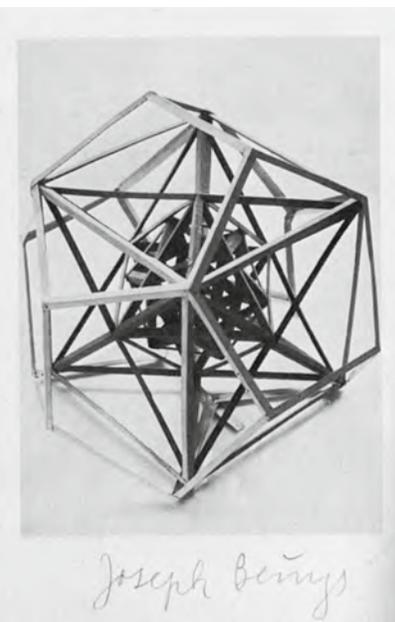
De moi-même, j'avais formé le dessein de faire l'éloge de ces peintures ; mais le fils de mon hôte, un enfant d'une dizaine d'années, déjà curieux et avide d'apprendre, épia le moment où je visitai la galerie et me pria de lui expliquer les tableaux. Ne voulant pas lui paraître trop maladroit, je lui dis : « volontiers, je commencerai mon explication quand tes jeunes amis seront arrivés. »

Philostrate avant-propos des *Eikones*

Si l'histoire de l'ekphrasis — en tant que description d'œuvres d'art — se lie assez vite à celle de la stoa — prototype de la galerie de peintures invitant à la promenade savante —, ce serait sans doute une erreur de faire de cette relation entre image et discours la matrice d'une sujétion du premier ordre au second. Rien, en effet, rien n'y implique structurellement une unilatéralité de l'éclairage de l'un par l'autre ni de la création qui en découlera. La stoa est une de ces situations par lesquelles s'originent les passages entre image et discours : une image devant laquelle et avec laquelle, pour ses valeurs démonstratives et exemplaires, s'effectue le discours philosophique. Les voici liées par le fait rhétorique, certes, mais aussi par l'invention d'une combinaison étroite des modes d'apparition, d'invention, de création de l'un et l'autre.

Le point culminant de cette composition pouvait être l'ekphrasis par laquelle les deux productions s'inventent l'une à l'autre sans se résoudre à leur propre puissance, à leur propre agencement. La description est un double mouvement de conduction formelle, par lequel deux formes se coréalisent. L'ekphrasis ne rend pas compte de l'image : elle s'insinue dans les possibles qu'elle ouvre pour ouvrir les siens au discours. Le tableau est un jardin péripatéticien pour un *regard qui parle* et la stoa est une actualité composée au service de cette création. Image, discours, ouvrent un lieu conjonctif à trouver dans la stoa, par la déambulation, le regard, la présence. Ce qu'inlassablement l'histoire des idées mais aussi celle des images voudra délier pour séparer l'expérience sensible de toute propriété intelligible qui lui soit coextensive, cofondatrice, comme deux catégories de l'entendement et de l'organisation des formes. On pourrait très fructueusement en faire le modèle théorique susceptible de problématiser les bandes dessinées. On peut l'opposer aux principes d'une sémiotisation qui considèrent l'ensemble dans un achèvement autorisant la sujétion d'un champ à l'autre ; en lui tout ce qui fait l'unité profonde de ces expériences s'est arrêté, figé dans le souvenir d'un lieu et de sa topographie étrangère. C'est une taxinomie ayant prétention à rendre compte de la vie fossilisée.

Dans la stoa, voyons plutôt un vis-à-vis constructif sans primauté par lequel discours et images s'inventent sans opposition mais par frottement : alors que l'existence de la stoa aurait pu nous conduire



à une double fécondité des discours et images en guise de machine théorique, nous n'en avons tiré que des frontispices pour nos livres et une articulation de ceux-ci aux textes qu'ils illustrent sans ambition propre, ce qui est oublier un peu vite ce que sur la page, les choses dessinées *font*. Plus qu'elles ne *sont*. C'est bien dans la stimulation de l'un par l'autre, les agencements spéculatifs qui s'y joignent, que se fondent à la fois une complicité théorique et un pouvoir expressif des idées. De cet enseignement qui n'a pas eu lieu, la bande dessinée détient la puissance dont de nombreuses inhibitions théoriques freinent le passage en acte.

Sur les ekphrasis de Philostrate, nos théoriciens de la Renaissance puis nos historiens d'art ont arrêté leur regard sur les termes au lieu de le poser sur la relation. Ainsi, au lieu d'écrire la philosophie au Louvre, on y vérifie l'histoire.

Chaque image semble vouloir, dans une ekphrasis étrangement autonomisée, se résumer à un constat : *ici étaient les choses*. Ici l'arbre, ici le bûcheron, ici le ciel au-dessus d'eux. Les relations n'y sont elles-mêmes que terminées, car sont terminés les prototypes. Reste le gardien imaginaire de la théorie, qui écrit l'ekphrasis et garantit la signification.

Parler de peindre ou parler de discourir, c'est tout un dirait-on, non pas parce qu'il y aurait une introuvable assonance entre les mimésis qui lient ces activités à l'expérience du monde, mais parce que nous les lions, elles, dans une évidence trompeuse des usages historiques. Mais il n'y a pas de métaphore dans la matérialité d'un tableau, dans celle d'une image, il y a des emportements plastiques, des glissements formels, des déguisements crus et palpables des matérialités. C'est depuis une intériorité théorique que nous les assimilons parce qu'il nous serait impossible d'établir le procès formel d'une telle similitude entre les fonctions. Nous agissons ainsi follement comme si l'une n'était que le double de l'autre afin que les théories elles-mêmes soient interchangeable. Ou plus exactement : cette superposition théorique nous invite à les interroger comme des doubles empiriques.

À Jacqueline Lichtenstein, morte le 2 avril 2019

NOTES :

1 « Les Athéniens se sont-ils plus illustrés par les lettres que par les armes ? »

2 Le Brun, dont on doit garder en tête ici le « 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. »



un bleu délicat...



un vert rafraîchissant...



un rose tendre

L.L. DE MARS — *Ready made*, 2019.

QU'EST-CE QUE LA BANDE DESSINÉE ?

« La bande dessinée » Joseph Llobera & Romain Oltra, Eyrolles 1974

LA BANDE DESSINÉE, ILLUSTRATION COMMERCIALISÉE

Dessiner une bande dessinée, la vendre à un éditeur, la publier... Les jeunes l'achètent; mais les jeunes et les adultes la lisent. Ceci est la brève histoire d'une bande dessinée. Mais, combien de dessinateurs lui doivent-ils un bon niveau de vie et combien lui doivent-ils un moment de délassément et d'intérêt...!

La bande dessinée — la bonne bande dessinée — est la commercialisation de l'art d'illustrer. Elle sert à narrer un argument, elle crée un suspense, elle offre de l'ambiance en démontrant l'habileté de l'illustrateur dans le maniement de la figure en mouvement...

En tant qu'art mineur, la bande dessinée peut être un moyen de vivre pour le dessinateur. Si elle est bonne, elle jouira de la plus ample diffusion, non seulement dans son propre pays, mais aussi dans d'autres.

Dessiner, encaisser de l'argent pour les dessins, les voir imprimés et vendus... Savoir qu'ils sont regardés et lus. Un processus apparemment simple, n'est-il pas vrai? Cependant, cela exige la parfaite possession d'une technique, de l'imagination, une conception visuelle et un sens de l'action. Quelque chose, en définitive, qu'il faut apprendre pour, par le truchement de sa propre personnalité, le rendre sur le papier.

Le dessin de bandes dessinées est actuellement une spécialisation dûment commercialisée de l'illustration à la

plume. C'est quelque chose comme une illustration animée. Bien que, dans un certain sens, elle soit antérieure au cinéma, elle doit beaucoup à ce dernier quant à son sens de la continuité, de la planification et des moyens visuels employés pour dramatiser certaines situations déterminées.

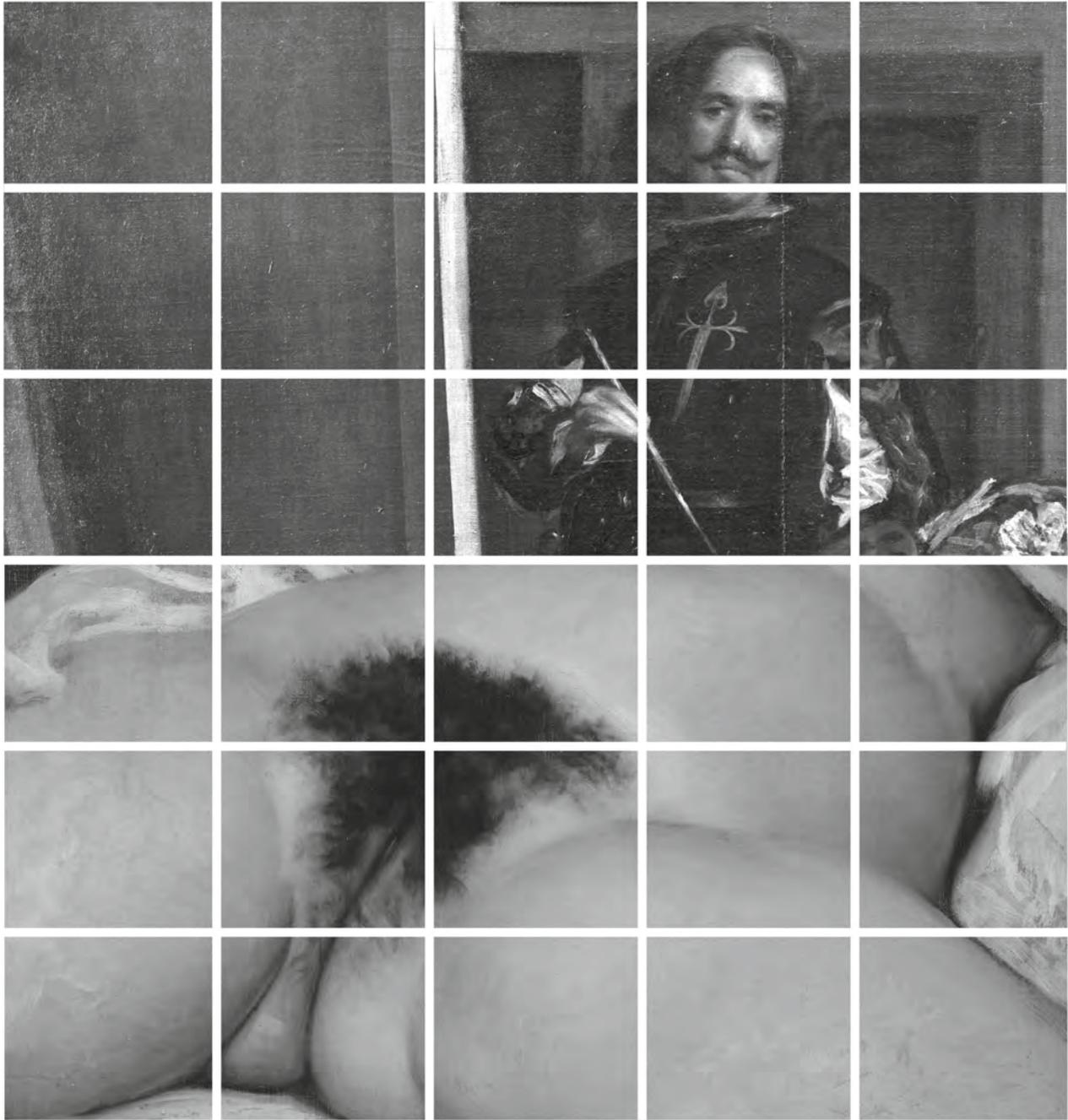
Cette modalité particulière du dessin à la plume permet le développement des aptitudes propres à un créateur, bien que de nombreux de ses cultivateurs aient dégénéré du point de vue professionnel vers le dessin facile, dans lequel prédomine l'action traduite visuellement par le mouvement des personnages, les nombreuses bagarres, la prédominance de premiers plans et l'absence d'un fond de sujet formatif.

Produire intéresse seulement ces dessinateurs. Comme il se fait que la production se paie à tant la bande ou page par les maisons d'éditions spécialisées en ce genre, ils négligent la qualité du dessin, le concept de l'image, la composition et la mise en page de chaque tableau... Ils ont recours à des solutions faciles, fuyant toujours, chaque fois que cela est possible, les tableaux complexes, c'est-à-dire ces scènes avec ambiance, plans généraux de figures entières, etc. Pour ces dessinateurs qui aiment leurs aises, il résulte plus facile de dessiner une tête et la bulle (1) correspondante que de se documenter pour présenter une scène dans tous ses détails, avec des points de repères qui permettent de situer l'action dans un endroit et une époque déterminés.

Vous ne devez donc pas prendre comme modèle ces créateurs de troisième catégorie qui ne peuvent travailler que pour



Albrecht DÜRER — *Le dessinateur de la femme couchée* — gravure sur bois, 1525.



L.L. DE MARS — *Le dessinateur de la femme couchée* — montage, 2019.



L.L. DE MARS — *Le dessinateur de la femme couchée* — montage, 2019.

des maisons d'éditions de type local. Vos aspirations comme dessinateur de bandes dessinées doivent vous inciter à monter plus haut : vers ces postes d'exception qu'occupent aujourd'hui quelques créateurs connus dans le monde entier : américains, anglais, français, espagnols, argentins et italiens, qui ont compris le sens de leur art — chaque tableau, une véritable illustration — et qui ont su renoncer aux gains faciles et immédiats pour pouvoir se placer, un peu plus tard, en une position beaucoup meilleure.

La base d'une bonne bande dessinée.

La bande dessinée est une chose qui requiert une étude détaillée et progressive. La connaissance parfaite de chacune de ses parties vous permettra de donner une expression correcte aux images. Si vous ajoutez ensuite à cela le fond, c'est-à-dire l'idée, qui peut être celle du dessinateur lui-même ou celle d'un bon scénariste, la bande dessinée sera quelque chose de parfait.

Le bon créateur doit tendre, dans la réalisation de ses dessins, à

la connaissance parfaite de la typologie
la connaissance parfaite de l'expression
la connaissance parfaite du mouvement
la connaissance parfaite du découpage
la connaissance parfaite de l'ambiance à leur donner
la connaissance parfaite de la continuité.

Il est facile de se rendre compte de tout cela en étudiant les réalisations des créateurs de bandes dessinées de première catégorie, à tel point que même l'intérêt de l'argumentation — ce qu'on appelle habituellement suspense en cinématographie — est réglé de telle manière que chaque bande soit, par elle-même, un petit échantillon de celui-ci. Et ce pour une raison très simple : à ses débuts, la bande dessinée se publiait dans les journaux à raison d'une bande par jour.

Il est évident que cet aspect de la bande dessinée correspond au sujet de celle-ci, ou, plus exactement, à son scénario, petite œuvre maîtresse de l'intrigue. Dans la prochaine leçon, vous pourrez acquérir des connaissances, assez approfondies, sur le scénario de la bande dessinée. Actuellement — comme il se fait que dans la plupart des cas, le créateur de bandes dessinées distribue et planifie uniquement en images ce scénario —, il faudra s'occuper exclusivement de la partie graphique de la bande dessinée. Il est inutile de dire que le bon illustrateur de bandes dessinées doit être un bon dessinateur. Prétendre être créateur de bandes dessinées sans dominer toutes les possibilités du dessin au crayon et le terminer à la plume ou au pinceau, c'est un peu comme si l'on voulait construire une maison en commençant par le toit. Permettez-moi donc de vous demander... Connaissez-vous toutes les lois de la perspective applicables au dessin de la figure? Savez-vous embloquer

parfaitement? Avez-vous à la mémoire toutes les normes de la composition? Vous sentez-vous parfaitement capable d'évaluer n'importe quel sujet? Connaissez-vous à fond la technique du croquis rapide, du portrait, du dessin de figure en mouvement? Avez-vous pratiqué la technique de la plume et possédez-vous l'habileté nécessaire en ce domaine? Savez-vous manier le pinceau comme s'il s'agissait d'un crayon? De nombreuses questions, n'est-il pas vrai? Il convient cependant de vous dire que tout cela vous sera nécessaire comme créateur de bandes dessinées. Si vous ne vous sentez pas habile dans toutes ces facettes du dessin, il serait à conseiller de ne pas initier l'étude du dessin des bandes dessinées, mais bien une préparation préliminaire du dessin en général.

UN REGARD RÉTROSPECTIF

Pour nous situer dans l'ambiance, je commencerai par vous faire un peu d'histoire. En réalité, la bande dessinée, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est le fruit de la décennie des années trente. Cependant, au cours des années antérieures, il se fit quelque chose qui, de loin peut-être, possède quelque chose de commun avec la bande dessinée. À savoir : les bons mots et les situations en plusieurs phases, les allelujah graphiques, faits bien sûr dans le style et la mentalité de l'époque. Il est très intéressant, croyez-moi, de jeter un regard en arrière!

On peut dire que la bande dessinée est née avec notre siècle. C'est une création que les années ont perfectionnée et épurée peu à peu, jusqu'à atteindre l'étude de l'expression, la continuité et l'intérêt que les meilleurs créateurs de bandes dessinées nous procurent aujourd'hui dans leurs réalisations.

La chose commença à prendre la forme de bande dessinée le jour où il vint à l'idée d'un dessinateur de développer un bon mot ou situation humoristique en plusieurs phases. L'image devait tout exprimer ; c'était des bons mots muets, c'est-à-dire sans y ajouter la bulle, c'est-à-dire sans dialogues. Les personnes de plus de quarante ans se souviennent parfaitement de ces dessins, très travaillés à la plume, représentant des figures humaines ridiculisées, avec des mouvements exagérés, qui se publiaient dans les revues de l'époque.

**Texte déniché par
L.L. DE MARS**

NOTES :

1 Bulle : Légende ou texte prononcé par le personnage et dont le tracé qui l'entoure prend son départ aux lèvres du dit personnage.

POUR ÉCRIRE : « WIIGWAASABAK », TU FAIS UN COPIER-COLLER

Le **Walam Olum, The Red Score**, la **Partition Rouge**, n'existe peut-être pas ; il est heureusement imprimé et traduit — si bien qu'il existe.

Quant à savoir si Constantine Samuel Rafinesque l'a effectivement trouvé sur la terre des Indiens Lenapes d'Amérique du Nord, ou bien s'il a embobiné l'Ethnographie, voyez partout ailleurs ce que l'on raconte de ce vrai hypothétique faux canular, d'un factice authentiquement véridique.

Au milieu de l'anthologie **Partition Rouge**, telle qu'éditée en 1988 par *Le Seuil* et reprise plus tard par *Points*, traduite et adaptée par Jacques Roubaud et Florence Delay, surgissent sans crier gare les **Chants pour écorce**, qu'on ne doit pas à Rafinesque.

Tout le monde s'accorde à dire que ces **Wiigwaasabak**, les **Birch Bark Songs**, les **Chants pour écorce**, existent bel et bien ; d'ailleurs, on les imprime et les traduit — n'est-ce pas la preuve ?

De 1907 à 1909, Frances Densmore les a recueillis, sur papier et phonographe à rouleaux de cire, à travers le territoire des Indiens Chippewas, dans les réserves de Terre Blanche, Lac aux Sangsues et Lac Rouge. Après et à partir d'elle, Roubaud et Delay se sont efforcés de noter et transcrire en Français ces chants et ces danses, dont les Chippewas traçaient pour mémoire, sur des écorces de bouleaux, une manière de symbolisation graphique des stations corporelles et narratives. Il s'agissait de combler, pour l'impression, ce que les dessins ne pouvaient dire seuls, de la cosmogonie, du mouvement et de la prosodie, à l'œil inculte et sourd du Blanc.

Une notice nous encourage par conséquent à ajouter dès que possible O HO HO E HEHE HAHA dans les intervalles laissés sur la page entre le chant retranscrit, les dessins organisés en séquences, et leur description

italique. Tout en lisant, il faut donc penser que ça chante et danse, sans pour autant que O HO HO E HEHE HAHA envahisse l'espace lisible.

Je n'y parviens pas. Je vois la séquence ; je vois la bande. Si l'on souhaitait que j'entende le chant toujours, il aurait fallu, pour moi pauvre lecteur malvoyant et malentendant, que le chant traverse effectivement la page — comme il le fait en d'autres textes de l'anthologie, lors par exemple du **Poème sur un loup ou peut-être deux loups**, où le tracé de la piste, suivie jusqu'au bas de la montagne par un ou deux de ces loups, est une traînée de voyelles criées.

Poème sur un loup ou peut-être deux loups

Il arrive en courant
à travers le champ où
il arrive en courant

Il arrive en courant
au pied de la colline où
il arrive en courant

44

Senecas.

Mais le chant sonore des **Wiigwaasabak** est escamoté à l'œil; alors j'oublie de l'entendre, et je lis la bande, obstinément.

Que sais-tu de l'Ethnographie ?
Qu'as-tu donc vu, lu, entendu, compris, pensé, qui t'autorise à écrire sur les **Chants pour écorce**, toi qui ne sais rien et ne fais que prétendre, crois découvrir la roue dès qu'une poignée de dessins jetés dans la poussière se présentent en séquences, et se pourraient faire passer, bien involontairement, pour bande dessinée ?
Vas-tu nous refaire inlassablement le coup des **Palimpsestes des prisons** de Cesare Lombroso ? Et pourquoi pas, puisqu'on y est, la tapisserie de Bayeux, ou les peintures rupestres ?
Ou même Philibert le Cascadeur ?
Ne nous foutras-tu donc jamais la paix avec tes approximatives conneries ?

Le Walam Olum existe, The Red Score n'existe pas ; Constantine Samuel imprime la bobine de l'Ethnographie — voyez ce qu'on dit ailleurs de véridique.

Au milieu de La Partition Rouge, des points surgissent sans crier gare, de 1907 à 1909, sur les rouleaux de sangsues.

*Tout le monde s'accorde pour écorce, d'ailleurs — n'est-ce pas la meilleure preuve ?
O HO HO E HEHE HAHA je bande, obstinément.*

Que sais-tu de l'écorce, toi qui ne crois tenir que poussière, bien involontairement ? Et Cesare le Cascadeur, nous foutras-tu donc ?

« Je suis un pauvre homme : je ne connais aucun chant », se lamente l'Indien Navaho à l'orée du XX^{ème} siècle. Alors, poursuivent Delay et Roubaud, il n'est pas nécessaire de s'offenser si le Blanc reprend ce chant qui ne lui appartient pas. Il contemple et singe les richesses qui ne seront jamais les siennes ; c'est sa misère : il faut le plaindre.

Ainsi de ce chant où :

île est debout
au centre de la presque il (je) est debout au centre
une flèche dans l'œil de la cible
île est debout comme un poteau il est
un poteau il est île debout au centre une flèche dans cible a
bull's eye bullseye
trois ronds une flèche une île
et cosmos go
une première ligne qui dit, une italique qui commente l'œil de bœuf bulle eye
et s'enchaîne, fait séquence d'une danse d'un chant tu
partitionné alors quoi c'est de la B Dessinée ?
une source jaillit du sol zigouigoui semence qui court
une première ligne qui dit, une italique qui commente le sperme jailli du sol dur
puis le centre de la terre est (nich O n) une bulle
eye sans troisième cercle, un téton aréolé, sans flèche au cœur,
avance, progresse jusqu'au *centre de la terre*



je suis
debout
au centre de la presque île

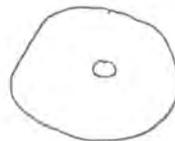
Le centre de la presque île, le poteau et la pierre de Mide.



une source bouillonnante
jaillit du sol dur
une source

La course de l'eau.

Je demande au Mide manido de ne pas s'offenser si je chante ce chant qui lui appartient.



d'où je viens
au centre de la terre

Le centre de la terre.

Pourrait tout décrire comme ça, mauvais poète : sur un petit réveille-matin se pose l'oiseau-mouche, et la trotteuse qui cherche à fuir, etc.

Mais peu serait gagné, à tout redire.

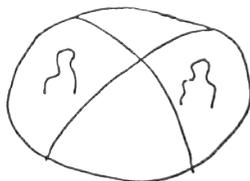
Ce qui me va ici, ce qui me faire dire B Dessinée, c'est qu'on y trouve des choses comme ça :



les eaux sont calmes
le brouillard s'élève
parfois
j'apparais

Sur le cercle du ciel : gouttes humides, le visage du manido apparaît.

Et puis des choses comme ça :



avec attention
j'écoute
ceux qui parlent

Celui qui parle, celui qui écoute.



presque
il m'entend presque
manido

C'est lui.

Ce qui me fait dire B Dessinée, c'est probablement qu'on l'imprime et qu'elle existe : « *MON DEUXIEME CHANT DE CHASSE* », crie le chasseur à côté de sa bulle eye massue.



ma massue de chasse
résonne à travers
le ciel pour convoquer
les animaux

Le ciel résonne, la massue, le chasseur.

Personne ne fera jamais croire à personne que les Chippewas faisaient de la B Dessinée, mais le travail de traducteur de signes et de gestes de Roubaud et Delay les contraint à en bricoler une, parce qu'ils impriment et qu'il faut bien organiser.

C'est différent ailleurs : le **Walam Olum** est par exemple un conte illustré, pas vraiment une séquence. Roubaud et Delay disent bien, en ce cas, comment la cosmogonie s'écrit point par point, marche par marche, numérotent les étapes et qualifient les dessins de *pictogrammes*.

Dans le **Walam Olum**, les trucs représentent des trucs : « *La tête avec ses rayons représente le grand Manido. Le quadrilatère et ses diagonales signifient la division de la terre en quatre régions symboliques. Le demi-cercle désigne l'eau.* »

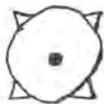
On nous donne la légende ; pour un peu, on nous donnerait l'échelle : ici, le grand Manido à l'échelle 1/20000000000000^{ème}.



1. Au commencement, là, de toute éternité, au-dessus de la terre.



2. La nuée s'étendait partout. Le Grand Manido était là.



3. Au début, éternel, partout, invisible, le Grand Manido.



4. Il créa la terre immense et le ciel.

47

Pour les **Wiigwaasabak**, aucun mode d'emploi. Les dessins des **Chants pour écorces** sont qualifiés d'écorces, ou de dessins. L'œil du bœuf blanc n'associe et ne fabrique alors que ce qu'il re-connaît.



viens donc un peu voir
faisons un match
ô serpent à sonnettes
subtil entre tous
les serpents

*Le serpent à sonnettes réussit dans toutes ses entreprises,
grâce à sa médecine le chaman devient son égal.*

On t'a vu, tu as découvert l'ethnopoésie avant-hier, ducon.

Guillaume MASSART

On trouvera des références mieux renseignées par chez Jerome Rothenberg : <http://www.ubu.com/ethno/visuals.html>

MOINS LA MAIN

Claire Braud, Mambo,
L'Association, 2011

Pouvez-vous m'emmener en ville avec Guidou ?

J'ai l'impression que vous mentez.

Que je mens quoi ?

Pour les patates.

Mais non je ne mens pas.

Vous avez bien menti à la dame là, vous pouvez bien mentir pour les patates.

« - Vous voulez que je vous embrasse pour voir ? // - Je ne peux pas embrasser de toute façon. Moi aussi j'ai une malédiction.

Ma bouche c'est comme des couteaux, regardez ! / Ce n'est pas fait pour EMBRESSER, mais pour COUPER. / C'est une bouche de guerrier.

Je ne peux jamais embrasser quelqu'un sans qu'il ne me meure dans les bras ! »

Eh bien mon ami ! LE DENTISTE ! / Allez vous faire limer tout bonnement ! / Comment vous appelez-vous ?

Chantal. Chantal KING.

Tom Gauld, Vers la ville,
2024, 2015

Gronde

Vas-y / Juste une p'tite dernière

Pourquoi ?

Ours, Chauves-souris, Lions

Tigres, serpents, araignées

Perdu ?

Par là SVP

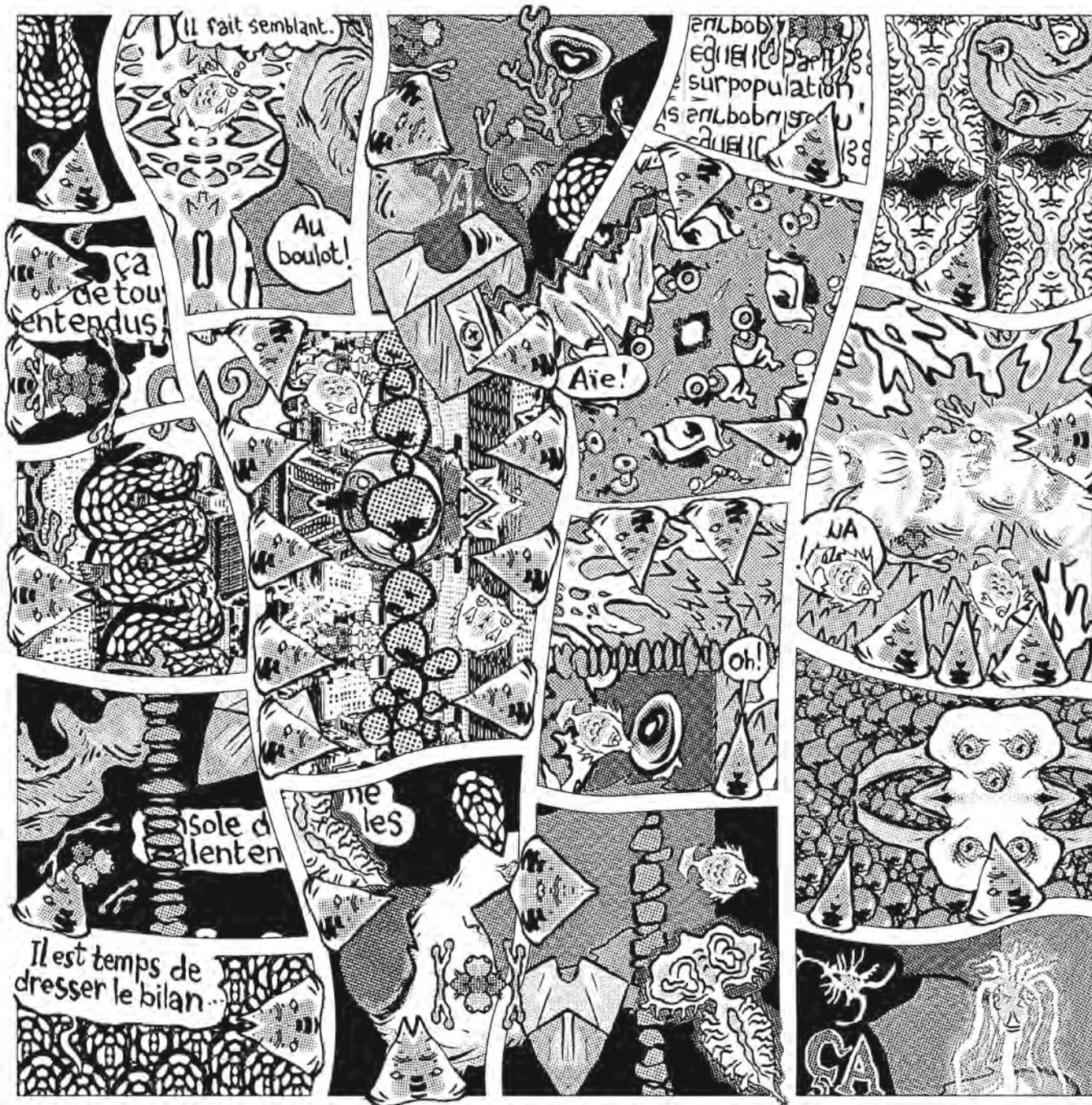
Une nouvelle vie s'offre à nous

Par là

Marche Marche Marche Marche

Loup, vautours, chiens

François POUDEVIGNE



Samplerman, palimpseste de Yvang — Dans les mailles du chalut — III