

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le quatorzième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). L'indexation de *Pré Carré* sur l'Éternel Retour garantit que tôt ou tard, chacun de nos articles sera d'actualité.

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
et sur certains salons de bande dessinée

La couverture de ce numéro 14 a été réalisée en sérigraphie par Gary COLIN

Conception et maquette :
Pierre CONSTANTIN / L.L.de MARS

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

Nous contactons directement les auteurs dont le travail est susceptible de nous intéresser.

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

RUBRIQUES

BLUTCH, PROJECTION(S) P.2
notes sur une obsession visuelle
François POUDEVIGNE

LE PAPIER, OBJET ET MONDE P.6
autour d'un texte de Côme MARTIN
avec Loïc Largier, Alexandra ACHARD,
L.L. de MARS

DEMAIN S'OUVRE AU PIED-DE-BICHE P.17
Regard sociocritique sur *Bed and Breakfast*
de Florian HUET et *No futur is not dead*
de Yannis LA MACCHIA
Maxime HUREAU

DESSINER P.23
8) RETOUR EN FORME
L.L. de Mars

BIOPIC KUBRICK P.31
Sébastien LUMINEAU

LES BRAS NUS P.40
À propos de « *Les bras nus* » dans *La Volupté*
d'*Hectopascal* de Nicolas Zouliamis
Alexandra ACHARD

L'ÉVIDENCE ET LE DOUTE P.43
À propos de *Les Visés* de Thomas Gosselin
et Giacomo Nanni
Julien MEUNIER

PALIMPSESTES P.28, 39
Alexandra ACHARD
Zouliamis *Les bras nus*

MOINS LA MAIN P.39
Maxime Hureau
Time is money (Fred et alexis)

LIEUX COMMUNS P.42
L.L. de Mars

François POUDEVIGNE
BLUTCH, PROJECTION(S)
notes sur une obsession
visuelle



Je voudrais poursuivre ici le travail d'élu-
 cidation commencé dans *Pré Carré 9* au-
 tour du cycle *Caporal & Commandant* de
 Jérôme & Emmanuel LeGlatin. J'avais
 alors tenté de fonder mon entreprise cri-
 tique autour (à partir) d'un objet qui fai-
 sait résistance en moi, qui se dérobaît à
 mes tentatives de préhension. Je m'étais
 imposé de suivre jusqu'au bout la béance
 qu'ouvrait dans ma conformité douillette
 de lecteur la singularité de cette œuvre.
 J'y avais poursuivi la logique du manque
 pour tenter de cerner ce qu'elle pouvait
 avoir de fécond autant que de destructeur,
 tant dans mon expérience de lecture
 que dans ce que j'y projetais d'urgence
 dans le processus d'écriture.

C&C ne sont pas les seuls à me placer
 dans une telle situation de prostration, à
 générer ce qu'il conviendrait d'appeler
 une crise du discours critique. Certaines
 œuvres produisent chez moi une forme
 d'aphasie qui, si je ne parviens pas tou-
 jours à me l'expliquer, n'en suscite pas
 moins un désir d'exploration. Car si l'on
 poursuit d'ordinaire ce qui nous
 presse d'écrire, il est plus rare en effet
 que l'on s'attache à ce qui nous em-
 pêche de le faire. Saisissant ma
 chance, je m'attaque à Blutch, versant
 nord.

Car Blutch est de ceux qui secrètent en
 moi cette impression presque physique de
 torpeur. Sûrement car pour parvenir à ses
 œuvres (j'entends : y parvenir vraiment,
 non les posséder ni même les manipuler
 mais les atteindre en se sentant atteint,
 en faire partie) il faut d'abord franchir la
 dissuasive barrière des « discours sur
 Blutch », systématiquement élogieux. Le
 génie de Blutch. Je ne discute pas le bien-
 fondé de ces discours : suffisamment de
 personnes autrement plus qualifiées que
 moi, et dignes de confiance pour cer-
 taines d'entre elles, me font considérer ce
 postulat comme digne de foi (certaine-
 ment). Je pointe seulement le fait qu'ils
 ont une fonction aseptisante, biaisant iné-
 vitablement mon approche de l'œuvre
 dans la mesure où je ne peux que me fon-
 dre dans la masse de ces discours pré-
 existants et convergents. Je n'y parviens
 pas dans un état, non de virginité, mais
 simplement de disponibilité qui m'autori-
 serait à entrer dans ma lecture sans la
 désagréable sensation d'entrer dans une
 chapelle.

Il n'empêche. Il n'empêche qu'en dépit de
 ce fervent substrat, en certains lieux
 quelque chose opère qui réaffirme bruta-
 lement la singularité de l'œuvre, me met
 le nez dedans. Je suis face à certaines de
 ses planches comme un lapin dans les
 phares d'une voiture : état de pure fasci-
 nation, littéralement pris dans un entre-
 lacs « de charmes et de maléfices »,
 résolument captif. Je me vois *voir*, je sens
 mes yeux s'abîmer à chercher dans
 l'image (dans le système d'images) ce qui
 produit cette fascination. Mais le charme
 continue d'opérer, rien ne s'éclaire, le
 tracé continue d'exister au-delà de moi-
 même, je n'ai rien su faire pour me le ren-
 dre propre (me l'approprier).

Ce sentiment, qui m'attire et me fatigue,
 culmine en certains endroits, à la lec-
 ture de certaines planches — dont les
 cinq fascicules de *Mitchum* consti-
 tuent une forme de paroxysme. Originel-
 lement publiés par Cornélius en
 livraisons séparées entre 1996 et

1999, repris depuis en un seul volume
 chez le même éditeur (2005, 2017), ces
 opuscules peuvent à juste titre s'appré-
 hender en tant que « performance » (je re-
 prends les termes du rabat de
 couverture), dans la mesure où l'auteur
 s'y laisse guider par un principe d'impro-
 visation favorisant l'émergence d'images
idiotes.¹

Ces images dont je continue de me sentir
 exclu paraissent pourtant bien relever
 d'une vraie jouissance graphique, qui se-
 rait celle de l'auto-engendrement : le des-
 sin produit son propre cadre
 d'expression, ses propres règles de sur-
 gissement auquel le récit serait contraint
 de se soumettre. La fascination que
 j'éprouve résulterait donc d'un double
 mouvement engendré par une puissance
 graphique à l'œuvre qui, dans le moment
 même de son affirmation, resterait à dis-
 tance du lecteur. Je suis confronté à
 quelque chose qui m'attire et qui pourtant
 me reste résolument étranger.

Une séquence muette de *Mitchum 3* me
 paraît emblématique de ce mouvement :
 au beau milieu de la nuit un jeune
 homme, régurgitant d'abord une cheve-
 lure de femme, finit par mourir d'une
 balle dans la tête. Sa compagne dort en-
 core, ne cesse de dormir.

Ce sont ces deux veines d'attirance (at-
 traction) et d'étrangeté que je souhai-
 terais creuser ici, en tant qu'elles me
 paraissent constituer les deux moments
 inconciliables de mon expérience de lec-
 ture, qui la rendraient de fait si malai-
 sante, et malaisée à déterminer. Il
 faudrait lire alors chez Blutch la présence
 simultanée d'une double logique — celle
 de l'onanisme (attirance), qui ressortirait
 du trait ; celle de l'onirisme (étrangeté),
 qui ressortirait du dispositif.

la volupté

Omniprésence des corps, qu'ils soient
 alanguis ou en action, font de *Mitchum* un
 lieu privilégié de projections fantasma-
 tiques — d'autant que les corps ici se don-



nent à voir, ce qu'emblématise notamment la relation artiste-modèle. Lecteur, je vois ces corps offerts. Le fait que la plupart des récits soient muets ne fait que renforcer cette prédominance du corporel qui devient point focal du regard. Je serais tenté de voir dans cette prédominance l'un des ressorts de l'érotisme chez Blutch : le corps en tant qu'il devient une surface de projection, un corps exhibé qui par cette exhibition même trouve le moyen de s'imposer (je ne vois que lui) en même temps que de s'affranchir de sa propre présence (je vois au-delà, — je commence d'imaginer). Le corps dit toujours plus que ce qu'il ne montre (exhibe), et ce qu'il exhibe n'est déjà pas rien.

La séquence qui m'occupe (m'obsède) s'ouvre sur un encart pleine page d'un couple endormi/emboîté, en chien de

fusil. Le teint cireux du jeune homme m'y fait voir des gisants², n'était le sourire attardé sur les lèvres de la jeune fille. Le couple est enlacé presque nu (érotisme du presque). Le reste de la séquence ne concerne que le garçon - la fille est escamotée, ou *presque*. Les quatre premières cases s'organisent ainsi : le garçon s'éveille (case 1), tire de sa bouche un cheveu (cases 2 et 3), le considère avec stupeur (case 4). Qu'y a-t-il d'érotique à cela ? L'effort de suggestion : je saisis la scène dans un *après* que le « cheveu sur la langue » métonymise. Le garçon extrait son visage enfoui de la chevelure de sa compagne, mais s'en dégageant il en emporte un morceau (ces morceaux de l'autre qui s'en détachent et passent de lui à moi). D'autant que le geste par lequel il sort le cheveu de sa bouche est comme suspendu, occupant la

moitié de la séquence, du réveil à la stupeur. Toute l'expression du visage dit cet érotisme larvé (yeux mi-clos, bouche entrouverte, langue dardée), qui s'affirme en case 4, le garçon au corps jusque là lisse et vierge de tout relief apparaissant en buste, dans toute la gloire d'un torse âpre (saillie rugueuse, surface irrégulière, rudesse), musculeux. Un corps veiné, désirable. Tout cela tranche avec la chaude rondeur de la fille oubliée en arrière-plan — épaules, dos, hanches pleines. En l'espace de quatre cases, sans y prendre garde, me voilà en tension.

Mais la séquence prend alors un tour inattendu : d'autres cheveux gênent le garçon, il en retire d'abord quatre, cinq, ne cesse d'en retirer, à deux doigts puis par poignées, des deux mains, étouffant, enroulant autour de ses doigts ce qui dès lors n'est plus cheveux épars

3

mais chevelure³, enfonçant sa main entière au fond de sa gorge pour en extraire ce qui l'empêche de respirer,

pour la vomir, pour purger le mal en lui. Toute cette scène se déploie dès lors sur un fil tendu de l'érotisme à la morbidity : le garçon engage tout son corps dans cette lutte contre la suffocation, il y a quelque chose d'animal qui se joue dans cette chorégraphie macabre de la régurgitation, lui presque nu, muscles bandés, yeux exorbités. Tout un drame physique qui se noue des mains à la bouche, de la bouche aux mains (fascination pour ces mains, réduite à la plus brute empoignade), et cette vomissure, ce flux ininterrompu de la chevelure qui grossit, s'obscurcit, s'épaissit, de la même façon s'animalise — me retourne le cœur. Flot/flux qui en secrète d'autres, le garçon suant, pleurant, bavant, morvant, toute un sarabande de fluides des plus nobles aux plus indignes qui signalent en creux le fluide absent, le séminal, et qui finissent par me submerger dans leurs eaux troubles, éreinté comme l'est le garçon au terme de cette lutte, effondré, mutique, pantelant.



Ce qu'il y a de captivant dans cette séquence, au-delà du degré d'intensité qui voit le personnage se débattre, courir, tomber à genoux, s'effondrer — c'est qu'elle paraît s'inaugurer dans le jeu même de la graphiation, la logique interne du tracé. Le « cheveu inaugural » n'est qu'un trait, le plus fin qui soit. Ce





n'est qu'en redoublant ce trait, en le systématisant jusqu'à lui faire atteindre l'épaisseur d'une toison que Blutch amorce la séquence. Toute la dimension physique en jeu ici, l'outrance corporelle s'organise autour de ce fatras graphique. Rien ne la justifie sinon la jouissance de voir progressivement le trait gagner sur la figure : rien de plus éloquent en cela que cette case où le visage même du jeune homme paraît avoir été tracé *autour*, à partir de l'enchevêtrement sombre de la chevelure [le trait comme piédestal].

Et c'est peut-être ici que l'érotisme de Blutch est le plus vibrant : dans cette réconciliation de la jouissance physique et de la jouissance graphique (le dessin ramené — rendu — à sa nécessité organique). Il y a quelque chose d'envoûtant à voir enfler sous ses yeux une empreinte graphique poussée à l'extrême, s'inaugurant dans la répétition insensée d'un même geste, hors de toute justification, jusqu'à l'assouvissement⁴. Je ne m'aventurerai pas ici sur les terres labiles de la psychologie enfantine, mais je ne peux m'empêcher de voir dans cette pulsion du griffonnage, éminemment puérile, un écho de la pulsion sexuelle à ses débuts, un rapport exploratoire à son propre corps et à sa puissance d'engendrement⁵.

écran plat

On voit le degré d'implication quasi physique qui préside à ma lecture de cette séquence. Pourtant dans le moment même de cet investissement, je suis forcé par une certaine rigidité de me *tenir à distance*.

Parce qu'elle s'inaugure par le passage du sommeil à la veille, toute la scène est dès lors empreinte d'oni-

risme⁶ : le rêve, en tant qu'il est un espace beaucoup plus anxiogène qu'idéal, impose sa loi à la séquence. Les mêmes mécanismes d'invraisemblance et d'esprit de suite président aux enchaînements, à travers le surgissement suspect de la toison d'une part, et une logique de la sensation d'autre part, qui nous ferait basculer, en rêve, d'un cheveu sur la langue à un



script de suffocation. Mais ce qui à mes yeux renforce ici la puissance évocatrice du rêve est son absence de signalement sur le plan des représentations : nulle rupture graphique ni chromatique, nul effet de cadre, nulle dissociation pataude du personnage rêvant/personnage rêvé. Il n'est en aucune manière signalé et si rêve il y a, l'auteur en abolit les frontières avec l'état de veille. Et c'est en cela que réside le caractère résolument oppressant de cette séquence : on s'y trouve comme enfermé dans le rêve d'un autre, sans avoir pris garde qu'on y était entré.

D'autant qu'une fois enclos dans cet appartement dont on ne fera jamais qu'apercevoir des bribes, de vagues contours, je suis comme égaré, livré à moi-même, enfermé

seul avec cet homme, sa femme et son agonie. L'un des procédés récurrents du récit de rêve en bande dessinée veut que se superpose à l'image (forme mimétique du rêve) un discours commentant le rêve en récitatif, provenant quant à lui de l'état de veille : il s'agit dès lors d'un processus de médiation qui permet de réduire la violence potentielle de l'expérience onirique

à la forme acceptable (rasurante) de l'interprétation⁷. Rien de tout ça ici : aucune *voice over* ne vient appliquer son baume apaisant sur le trauma du récit, la séquence reste muette. Mais là où de nombreuses bandes dessinées muettes n'en demeurent pas moins parfaitement sonores, voire bavardes [Winchluss, *Pinocchio*], le silence ici est assourdissant

et ne résonne que des râles du garçon — *KFFF, RHHHHH*⁸. N'émerge donc de tout cela aucun discours et partant, aucun sens, sinon l'impression (au sens d'imposition) d'une souffrance physique. Tout se ramène encore une fois aux seules dimensions du corps et de ce qu'il peut ou ne peut pas accomplir.

Cette coprésence de mon regard et de la souffrance évoquée est exacerbée par la fixité du dispositif. Répartie en un gaufrier de 2x3 succédant à la pleine page inaugurale, la séquence est soigneusement cadrée, tranchant de ce fait avec l'exubérance de ce qu'elle met en scène. Cette mise en page a tendance à *ancrer* mon regard : bien que le cadrage varie, modulant de ce fait mon impression de proximité (ici : d'intimité) avec le sujet, tout est passé au même crible, dont la régularité ne peut que renforcer, en l'occurrence, ma sensation d'enfermement. La surface de la page est





aplanie, aplatie : tout me parvient comme sur un écran. Voire : je perçois la scène comme au travers d'un judas, d'un grillage ; de spectateur je deviens voyeur, et l'érotisme suspect décrit précédemment fait retour. Je ne participe à la scène que sur le mode d'un regard extérieur, tenu à distance plutôt que distancé : tout peut se lire dès lors sur le mode dépravé de la projection, qui exhibe sans offrir de possibilités d'implication. Et c'est précisément là que se déploie cette inquiétante étrangeté dont on a dit qu'elle caractérisait la forme onirique : dans ce jeu auquel je participe (éprouvant une forme d'empathie, sinon d'identification) tout en m'en sentant perpétuellement exclu, comme étranger.

Revenant sur cette séquence j'y per-

5

çois un grand nombre de choses, de détails qui m'interpellent, que je ne consigne pas ici. Je m'en suis tenu à ce moment de régurgitation — mais il y aurait encore beaucoup à dire sur la double-page qui la clôt et où le jeune homme, enfin rétabli, reçoit une balle en pleine tête - nouvel orifice, comment mourir autrement. Si bien que je n'ai pas l'impression, quelques phrases plus tard, d'avoir élucidé grand chose dans ma fascination maniaque pour cette scène, simplement d'avoir regardé un peu mieux, un peu plus longtemps. Je reste toutefois convaincu que c'est par cette obsession du regard que pourra s'ouvrir la possibilité de *penser mieux* ce qui nous fascine.



1 Dans ses « Notes sur David B. », Laurent Gerbier nous rappelle qu'« en grec ancien *idios* signifie « ce qui est propre, particulier, qui ne relève pas du commun ». Laurent Gerbier, « La langue idiote des songes. Notes sur David. B », *neuviemart.citebd.org*, novembre 2014.

2 Convocation immédiate des amours adolescentes unies dans la mort (R+J, T+I, etc.)

3 « Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse / Dans ce noir océan où l'autre est enfermé » Baudelaire, « La Chevelure », *Les Fleurs du mal*, 1857.

4 « [...] toute métaphore est une perversion », Jérôme Briot, « Blutch, symphonie graphique en rut majeur », *briographe.com*, 3 septembre 2006 (interview).

5 « Retour, retour, retour à n'en plus finir. (...) Il les appelle gribouillis, n'y voit pas le principal, l'élan, le geste, le parcours, la découverte, la reproduction exaltante de l'événement circulaire, où une main encore faible, inexpérimentée, s'affermir. » Michaux, *Les commencements*, Fata Morgana, 1983, p.11.

6 Crainte alors, après toute cette violence cathartique, de voir le petit Nemo s'éveiller à nouveau : « Tout cela n'était qu'un rêve ».

7 Paradoxe insoutenable : n'est-ce pas précisément ce que je suis en train de faire ? Trouver une forme critique qui n'aplanisse rien (se taire).

8 « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très-épris et très-pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles ? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués ? », Baudelaire, *Fusées*, « Folio », 1986, p.67.





CÔME MARTIN

Le papier, objet
et monde

Pendant longtemps je n'ai pas fait attention au papier sur lequel étaient imprimées les bandes dessinées que je lisais. Ce qui m'intéressait, c'étaient les histoires qu'elles racontaient. Il m'a fallu tomber dans les aventures de Julius-Corentin Acquefacques, à tra-

vers le trou vertigineux de *L'Origine*, pour comprendre que la plupart du temps la façon dont une bande dessinée se présente à nous et ce qu'elle raconte est peu ou prou la même chose. Je ne vais pas décrire le principe de l'anticase de *L'Origine*, on le connaît depuis 1990. Après qu'un motif de grille a traversé tout l'album (sol carrelé, carreaux de salle de bains, fenêtres, pyjama...) et la métatextualité poussée en bouquets, l'album va plus loin et propose grâce à son absence de case un voyage entre les pages, faisant de l'espace un temps à travers lequel on peut naviguer : la page devient une machine, et j'imaginai déjà le défi technique que représentait l'évidage de centaines, voire de milliers d'exemplaires de l'album. Une fois ce premier trou repéré, j'ai commencé à en croiser partout. En littérature d'abord, avec *Albert Angelo*

de B. S. Johnson, où à nouveau le trou permet de voyager dans le temps : on voit au bas d'une page un filet de phrases laissant penser que le protagoniste va mourir dans 3 pages, autant dire dans quelques heures, assassiné par l'un de ses élèves. Mais il s'agissait d'un leurre : le texte parlait de la mort de Christopher Marlowe, et si on peut y plaquer beaucoup d'analyses plus ou moins métatextuelles (je renvoie les curieux-ses à Jonathan Coe¹, Vanessa Guignery² et Patricia Waugh³) j'y vois surtout, à nouveau, une prouesse technique pour un livre imprimé en 1964 !

Il y avait des trous partout désormais : le suivant fut découvert chez Jonathan Safran Foer et son *Tree of Codes* qui revisitait aussi bien *A Humument* que les nouvelles de Bruno Schulz. Dans la littérature jeunesse il suffisait d'ouvrir un livre pour tomber dedans. La plu-

L.L.

Et c'est pourtant cette description-là qui, je crois, est nécessaire parce que c'est par celle-ci, tout simplement, qu'il faudrait commencer. Parce que c'est peut-être le point où le problème se pose, où les problèmes se font.

L'anticase de Marc Antoine Mathieu est un trou dans le livre *L'Origine*. Imprimé sur papier couché mat, quelque chose comme approchant du 115g donc relativement fin, les feuilles, après l'impression et la mise en livre, un certain temps maintenu fermé, collent. Ce qui fait que ce trou, le plus matériellement du monde un trou dans la feuille, situé en plein milieu, arrivant planche 37 recto et 38 verso, ne se découvre pas immédiatement.

La planche 37 se lit normalement. C'est au moment de décoller la planche 37 de la suivante que le trou se dévoile. Apparaît. Surgit. Laisant voir que la case lue au travers est celle de la planche 39 reportée comme par avance. Laisant augurer que nous allons relire une case déjà lue planche 36. Les relier par transfert d'une planche l'autre, d'une image l'autre.

Ce trou, une fois la surprise passée, se laisserait appréhender assez facilement s'il n'enrayait la machine du récit toute entière tournée vers sa fin. Force de progrès, elle se doit d'aller au bout.

De fait ce trou c'est un gadget. C'est l'objet qui vient signifier

le plus platement du monde ce que l'ouvrage depuis le début nous démontre. Qu'il y a une mémoire de la lecture. Mais aussi une projection. Tout le livre, dans sa volonté tendue de faire advenir ce trou ne réussit qu'à en faire un prétexte. Et comme il n'y a rien d'une complexité technique quelconque à trouer une planche (Marc Antoine Mathieu lui-même souligne dans un entretien que c'est une technologie à laquelle, en tant que graphiste, il a souvent fait appel¹ cela devient un truc.

Ce trou c'est une blague mal préparée. Ou plutôt c'est une blague tant préparée que ses effets sont annulés sous trop de labeur visible². C'est une blague qui en cours de route râpe d'un détail oublié, qu'il faut se reprendre pour la remettre dans le bon chemin.

L'idée du livre *L'Origine* me semble tenir d'une confusion entre le temps du récit et le nôtre. Comme s'il y avait dans la lecture du passé, du futur et bien sûr du présent alors qu'il s'agirait plutôt de co-présences. Le souvenir d'un autre texte affleurant pendant une lecture ce n'est pas plonger dans le passé mais bien faire surgir dans le temps présent le-dit souvenir, c'est-à-dire le ramener, le conjuguer à nouveau au présent.

Le trou, contre ses intentions, produit ses effets. Quand nous lisons la cinquième case de la planche 37 nous lisons bien la cinquième case de la planche 37. Qui se révélera être aussi la



7

part de ces trous — j'évite l'inventaire, ça remplirait le numéro entier — étaient assez tape à l'œil (c'est le cas de le dire) mais je retiens tout de même *Hullet* (« Le trou ») de Øyving Torseter, album traversé en intégralité par un trou, couvertures incluses. Le protagoniste s'installe dans un nouvel appartement et se rend vite compte qu'un trou s'y situe; il passe le reste de l'album à essayer de s'en débarrasser. Tout comme dans *L'Origine*, ce trou est une rupture à la fois dans le temps et l'espace : il est toujours au même endroit sur la page, mais il bouge au sein du décor grâce aux déplacements du protagoniste, depuis un accroc sur une cloison jusqu'à une bouche d'égout ouverte. Le plaisir haptique de sentir cet es-

pace qui manque dans la page, d'y glisser ses doigts, n'était cependant pas réservé aux amateurs de livres d'artiste ou au jeune public. J'en revenais à la bande dessinée avec *Le Fond du trou* de Jean-Paul Eid, lui aussi traversé par un trou, couvertures comprises. L'album de Eid regorge de dispositifs Oubapiens puisque les personnages tout autant que le narrateur sont conscients du trou dans leur récit et dans leur monde; puisque, comme dans *L'Origine*⁴, des pages du récit sont montrées au lecteur avant leur place légitime; puisque l'éditeur de l'album y fait plusieurs apparitions remarquées; puisqu'un personnage de manga fait irruption au milieu du récit, perturbant son sens de lecture;

Le trou bien qu'il puisse l'être par facilité n'est pas un énième facteur récréatif — Oh c'est drôle, on peut mettre son doigt dans le trou ! —, ni une fantaisie — Je parle de trou, ah tiens, si je trouais la page ? Le trou pris comme facteur formel qui s'offrirait en geste immotivé par le récit n'en demeure pas moins producteur à part entière de la bande dessinée comme en témoigne *Sous les bombes sans la guerre* de L.L. de Mars. Si les trous n'y agissent pas sur la construction du récit visible, ils en modèlent pourtant le rapport général. Autrement dit, si ces trous sont sans intérêt direct pour ce qui s'y lit, ils introduisent la pluri-chronie des luttes à l'ouvrage : lutte de l'auteur/lutte du père. Les trous gratuits n'y sont pas triviaux, ils font écho à la critique permanente d'une économie du livre adversaire des productions qu'elle conditionne.

A.A.

cinquième case de la planche 39. Elles ne sont pourtant pas plus temporalisées l'une que l'autre, seulement localisées.

Mais il y a bien un trouble dans ce surgissement, c'est qu'il produit un soubresaut du récit, un calage. Le moteur, l'espace d'un instant s'arrête, la mécanique se bloque. Le dispositif enraye le récit mais ne l'entrave en rien. Il interfère seulement mais c'est vite rattrapé.

Cela pourtant recommence une planche plus loin. Une redite qui permet aux personnages de se rendre compte de la présence du trou et d'en rendre compte, de le théoriser. C'est cette explication en cours de route de l'évènement, sa prise en considération dans le temps même de son avoir lieu que ça foire. L'explication de la blague. Manquée parce que mal racontée. Ratée parce que mal-assurée de ses effets, s'explique.

C'est parce qu'il y a justification du trou qu'il manque sa cible. Il devient un objet de décoration (rien contre la décoration en tant que telle, mais ce n'était pas le rôle assigné du trou que d'en être). La question temporelle qu'il poserait était en fait déjà réglée par le surgissement des différentes mises en abîme aux-

quelles recourt le récit.

On peut dire que planche 11 c'était déjà fini. On remettait sous nos yeux, à l'épreuve de la lecture ce que nous avons déjà lu. Planche 23 on lit ce qu'on aura à relire quelques pages plus loin. Planche 29 on lit ce qu'on lit le lisant. Planche 42 on lit ce qu'on ne devrait pas lire. Ce dispositif mené en quatre planches tient mieux que tout parce que dans le même temps qu'il poursuit le récit sans ciller il le fait tout de même toujours bégayer.

La logique d'un récit constamment en progrès ici à l'œuvre ne peut supporter l'apparition d'une pratique de trouée en son cœur même. Elle n'y a pas sa place en tant que pratique sensible. Tout le risque de l'industrialisation sous nos yeux. Pour que ce trou puisse avoir lieu il faut qu'il soit sans danger, que tout son entour soit une barrière de sécurité et de pensée. On ne peut pas tomber dans ce trou comme dans un piège parce qu'il est inopérant, rendu inopérant par une stratégie de révélation intellectuelle. Pourtant il ne nous apprend rien que l'on ne sente déjà. Il se tient dans l'ordre d'un petit jeu inoffensif car ne nous engageant en rien. Ne nous engageant *physiquement* en rien.

1. Dans une entrevue publiée dans le numéro 4 de la revue *le 9e Art*, Marc-Antoine Mathieu explique que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, cela n'a pas été si compliqué de vendre l'idée à l'éditeur : « Guy Delcourt m'a posé des questions mais ça ne lui a pas fait peur. Comme graphiste, j'avais souvent eu recours à des découpes ou à des pliages à l'occasion de plaquettes et de cartons d'invitation, donc je savais que ce ne serait pas compliqué à réaliser. » (p. 68).

2. voir les planches 5, 6 et 7 de *L'Origine*.



puisqu'il le dit, le récit est cyclique, le trou fonctionnant également comme une sorte de portail temporel. « Faut évacuer la page ! » déclare un soldat au protagoniste dès la page 6, assimilant le papier sur lequel est imprimé le récit au monde diégétique dans lequel évoluent les personnages; un papier d'ailleurs tridimensionnel puisqu'il permet au même soldat d'envoyer une grenade à travers le trou, grenade qui n'explosera qu'au verso de la même page. De même la page devient à la fois unité temporelle et spatiale : « Si on n'est pas revenus d'ici six pages, appelez du renfort ! » déclare l'un des personnages; « un ermite [...] habite à 5 pages d'ici », explique un autre. Le trou dans la page devient, finalement, un rappel des règles conventionnelles de lecture qu'il met consciencieusement à mal. Ça, il y en avait des trous, et je n'avais même pas commencé à me plonger dans les livres d'art, les livres d'illustration, les livres bizarres qu'on ne savait pas où classer et dont plusieurs des personnes écrivant ici étaient coutumières : *Layers* de Florian Huet, traversé par un trou qui métamorphose chaque dessin en le surexposant aux précédents et aux suivants, vertige graphique semblant

Il n'y a pas de lecture conventionnelle d'un objet, seulement une lecture par objet toute entière soumise à la construction de ce dernier et régie par les moyens spécifiquement convoqués qui obligent à sa manipulation. La seule part de convention ici est celle d'une modalité sociale d'écriture qui voudrait que le français se lise de gauche à droite et de haut en bas. Toutes ruptures ou alignements divergents ne mettraient donc pas à mal la lecture, mais obligeront le lecteur à se soumettre à la bonne manipulation pour la rendre possible.

A.A.

sans fond; *Carré carré carré carré* de L.L. de Mars et Benoît Prétesseille, improvisation en expansion à mesure que les pages se tournent et que les trous s'agrandissent, menaçant d'avaler tout le livre; *Frames* de Florian Huet où il ne reste plus rien que des cadres fantômes, écroulant leurs absences les uns sur les autres, n'attendant plus qu'on les comble; des dessins de trous dans *Fétiches* de L.L. de Mars (et d'autres trous encore dans *Hors sujet* du même); un dédale à traverser *via* les trous de la page avec *Labyrinthe* de Nicola Henry (on en parlait déjà dans *Pré Carré douzième*); et ainsi de suite. Et à chaque petit ou grand livre dégotté, je me disais la même chose. C'est qu'il y avait aussi des déchirures, différence subtile d'avec le trou bien délimité, coupé à la machine, au cutter ou autre engin à failles rectilignes. La déchirure, je l'ai croisée dans l'édition de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne chez Visual Editions (le fameux chapitre XXIV du 4^e volume, entité virtuelle et farceuse, y est matérialisé par dix talons de page soigneusement arrachés par une machine), puis dans *Un Cadeau* de Rupert et Mulo où le lecteur déchire des languettes prédécoupées pour s'enfoncer dans l'épaisseur du livre

en même temps que les deux médecins légistes faisant office de protagoniste fouillent dans un cadavre pour y découvrir un cadeau de Noël. Je l'ai à nouveau surprise chez Mathieu avec *Le Décalage*, dont le récit s'embraye dès la couverture et en retard avec le scénario prévu : les personnages secondaires de l'univers fictionnel déployé par Mathieu sont projetés à la recherche d'une intrigue et il leur faudra trois pages déchirées au milieu de l'album pour que leur héros finisse par rattraper le récit en cours. En découvrant cette astuce, je me demandais là qui avait déchiré la page, si l'acte rageur n'était pas diminué par un aspect un rien mécanique? D'autant que comme dans certaines œuvres d'Étienne Lécroart ces fragments de pages déchirées sont conçus pour être lus en superposition, les dialogues du recto d'un feuillet correspondant parfaitement



aux phrases d'un feuillet suivant, à l'aide d'espaces introduits artificiellement entre les lettres. Pour le dire au-



trement, Mathieu souhaite proposer au lecteur un dispositif fragmentaire anormal dans un récit en bande des-

sinée tout en préservant une cohérence interne à ces déchirures, ce qui gâche un peu son effet. D'ailleurs dans mon exemplaire la première des trois pages déchirées semble avoir échappé

à quelque séparation mécanique et demeure en place, laissant un espace blanc sur la moitié de sa surface comme une sorte d'invite au lecteur à déchirer lui-même le fragment surnuméraire ; mais déchirer soi-même la page dans de telles circonstances, est-ce abîmer le livre et son récit ou lui redonner sa cohérence interne ?

Face aux œuvres déchirées, qui parfois se signalaient dès la couverture — celle du numéro 7 de *Raw*, assez célèbre, mais aussi celles de *Limbo*

À titre d'exemple, puisqu'il n'est pas ici question du reste, nous pourrions tirer le fil des trous-images. Il s'agirait donc, par exemple, de ne pas confondre une pirouette d'agencement des cases visant à installer un vide construit et construisant le récit — l'anti-case —, et une perturbation du récit par un trou imposé aléatoirement de façon postérieure. Dans ce cas — comme pour *L'Origine* — le trou de la case évidée impacte le récit de la même façon qu'une case dupliquée, pouvoir erronément identifié comme propre à la brèche.

Le trou, image comme une autre, peut donc répondre des mécanismes qui ne semblaient objectivement pas le concerner. Il en va ainsi de ce qui rapproche *L'Arbre de la Connaissance*. Ils sont des variantes d'un certain procédé de décalque, différents moyens pour une même finalité. Le premier quand le trou laisse apparaître le motif autour duquel s'articule un nouveau tracé, le second lorsque on y arrive par recours au papier calque. C'est donc moins le trou que l'introduction dans l'œuvre de son mode de production qui est ici pertinent. Un dispositif de reprise par transfert qu'il soit visible ou sous-jacent — son ostension relevant d'un autre débat —, où « la constitution des images se fait selon un processus qui assure leur identité mutante. [...] ; il y a prélèvement, enlèvement, d'un ou plusieurs éléments et mixage avant l'exécution d'un dessin » (Florian Huet). Le trou n'a donc pas ici de pertinence comme traversée de la chose, mais en tant que moyen visible de faire autrement un geste qui se réalise ailleurs.

Rien n'empêche d'ailleurs que cet élément prévale sur ce qui y est raconté, toujours avec les travaux de Florian Huet, *Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar* usent des trous non plus

seulement comme trace du moment de production, mais pour précisément en artificialiser le temps de production, soit faire de celui-ci une composante artistique à part entière de la bande dessinée. Une

A.A.

approche que l'on pourrait rapprocher du *Tessere* de Raffaella Della Olga pour qui « il y a toujours une scène de travail cachée dans une œuvre », et où « la répétition inscrit l'œuvre dans l'ordre ordinaire des jours et des heures. L'œuvre est à la fois une mesure du temps et son abolition et l'horloge d'un commencement qui ne finit jamais. » L'on constate ainsi que si le trou est toujours présent matériellement dans la bande il n'est pas toujours pertinent en tant que trou mais en ce qu'il indique l'outil et la répétition, la poinçonneuse pour Huet, le martèlement du doigt de la machine à écrire chez Della Olga. Des jeux à l'infini qui, dépassée la positivité de l'intervention — trouer, déchirer, plier, etc. —, peuvent soulever des questions de pure représentation, allant jusqu'à pourquoi pas faire du trou un procédé de caviardage. Ainsi ne réduire le geste de la percée qu'au trou omet ce qui par l'évidement est saturation de l'espace et partie intégrante de la structure faisant que le vide fonctionne à l'égal des pleins. À la question « De quoi notre œil s'occupe dès qu'il n'y a plus rien à voir ? », le trou répondrait de tout. *Frame* ou *L'œil absent n'est pas un regard vide* — sa reproduction — en sont l'expression manifeste. Troués de part en part, ces bandes dessinées où la découpe a laissé place au vide forment le plein ; où la soustraction laissant passer et le regard et la lumière construisent l'opacité. Une contradiction de la fonction première du trou puisqu'il réintroduit de l'image là où précisément il la déposait, il n'est donc plus un trou mais le tout — plus le vide mais le plein — et opère de la même manière que le noircissement des pages des black-out poetry.

L.d.M.

La republication des *Métamorphoses du vide* de Maurice Henry, aux éditions du Sandre, m'amène à quelques réflexions sur certains effets difficiles à réduire, à contrôler, auxquels conduit l'usage du massicot graphique par lequel on souhaite ouvrir le livre, assez littéralement, à de nouvelles perspectives (j'appelle massicot graphique celui qu'on destine à creuser le livre par des effets de brèches, de trouées, par des ajours dans les pages, dans la couverture).

On pourrait distinguer dans cette pratique deux tendances significatives du trou, tressées en tension plus qu'elles ne définiraient des valeurs ou des usages distincts : l'une vise plus ou moins à abolir le trou comme présence matérielle pour l'impliquer dans le récit ou pour le mouler dans le répertoire formel ; l'autre vise plutôt à le manifester en tant que trou, processusuellement et sémantiquement.

Le trou comme processus matériel a pour objet la corporéité du livre, qu'il affirme en l'agressant, et il doit apparaître, il apparaît, en tant que trou.

C'est en tant que trou qu'il est regardé.

Le trou comme élément viral d'un récit est l'objet de ce dernier et, en tant que tel, est invité à disparaître comme trou matériel : c'est en tant que passage vers la page opposée qu'il est conçu et perçu, c'est à travers lui que le récit prend les rênes.

Évidemment, cette opposition n'est ni si tranchée ni si clairement lisible : dans le *Labyrinthe* de Nocola Henry¹, par exemple, si le trou se présente bien comme lieu de passage destiné à produire une ellipse matérielle entre

d'Ilan Manouach, livre résolument anti-mécanique et d'*Imagos* de Noémie Lothe, un trou déchiré pour cette dernière ! — la même remarque me venait que devant des œuvres en

tronaute déambulant dans une station spatiale, chaque case étant une pièce vouée à disparaître dans l'espace de l'hors-livre.

Plusieurs *mini-comics* de Jason Shiga



transparence, car il y en avait aussi ! *L'arbre de la connaissance* de C. de Trogoff adapte une nouvelle d'Henry James sur des feuilles en calque qui rendent l'espace traversé de plus en plus saturé. Dans *Polychromie* des Éditions Polystyrène, on utilise des filtres de couleur pour lire alternativement deux versions d'une même page, comme deux univers parallèles retrouvés collés l'un à l'autre à même le papier. Même moi je m'y suis mis (mais là, je vous laisse chercher). Et à chaque fois.

Il y avait aussi les pages qu'on pouvait plier, et la liste de s'allonger sans fin comme un accordéon qu'on déplie encore et encore et encore et.

En littérature jeunesse, par paquets. *Station 38* d'Andy Hirsch dont je n'ai jamais lu d'exemplaire mais que j'ai vu décrit comme un cube à déplier au fil de la lecture pour découvrir un as-

comme *The Bum's Rush* ou *The Last Supper* dans lesquels le lecteur suit des flèches lui permettant d'explorer les choix moraux d'un personnage souvent confronté à une action banale (par exemple un enfant refusant de manger ses choux de Bruxelles) et qui sont souvent accompagnés d'instructions qui explicitent leur fonctionnement.

Relativité d'Audrey Hess, un récit cyclique publié sous forme de trois cercles superposés dont le lecteur doit soulever et retourner les quarts, qui constituent autant de cases, pour progresser dans le récit.

La série des *Aventures intersidérantes de Jean-Pierre Vortex* de Sylvain Moizie où chaque case se dissimule sous les autres, nécessitant de plier et déplier la carte que l'on tient en main pour lire les 5 cases d'une histoire cyclique (ainsi l'une

L.L.

Le trou anéantit la question du recto-verso. Les traversant les deux, il n'est ni de l'un ni de l'autre, et de l'un et de l'autre en même temps. Ce qui entraîne la possibilité que ce qui fut lu une fois le soit une seconde transformée.

C'est ainsi que s'ouvre *2 yeux ?*¹. Établissant sur les deux premières pages du livre visuellement et formellement une concordance entre dessin et trou mais énonçant très clairement et concrètement leur statut à chacun et, par là, leur différence, l'auteur produit lors du rabattement de l'un sur l'autre pour passer à la page suivante une fiction. C'est-à-dire une image.

Le trou ici agit au recto comme possibilité technique de produire des formes graphiques comme dessin, et au verso comme trou, révélateur d'une forme sous-jacente, *in-vue* la première fois et indevinable.

Un agent à la fois de transition et de transformation.

1. Lucie Félix, *2 yeux ?*, Paris, Les Grandes Personnes, 2012.

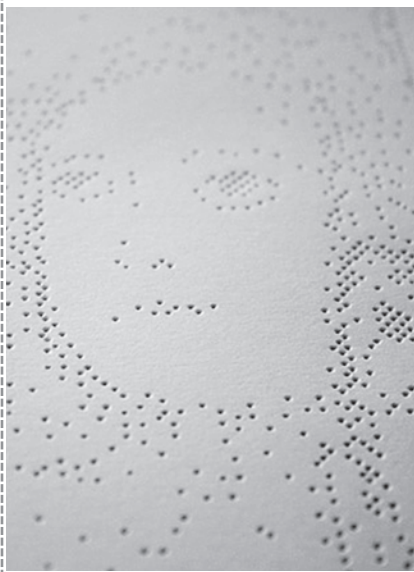
des *Aventures* consiste en l'exploration d'un tunnel qui n'en finit pas de s'enfoncer dans la terre).

La Véridique Aventure d'un e-mail d'Olivier Philipponneau et Alain Enjary, publié sous forme de surface à déplier qui révèle à chaque manipulation de nouvelles significations pour les fragments de cases que l'on avait jusque là sous les yeux, correspondant à la complexification du parcours de l'e-mail en question.

Et à chaque fois que je tombais sur

un livre troué, un livre déchiré, déplié, non relié, transparent, à assembler soi-même, à explorer comme un puzzle ou un labyrinthe, je n'en revenais pas qu'il en existe autant car bon sang, ce que ça doit être compliqué à imprimer !

Il faut dire que ce n'est pas un hasard si les exemples de telles œuvres se retrouvent surtout chez les petits éditeurs, ceux qui osent prendre le risque que ça ne se vende pas, que ça prenne trop de temps, trop d'argent, que ce soit trop bizarre pour publier ça à plus d'une dizaine d'exemplaires. Que des albums comme ceux de Marc-Antoine Mathieu soient publiés par montagnes, que le public soit au rendez-vous, on pourrait dire que c'est le résultat d'expérimentations tièdes, de récupérations de procédés autrement plus audacieux ; je choisis d'y voir une réussite, la preuve que *ces choses-là* deviennent de plus en plus aisées à produire



recto et verso que rien ne peut prétendre réduire, il apparaît néanmoins que les dessins de labyrinthes qui frappent les pages, s'ils sont bien motivés par ces trous circulaires, les motivent également par la construction d'un minimum narratif : c'est celui qui justifie le mouvement de lecture du livre et sa perception en tant que récit. Et d'un autre côté, si le trou qui traverse de part en part le « Hole book » comme le « Explosive book » de Peter Newell est effectivement au service d'un récit avec lequel il entre en collision matérielle (ce qui lui donne également son devenir-récit, celui par lequel il devient « plusieurs » trous), c'est en tant que trou qu'il agit, c'est en tant que trou qu'il pénètre l'espace diégétique et se perçoit par les personnages. Cependant, dans ces deux livres, afin d'échapper aux propriétés physiques du trou dans les pages, celui-ci est rendu matériellement si peu significatif qu'une reproduction ordinaire ne brime en rien sa charge, ne prive le livre que du jeu de représentation symbolique de son saccage, sans rien changer de sa lecture. Qu'est-ce qui le différencie tant du trou de Nicola Henry ? c'est sans doute que le trou de Newell n'est au fond qu'un signe de trou qui ne prend aucun des risques encourus par l'ajourage affirmé, étendu : quand le trou dans le livre quitte ce simple jeu de présentation étriqué par la signification, il doit alors se soutenir en tant que fenêtre, ouverture, judas, rideau théâtral de la diégèse.

Et c'est là que les problèmes commencent : est-ce réellement possible ? Les opérations matérielles ne capturent-elles pas, ne paralysent-elles pas un récit dans les constructions formelles dont elles gouvernent rythmes et

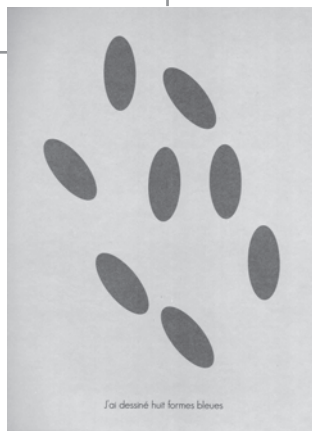
structures ? C'est ce qu'incline à penser la lecture de ces « Métamorphoses du vide », tenues à juste titre pour un très beau livre, qui semble pourtant encombré d'une double charge : celle du cadre imaginaire lourdement connotatif porté par le geste de percer, d'ouvrir, de dévoiler, et celle d'un dispositif technique qui condamne à un formalisme contraint et un étrange piétinement de la lecture.

Nous atteignons assez vite les difficultés énormes — et que je crois sans solution satisfaisante — posées par la métaphorisation : quand le trou est métaphorisé, il n'est plus que le perçu sans substance, abstractisé, d'un vecteur, le vecteur de sa traversée, largement subordonné aux matrices imaginaires du démasquage, de la révélation, de l'œilleton. Ces matrices, bien vite essoufflées, gouvernent le livre de Maurice Henry : le voilà condamné au couplage onirique et érotique qui en travaille l'histoire littéraire et picturale. Il me semble que le mouvement de lecture à travers les ajours ne peut échapper au mouvement analogique de la série métaphorique qui a construit cette histoire. Le trou, hélas, est très chargé.

La nécessité pour l'ajour étant dans ce cadre de disparaître en tant qu'ajour pour ne jouer que comme ouverture dans l'espace du récit, voilà notre auteur plus ou moins condamné, dans la plus grande partie des cas, à habiller des béances par des images en composant avec tout ce qu'elles briment bien plus qu'avec ce qu'elles offrent. La cassure de la ligne temporelle impliquée, une fois la page trouée, par la

massivement et que bientôt on pourra arrêter d'ignorer la façon dont est imprimée une bande dessinée, dans quel format et sur quel papier. C'est que même lorsque la page n'est pas triturée de toutes les façons possibles, on peut tout de même faire dire bien des choses à son papier. Son grammage, ses dimensions, sa couleur même

par exemple le choix d'un papier mat (plus adapté à du texte imprimé) ou d'une surface brillante (réservée aux livres illustrés). En ce qui concerne le poids d'une page, je pense ici à la collection Pléiade, dont le papier bible, bien que fragile, est une caractéristique constitutive de son identité éditoriale. En bande dessinée, le type de papier participe à la distinction entre une planche publiée sur papier journal et sur papier cartonné, tout comme il participe à la distinction



ble, car abusivement lascive, d'un revêtement dit en "soft touch" convoquent assurément une palette de sens propre à décupler le plaisir et l'envie de lire»⁵.

Mais au-delà de ce qui rend une lecture agréable ou déplaisante, de ce qui pare l'objet livre d'un vernis de luxe, ce qui m'intéresse depuis ma plongée sans retour c'est lorsque l'aspect du livre a une incidence réelle et mesurable sur sa lecture. À travers des trous, déchirures, plis et ainsi de suite, mais également à travers ses pages, selon leur type — car il y a des pages en bois et des pages en tissu, allez en parler à Benoît Jacques — leur épaisseur, leur densité, ou encore leur finition :

par exemple le choix d'un papier mat (plus adapté à du texte imprimé) ou d'une surface brillante (réservée aux livres illustrés).

En ce qui concerne le poids d'une page, je pense ici à la collection Pléiade, dont le papier bible, bien que fragile, est une caractéristique constitutive de son identité éditoriale. En bande dessinée, le type de papier participe à la distinction entre une planche publiée sur papier journal et sur papier cartonné, tout comme il participe à la distinction

L.L.

C'est un livre de format quasi carré deux coins¹, ceux opposés à la reliure, arrondis. Centrée dans la moitié supérieure, une trouée traverse le livre quasiment de part en part. Une suite de trous amenant à la dernière page, pleine elle. Cela se voit si on considère le livre en tant que volume. Mais dans une pratique de lecture, dans un face-à-face au livre, ce trou, cette trouée même, fait image. Dans cette frontalité c'est une surface plane à laquelle nous avons affaire. Alors, le trou disparaît et ce qui se voit, ce qui perce à travers lui, c'est un visage.

Sur la couverture, costume de magicien, que revêt donc le visage. Le magicien est celui qui détourne notre attention pour nous faire croire à un changement de réalité par une illusion. Pouvoir de travestissement, de déguisement des apparences.

Alors on tourne la page. Le même visage reconduit. Exactement le même. Mais un autre costume. Un nouveau rôle. Une autre identité que celle précédente et donc une question sur celle-ci. Es-tu bien ce que je vois ?

Page suivante, même mécanisme. Visage identique, autre costume, nouvelle question. Ainsi de suite onze pages durant jusqu'à ce que la douzième et dernière page révèle nu le personnage qui habitait tous les rôles. Et maintenant le sien propre.

Le trou dans ce livre c'est ce que l'on en regarde pas. C'est celui à travers lequel notre regard passe, permettant à l'illusion de naître. Le voir en verso ne change rien. Il participe de la possible reconduite de la question de l'identification. Un oubli à chaque page.

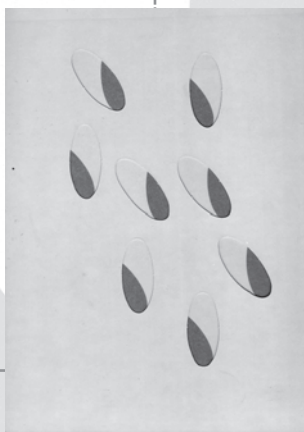
1. Antonin Louchard, *La petite bête se déguise*, Paris, PetitPOL, coll. La petite bête, 2006.

entre *comics*, bande dessinée et manga, ces derniers étant fréquemment imprimés sur du papier de qualité inférieure par souci de coût de fabrication. De même, c'est la qualité du papier qui caractérise pour certains l'album franco-belge. Ainsi, quand le chercheur Mark McKinney définit pour son public nord-américain l'album⁶, il met la bonne qualité du papier sur le même plan que le format du livre et sa reliure.

Le choix du grammage est crucial pour la

bande dessinée, ne serait-ce que parce qu'un papier trop fin risque de créer des effets de transparence entre le verso et le recto d'une page et ainsi mettre en difficulté la lecture du récit (si les effets de transparence

volontaires sont bien venus, les accidents ne sont pas toujours heureux). Dans d'autres cas, par exemple *In The Shadow of No Towers* d'Art Spiegelman, ce sont sur des pages cartonnées qu'est imprimé l'ouvrage pour mieux renvoyer aux albums de la jeunesse de



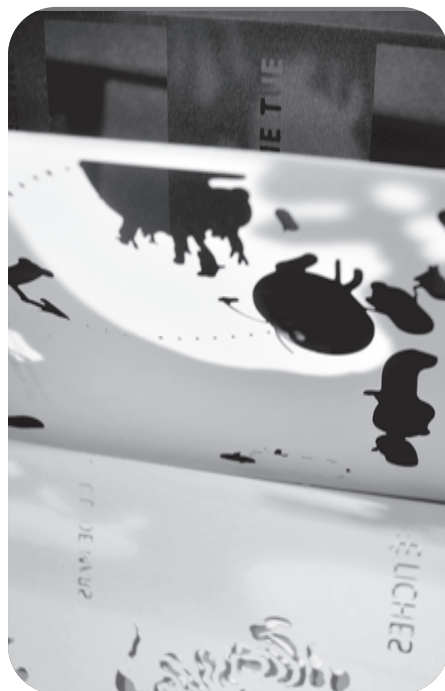
réapparition d'un verso à travers le verso suivant, entraîne le récit dans un étrange sentiment de *déjà-vu*. L'enlèvement auquel conduit cette espèce de bégaiement visuel dans le récit entre en contradiction avec les promesses visionnaires de l'ajour... Les pages de ces « Métamorphoses », bon an mal an, s'organisent tout autour de cet artifice encombrant qui peine à cacher son labeur, et rien ne semble pouvoir freiner l'ennui puis la déception qui, lentement, gagnent.

Qu'est-ce qui est si décevant ? Peut-être ce sentiment que tout ce que promet un tel pari pour un livre l'émiette peu à peu entre nos doigts : les trous en tant que trous, puisqu'ils doivent succomber à un fonctionnement, disparaissent ; le récit, qui est si visiblement et si contradictoirement subordonné à leur existence matérielle, voit chaque nouvel ajout le frapper de son incongruité régulatrice. Le dessin est si contraint par les va-et-vient du regard qu'amène la double participation de la trouée au recto et au verso qu'il se perd dans les tentatives de les contrer ou de les épouser, qu'il s'épuise dans les contorsions décoratives pour combler ou habiller les écueils de sens.

Je note une exception — qui apparaît sous deux formes — dont il n'est pas difficile de comprendre qu'elle s'impose, en quelque sorte, par sa capacité à déplacer le trou-métaphore vers le trou-matériel ; perçu comme trou à l'intérieur du récit, il conjugue un instant son apparition à sa disparition : c'est la bouche immense d'un poisson au recto dont on découvre,

à l'avant, le palais organique qu'elle ouvre au héros. C'est, un peu plus loin, la grotte vers laquelle le héros court s'engouffrer en recto et dans laquelle il dévale au verso. Dans ces deux cas, illustrant la même construction, c'est la superposition d'un trou diégétique à un trou matériel qui produit le passage par tous les états possibles du passage que construit toute lecture et qui justifie l'usage d'un masticot graphique. C'est au fond la construction dont le labyrinthe de Nicola Henry est à la fois le prototype et, peut-être, la seule solution tenable. En d'autres termes : pour que le trou fasse vraiment quelque chose à un récit, il doit n'être qu'un trou.

1. voir *Pré Carré 12*



La matérialité de la bande dessinée est volontairement masquées ou une pure fiction, elle n'a d'existence présentées sous d'autres atours alors que dans l'observation banale de qu'elles exploitent des choix techniques qui, on ne sait par **A.A.** problématiques identiques en usant rapport à quelles vérités absolues, d'autres stratagèmes, revient à rendre apparaîtraient comme exotiques : un caduque la question de la matérialité. Autrement dit, ne recenser que l'observable revient à ignorer ce qui pourrait construire un ensemble globalement sans rapport qui seul offrirait la possibilité d'élaborer une analyse pertinente des enjeux recouverts ici et là par un trou, une déchirure, un pli, etc. L'on pourrait alors saisir que les éléments pris et compris comme marqueurs de cette matérialité n'existent jamais comme Trou, Déchirure, Pli, etc., mais comme des moyens de produire ou des finalités de production au même titre que tous les éléments composant à l'occasion une bande dessinée. De ce constat un monde d'analyse s'ouvre où finalités et moyens se comprennent non plus comme une intervention concrète et limitée sur un objet mais comme des manifestations rationnelles et productrices de tout ce que l'on croit ailleurs uniquement réservé au domaine du signe et de la narration.

l'auteur (on tirera ses propres conclusions d'un tel rapprochement). La couleur d'un papier a également un effet sur la lecture. Ainsi, le papier de mauvaise qualité des magazines publiant du manga au Japon est souvent teint en couleur pastel pour redonner un peu d'éclat à la pauvre pulpe granuleuse où s'étalent les cases. Mais la coloration du papier peut résulter de véritables choix esthétiques et narratifs de la part d'un auteur : cela est peu courant en lit-

térature (quoique Steve Tomasula en soit friand), moins encore en bande dessinée, même si l'on doit citer la série autobiographique *Au Travail* d'Olivier Josso-Hamel dont de très nombreux passages sont imprimés sur des pages oranges dans le premier tome et vertes dans le deuxième. Le choix d'un papier coloré vise ici à reproduire l'expérience de l'auteur qui, enfant, dessinait sur des feuilles utilisées pour des dossiers radiographiques que lui rappor-

tait une de ses tantes ; comme l'écrit Benoît Crucifix, « tout comme un docteur étudie [les clichés] pour dénicher les symptômes d'une pathologie ou d'une fracture, l'auteur se penche sur ses dessins d'enfant pour y lire les traces du traumatisme provoqué par

la mort précoce de son père ». Ce choix de papier implique également un changement de style, puisque « sur ce support de couleur, la retouche et le repentir ne sont pas impossibles, mais plus compliqués : une fois le trait jeté, il est plus difficile de le rattraper, le corriger ou de l'effacer que sur une feuille blanche ».

Ainsi, ce qui est révélé par le papier orange, ce n'est plus « un corps radioscopé » mais « un autre corps qui y imprime sa marque

pour s'y révéler par ses traces d'encre et de correcteur liquide »⁷. Là encore ce n'est donc pas seulement le choix du papier mais le style graphique et le récit qu'il porte qui influent sur la lecture ; sans compter, bien sûr, que l'œil percevra très différemment textes et images imprimés sur une couleur criante comme le orange plutôt que sur fond blanc.

Je ne comprends pas grand chose de plus aux procédés d'impression qu'avant d'avoir découvert la plasticité d'une page de bande dessinée (et des autres) ; mais je sais maintenant que, même si ces choix — il faudrait se demander à quel point un auteur a son mot à dire à leur sujet, d'ailleurs



On se souvient de cette photographie. Celle du corps d'une petite fille de 15 ans, Fabienne Cherisma, gisant sur le toit d'un bâtiment détruit, du sang s'écoulant. Son corps effondré sur trois cadres qu'elle tenait dans les bras. Abattue par la police d'une balle dans la tête. Nous sommes en Haïti quelques jours après le séisme du 12 janvier 2010 auquel elle avait survécu.

Cette photographie de Paul Hansen fut primée l'année suivante. Elle reçut le Prix de la photographie de l'année de Suède (catégorie « international news image »). On augurera que ce fut pour la dimension esthétique de la tragédie que représentait cette prise de vue. Pourtant, au mois de mars 2010 une autre photographie avait été publiée en même temps que l'interview de son auteur, Nathan Weber. Cette image révélait un contre-champ possible (il ne correspondait pas à l'instant précis) de la photo primée, faisant basculer le débat sur le versant éthique des images produites dans de telles situations par les photojournalistes.

Nous rappelant surtout que dans notre monde que l'on dit envahi d'images, tant qu'il y en aurait trop, en fait il n'y en

a pas assez. Et que c'est justement trop d'images qui nous sont rendues invisibles par le simple fait de vouloir, notamment, faire émerger, faire exister une seule et unique image capable à elle seule de résumer une situation.

Patrick Waterhouse, dessinateur, photographe (voir « restricted images », très beau travail sur la question de la représentation réalisé avec les aborigènes Warlpiri d'Australie centrale, comme une autre question du trou) nous permet, par un geste éditorial très simple, de penser ces problèmes, entre esthétique et éthique, de regard par un simple trou opéré. Mettant en mouvement par cette petite chose les notions de cadre et cadrage, de champ et d'hors-champ, de ce que nous acceptons de voir et ce que nous refusons, ou ce que l'on nous refuse. Cette petite chose c'est le trou comme trou de mémoire, zone sans fond qui nous empêche. Il nous rappelle qu'une image quand elle nous parvient, c'est toujours accompagnée, c'est toujours déjà passée et traitée par un certain nombre de filtres. Elle nous arrive pleine de son pouvoir qui est que nous ignorons tout ce qui la permet.

Mais un simple geste de dessinateur, un trou, permet à lui seul la mise à jour de ces questions-là, d'une manière sensible. Ce que nous demandons.

L.L.

— demeurent habituellement invisibles aux lectrices et lecteurs, ils pèsent sur ce qui sera lu. Parfois les conventions sont transgressées ou consciencieusement piétinées, ce qui permet à un néophyte (comme moi) de passer de l'autre côté ; alors on accueille à nouveau une page comme elle devrait l'être, c'est-à-dire une surprise permanente, un rappel que le livre est aussi bien objet que monde sans que cela soit paradoxal, qu'il y a des façons infinies de lire et qu'il est si triste que leurs réalisations concrètes puissent encore tenir sur les doigts de plusieurs mains.

¹ Jonathan Coe, *Like a Fiery Elephant*, Picador, 2004, p. 125.

² Vanessa Guignery, *Ceci n'est pas une fiction : les romans vrais de B.S. Johnson*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 207.

³ Patricia Waugh, *Metafiction*, Methuen, 1984, p. 96.

⁴ Dont une case est d'ailleurs exhibée en clin d'œil ; le protagoniste, en la voyant, déclare : « Ça doit être une erreur. C'est pas pantoute le style de la maison ! ».

⁵ Sophie Van der Linden, « La partie et le tout », *Hors Cadre[s]* 19 (octobre

2016), p. 5.

⁶ Mark McKinney, *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, University of Mississippi, 2008, p. xiii.

⁷ Qu'on m'excuse de prêter temporairement l'espace de mon article à un ami qui dit les choses bien mieux que je ne saurais le faire. On lira l'intégralité de la fine analyse dans Benoît Crucifix, *Cases remémorées, redessinées*, mémoire de Master, KU Leuven, 2015, pp. 17-18.



Dieter Roth fait des trous. Il produit des trouées dans des pages arrachées de livres.

Il opère sur des pages de bandes dessinées, des pages de documentations techniques, d'ouvrages littéraires, de catalogues publicitaires ou encore des livres de coloriage. Sûrement d'autres. Une certaine hétérogénéité des supports, mais aussi une homogénéité : il s'agit tous de documents déjà imprimés, d'espaces déjà remplis de signes, des lieux graphiques déjà constitués. Il les extrait chacun de leur contexte de publication. Il les troue. Très nettement. De beaux trous bien ronds. De divers diamètres. En divers posi-

tions. De sorte qu'on ne puisse penser qu'une quelconque mécanisation de ce procédé soit à l'œuvre. Qu'il y a certes l'utilisation d'un outil, mais que c'est bien Dieter Roth qui troue. Qui enlève une partie de ces pages, qui les évide.

En cela qu'il n'y a pas de programmation. Dans ce cas, car il faut préciser que les pages ainsi trouées sont ensuite encollées puis massicotées de manière à reproduire un livre (*bok 3b et 3d*), il agit dans un à-côté du livre. Où celui-ci n'est, que ce soit industriellement ou bien artisanalement, pas dévolu à être multiplié. À être un support de diffusion, mais bien un objet processuel. Ou en tout cas objet témoin d'un processus. Une trace.

Il produit alors, pour le trou, une situation impossible autrement. Dans le cadre d'un livre le geste de trouer ne peut être pensé donc produit en dehors d'une anticipation. Il ne peut qu'être inclus dans le procès de production. Si ses effets peuvent être hors de contrôle sa possibilité même ne saurait être sujette d'une opération pensée a posteriori. Ce que produit ce travail de Dieter Roth. Et donc il permet au trou, pour une fois, d'être le lieu d'un manque. L'espace d'arrachement d'un bout de contenu.

L.L.

Par l'aléatoire de son geste Dieter Roth consacre les trous qu'il fait véritablement comme des suppressions, des manques, ce qu'ils ne peuvent jamais être ailleurs que dans ce cas précis. Il opère ainsi des traversées visuelles des pages qui sont de véritables absences.

DEMAIN S'OUVRE AUPIED-DE-BICHE par Maxime Hureau

Regard sociocritique sur *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead*

Une longue explication occupe le premier phylactère de *Bed and Breakfast* (L'égouttoir, 2015), phylactère qui désigne un simple logo en forme de B : « À Bruxelles ce 'B' signifie 'Bed and Breakfast'. 'Bed and Breakfast' ne signifie pas 'chambres d'hôtes', 'Bed and Breakfast' est un toponyme, ici le nom d'une salle de concert. 'Salle de concert' ne signifie pas pleinement 'salle de concert' : a priori l'endroit a d'abord servi de dépôt de marchandises, devenu obsoleète ce vaste espace a pu être investi en tant que lieu de vie. Et c'est depuis 2010 que les gens qui l'occupent lui octroient régulièrement cette fonction de salle de concert. » (1) Dans un même souci de précision, Florian Huet poursuit son introduction à la case suivante sur un couloir désert : « [...] Mais, avant d'aller plus loin, il faut que vous sachiez : le Bed and Breakfast a définitivement fermé à la fin de janvier 2014. »



De son côté, en guise de prologue ou de dédicace ironique pour *No futur is not dead* (sic, Hécatombe, 2008), Yannis La Macchia écrit plus directement, après deux ratures : « *L'été 2007 a vu se fermer quelques-uns des plus vieux squats genevois tandis que la plupart des lieux alternatifs ont compris qu'ils n'en auraient plus pour longtemps. Cet été là on a tous j'ai vraiment eu l'impression que certains politiques assassinaient 30 ans de folie joyeuse. Qu'ils aillent tous se faire foutre réélire. Ce livre leur est dédié.* »

Ces deux bandes dessinées s'ouvrent ainsi sur un constat désolant : la fermeture d'espaces de liberté ou de lieux de vie souvent obtenus par des combats courageux et un patient travail de construction. Par l'alliance spécifique de la question du logement collectif, légal ou non, avec des pratiques artistiques contre-culturelles, *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead* peuvent être lus de concert. En revanche, cette entrée transversale thématique mais aussi sociologique, dans la mesure où ces deux livres émergent entre le fanzinat et la bande dessinée alternative, ne doit pas conduire à écraser l'un sur l'autre, d'autant plus que leurs mises en œuvre sont très différentes.

Or, en interrogeant l'articulation de l'esthétique et du social non seulement comme sujet mais aussi comme matière, la sociocritique propose un cadre d'analyse opportun pour croiser *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead*. Cette perspective a été construite d'une part en opposition aux sociologies de la littérature, qui font une étude externe de l'œuvre ou la considèrent comme un document, et, d'autre part, en opposition aux approches esthétiques ou formelles qui tendent à négliger la dimension sociale de l'art. Claude Duchet présentait ainsi la démarche en 1979 :

« L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde.

La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle "réalité". » (2) Si on veut bien s'en inspirer et l'aménager, puisque la sociocritique a été développée dans les années 1970 pour la littérature et qu'elle peut se référer à des conceptions disons idéalistes de l'esthétique et de l'art (3), il devrait être possible d'ouvrir une vue sur la dimension politique de ces deux petits ouvrages (ce n'est pas un jugement de valeur, mais une description : format A5, ils comportent une quinzaine de planches pour l'un, et deux récits de 29 planches pour l'autre).



Discours subjectif, frontalité politique

« Il y a beau temps qu'on n'ose plus délivrer de message, [...] et l'écrivain – si ce n'est l'écrivain, ou le scripteur – rougirait, s'il existait, d'avoir une idée, ou seulement quelque chose à dire. » Claude Duchet, dans un article fondateur pour la sociocritique (1971)

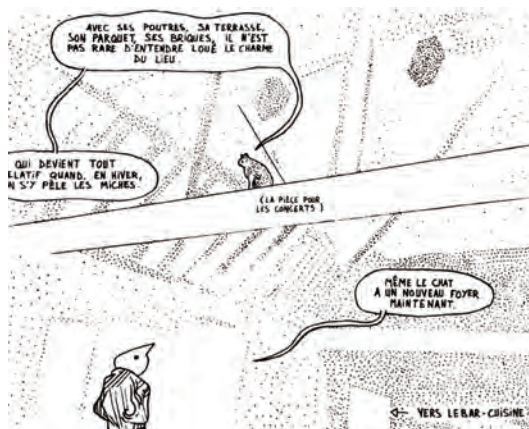
No futur is not dead est composé de deux parties présentées tête-bêche, avec inscrit respectivement sur leur page de titre « No futur for you » en noir sur fond blanc et « No futur for me » en blanc sur fond noir. Dans les deux cas, il s'agit d'un récit à la première personne

construit à partir d'un regard introspectif sur une expérience du squat telle que vécue par l'auteur, montrant d'un côté la vie collective dans un bâtiment occupé d'une grande ville, et, de l'autre, l'isolement qui découle de la répression policière, de l'expulsion à la détention. Contrairement à ce que pourrait suggérer initialement la structure du livre, les perspectives individuelle (« me ») et collective (« you ») ne sont pas opposées, dans la mesure où l'individu n'est pas présenté abstraitement, hors de tout rapport à un environnement (la ville) ou de tout rapport à autrui (les camarades, la famille). Si la dimension subjective n'implique donc pas un repli aut centré, cette intrication est marquée par la multiplication de figures de dédoublement de l'auteur. Relativement commun pour l'autobiographie en bande dessinée, ce procédé réflexif conduit ici autant à un retour sur soi qu'à une considération sur l'état du monde, en créant une pluralité d'incarnations discursives qui évoquent, paradoxalement, l'enfermement. Bien réel dans une cellule, c'est effectivement l'enfermement qui engendre, pour passer le temps et entre deux interrogatoires, des dialogues contradictoires entre une représentation de l'auteur, un double, un cow-boy cynique et un complice solidaire. Par des pictogrammes de signalétique routière qui se transforment en projections auctoriales ainsi piégées

dans un système univoque de communication, l'enfermement prend des tours symboliques et métaphoriques pour aborder l'impasse d'une société capitaliste. Dans les deux cas, ces expressions aporétiques, oscillant entre espoir et désespoir, sont soutenues par la reprise de motifs linéaires (quadrillages, bandes) faisant résonner les différents

enfermements.

Dans *Bed and Breakfast*, F. Huet emploie également la première personne mais, à l'exception d'une ivresse finale, privilégie un mode assertif, presque extérieur d'abord, avec une « introduction » pour présenter le lieu, son histoire et ses activités. Quelques planches agrémentées de flèches et de définitions plus loin (« hacking, do it yourself, amatorat »), le chapitre « colocation » s'ouvre sur un plan sommaire en vue de dessus. Figure stéréotypique de l'utilisation didactique de la bande dessinée, la carte ou le plan n'est pas moins une médiation (une « représentation » dit-il) visant à rendre compte de l'organisation spatiale mais aussi et surtout de son influence sur les rapports des habitants



de cette colocation particulière. Le discours sans détour de l'auteur est exposé en suivant fluidement des phylactères qui traversent cases et planches comme un fil presque ininterrompu. Superposée à une multitude d'échanges ordinaires autour d'une boisson, la source de ce discours n'est pas toujours identifiée : si la première



bulle pointe le logo du Bed and Breakfast, métonymie pour désigner le lieu et par extension ses habitants voire ses habitués, cette longue bulle semi-continue peut aussi renvoyer à une caisse à outils ou à un verre. Évitant à la fois les récitatifs désincarnés et la pontifiante figure de l'auteur avec adresse directe au lecteur, en contre-pied de la majorité des bandes dessinées qui visent à transmettre des savoirs ou à témoigner d'une expérience, le mode « éducatif » de *Bed and Breakfast* n'est pas celui de la transmission verticale du guide. Cette bande dessinée donne accès à l'agencement de lieux alternatifs, souvent ignorés, et répond plutôt, dans ces longues bulles, à ce qui serait une étymologie du terme éduquer, c'est-à-dire conduire hors de soi-même, ou à celle d'expliquer, qui évoque l'idée d'un dépliage.

En engageant un rapport frontal à leur objet, ces bandes dessinées apparaissent porter ouvertement un horizon politique, sensible et effectif, non sans être légèrement décentrées relativement à la production contemporaine se revendiquant de genres tant didactiques qu'autobiographiques.

Laideur d'un monde, contre-expériences et fragilité

« L'idée que les activités désirables sont celles qui engendrent des profits à tout mis à l'envers. » Bertrand Russell, *Éloge de l'oisiveté* (1932)

La mise en dessins de ces lieux prend des allures très différentes au fil des



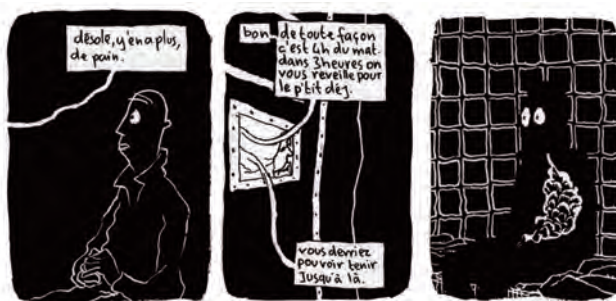
cadrages choisis : *Bed and Breakfast* aborde principalement la construction de la vie collective et de l'architecture intérieure du lieu, tandis que *No futur is not dead* interroge en outre la vie à l'extérieur du squat. Le second est dessiné non sans une certaine véhémence, revendiquée dans ses atours et références punk, face notamment à l'urbanisme des villes européennes imposé par une société capitaliste qui, elle, n'est toujours pas morte. L'ensemble de la bande dessinée est construit sur des lignes tremblées et de forts contrastes noir et blanc, survolé de nuages de ratures noires, nerveuses, et de blanco ou de gouache salissant un peu tout sur son passage. De fait la laideur de ce monde n'est pas ignorée : ici le discours d'un flic expliquant à un voisin au coin d'une case que « oui, bon, en même temps ils ne payaient pas de loyer » pour justifier l'infamie, ou, là-bas, cette insulte à l'intelligence que sont des publicités vantant un capitalisme vert. Ces percées discursives hégémoniques dans la rumeur de la ville, autant verbales que graphiques, n'endommagent pas la beauté de certaines constructions bricolées, que ce soit la façade biscornue du squat avec son système de gouttière pour les clefs ou un radeau à



cation-salle-de-concert par le prisme d'un dessin beaucoup moins dense, suivant la fluidité des phylactères : meubles, poutres, volumes sont seulement suggérés par des droites et des pointillés venant couvrir petit à petit le blanc de la page souvent simplement composée de deux cases. Les compositions subtiles de l'espace par cette multitude de points soulignent l'inactualité du lieu, sa réalité éphémère, mais visent aussi à rendre compte de l'ambiance générale maintenue, sans gain pécuniaire, par la petite communauté (plus ou moins de passage) qui y a vécu. Dans le dernier chapitre intitulé « la traversée », l'auteur raconte son « voyage » (métaphorique) aux accents beatniks et éthyliques lors d'un concert. Introduite par la formule « devenir liquide, devenir fumée », cette expérience esthétique est rappelée comme une réalité matérielle, un processus impliquant des perceptions, des représentations mentales, des sensations viscérales et réactions corporelles : un rapport (intime) au monde. Partagée par les moyens de la bande dessinée, cette expérience situe l'auteur — ici spectateur face à un groupe méconnu — au

centre des planches, se mettant en branle autour de monts pointillés, de courbes, de tourbillons et d'oscillations abstraites : un souvenir de concert en forme de partition sensible, qui donne à voir, par adéquation, l'atmosphère du lieu.

Dans de tels espaces alternatifs, ces moments quotidiens, politiques ou artistiques, sont envisagés de manière collective. Cependant, au *Bed* comme dans le squat genevois, cette dimension collective, très présente, n'est pas toujours sans encombre. Les deux auteurs font état de la promiscuité impliquée par ces vies de groupe dans des espaces contraints comme en témoignent le tour de douche ou l'entassement des corps qui débordent d'un canapé. Y. La Macchia se représente souvent en colère, et sa tête à peine reliée à son corps est déformée au fil des motifs d'énervement, alors que F. Huet souligne la difficulté de s'isoler dans des espaces presque indéfinis. Conséquence de la précarité économique ou de la répression, ces lieux alternatifs sont fragiles, comme le rappellent les séquences aux lignes fluettes et matières brutes de Y. La Macchia, ou l'entassement de planches et les montages allusifs de F. Huet. Et, probable corollaire de ces conditions de vie, les êtres eux-mêmes peuvent apparaître fragilisés. Dans *No futur*, les grosses têtes parfois embrumées par les



plusieurs étages comme échappatoire à ce monde, sa laideur, son absence de perspective.

De son côté, *Bed and Breakfast* dévoile essentiellement la beauté de cette colo-

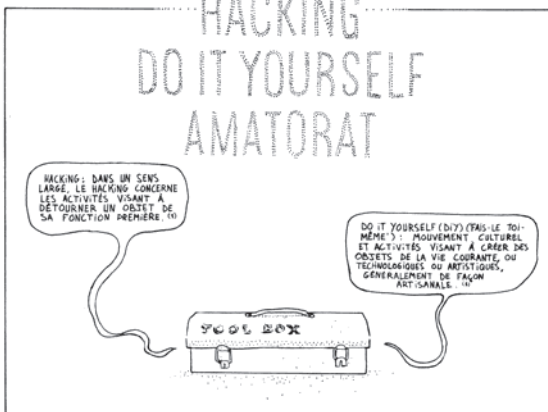




affres d'une société indésirable reposent sur des corps malingres, comme les êtres dans *Bed and Breakfast* semblent individuellement dépassés par un décor qu'ils contribuent pourtant à construire. De formes géométriques irrégulières, sorte d'amas anonyme sur des corps striés sans logique apparente, leurs visages dessinent une évocation parmi d'autres de la rencontre, productive et tensive, entre l'individu et le collectif qu'il compose. En ouvrant un squat ou en s'associant pour la création d'une salle de concert à domicile, chacun participe à des coalitions pour vivre au moins momentanément un autre monde, aussi fragile soit-il.

Par et pour soi-même, à tous les niveaux

« L'autonomie se valide par la pratique, ce n'est pas une notion condamnée aux beaux discours. C'est une forme d'expérience glorieuse ni spectaculaire. Il faut d'ailleurs se battre contre cette obsession de notre époque pour la visibilité : ce n'est pas grave de ne pas être très visible. Ce qui importe, c'est ce qu'on fait et avec qui on le fait. » Alain Brossat, entretien donné à « Article11 »



La dimension collective est effectivement la force de ces lieux qui construisent l'autonomie au quotidien. Car squatter ou organiser des concerts demande des compétences très diverses pour parvenir aussi bien à la construction des chambres qu'à la sonorisation du concert. S'il s'intéresse moins aux rapports directs de l'espace alternatif avec le reste de la société, F. Huet insiste beaucoup sur les pratiques et la volonté de faire soi-même. Bien que la minutie parfois presque abstraite de son dessin puisse s'en éloigner, il fait référence au mouvement punk qui a donné à cette idée le nom de *do it yourself*, et dont la mise en réseau permet d'en conserver la valeur politique souvent dévoyée dans un geste de neutralisation (4). La mobilisation de la figure de l'amateur instaure un déplacement des lignes de séparation entre les artistes et les publics, mais aussi entre les pratiques dites artistiques et des pratiques quotidiennes relatives à l'autonomie (informatique, textile, cuisine, etc.) qui se multiplient à l'envi autour d'un principe commun. Cela implique une transmission de savoirs qui peut s'établir sur le tas, par les pairs, horizontalement, dans l'action et en groupe, à

l'image de ces grandes cases dans lesquelles s'agitent de nombreux acteurs minuscules qui s'entre-interpellent en montant la scène. C'est aussi, dans une certaine mesure, le modèle de la page Wikipédia utilisée comme source pour définir le hacking, citée presque ironiquement parmi les trois notes de l'ouvrage. De même, l'apprentissage de Y. La Macchia dans un atelier



sous le regard bienveillant d'un menuisier lui permet de construire une pièce dont seule la fin révèle le projet un peu fabuleux : un radeau pour naviguer sous pavillon punk sur le fleuve avec les camarades et, pour, pourquoi pas, s'en aller... Au-delà des interrogations strictement utilitaires, le plaisir, dépassant le seul résultat, est étendu à l'acte de fabrication, par soi-même et de manière collective, et ne restreint pas l'esthétique à l'art légitimé.

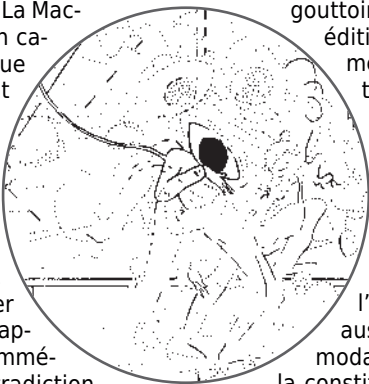
L'esthétique intérieure du squat, souvent réinvestie dans ces expressions urbanistiques de l'hypocrisie que sont certaines « friches culturelles » (5), liée aux arts graphiques, est aussi concernée, mais hélas par soustraction : lors de l'expulsion du squat, une planche relate, parallèlement à l'arrestation, la disparition des objets de décoration et des affiches par conséquent rendus invisibles pour le lecteur. L'auteur les remplace dans son énumération par une simple convention (cru-cifix et tête de mort) accompagnée d'une formule consacrée « ci-gît [...] ». La mise en bande dessinée d'une telle violence symbolique rappelle la dimension politique de l'esthétique qui

concernée, mais hélas par soustraction : lors de l'expulsion du squat, une planche relate, parallèlement à l'arrestation, la disparition des objets de décoration et des affiches par conséquent rendus invisibles pour le lecteur. L'auteur les remplace dans son énumération par une simple convention (cru-cifix et tête de mort) accompagnée d'une formule consacrée « ci-gît [...] ». La mise en bande dessinée d'une telle violence symbolique rappelle la dimension politique de l'esthétique qui





émane de ces cadres de vie concrets; du côté des forces expropriatrices et répressives, elle marque la haine obscure de valeurs (morales, politiques, esthétiques), d'individus et de pratiques contre-culturelles qui montrent une autre voie. Installé dans la cuisine à relier un fanzine « pour dire aux gens "regardez un peu le monde de merde dans lequel vous vivez" », Y. La Macchia se dispute avec un camarade qui affirme que ceux qui partagent cette analyse n'ont pas besoin d'une piqûre de rappel, tandis que les autres, de toute façon, ne la liront pas. En colère au point de voir, comme souvent, son visage se déformer à outrance, l'auteur n'apporte pas de réponse immédiate. Cette contradiction



interne doit être mise en rapport avec la couverture, reprise un peu plus loin, d'un magazine dont la propagande politicienne, sexiste et pro-nucléaire n'est pas moins criante. Pour autant, s'interroger sur certaines limites du fanzinate comme œuvre politique n'aboutit pas à négliger la portée politique de l'art, comme l'atteste le *No futur* que le lecteur tient entre les mains. D'ailleurs sa couverture ressemble fortement à celle du fanzine évoqué dans le livre, et on peut alors penser que cet écho graphique souligne (via la variation du titre) un pas de côté par rapport au projet critiqué dans sa cuisine.

Enfin, si on élargit l'interrogation sociocritique au support des œuvres, de fait, les modes de production des objets lient aussi, par définition, le social et la création artistique. Le livre tête-bêche de Y. La Macchia est effectivement maqueté par l'auteur à la main pour monter ces cases un peu branlantes en planche, et il est précisé que la couverture a été réalisée sur une machine à sérigraphier

fabriquée pour cet ouvrage. Tenant le processus quasi de bout en bout, l'auteur est également éditeur pour le collectif éditorial suisse Hécatombe qui a porté ce livre. De son côté, F. Huet, après avoir participé à la fondation de la maison d'édition Polystyrène, s'auto-édite via La Poinçonneuse, et son *Bed and Breakfast* est paru en 2015 à L'É-

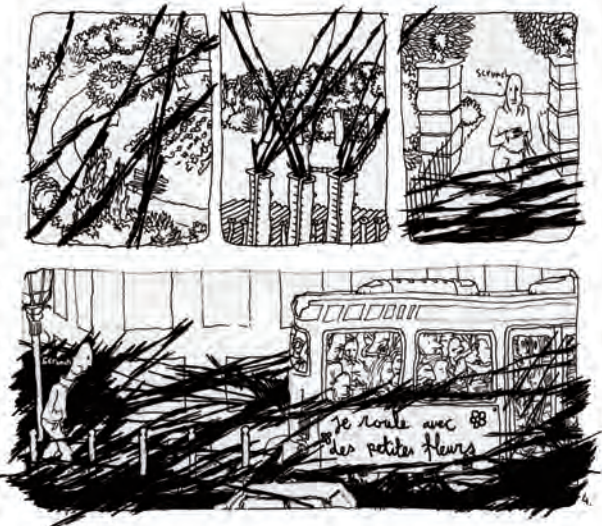
gouttoir, structure de micro-édition. Toujours simplement agrafée, une réédition sous une nouvelle couverture a vu le jour en 2018 avec une planche épilogue qui égraine les nombreuses expériences à la suite du *Bed*. La minutie, la fragilité et l'autonomie sont donc aussi logées, selon des modalités différentes, dans

la constitution des supports de ces bandes, dans leur lieu de création et dans leur lieu éditorial. Cela favorise également un prix du livre plutôt modeste (4 et 10 euros) et, par conséquent, permet un accès élargi à ces bandes. En tout cas, la question du futur n'est pas évacuée : il se trouve, quoiqu'il arrive, dans la continuité de ces pratiques contre-culturelles, à tous les niveaux, du lieu de vie à la diffusion d'un livre.

Continu contre-culturel

Le postulat sociocritique suppose que chaque œuvre implique un enchevêtrement du social et de l'esthétique. Néanmoins *Bed and Breakfast* et *No Futur is not dead* tissent des liens particulièrement nets, forts, entre ces niveaux souvent opposés (à tort); plus, ils assument

pleinement un regard fondé sur l'articulation de leur geste artistique avec un engagement politique. Mais il ne s'agit pas tant d'un « énoncé préformé », d'un argumentaire à partir d'un constat, que de l'expression d'un « rapport au monde » qui contribue à tracer d'autres perspectives par la bande dessinée. Rompant avec une large partie de la philosophie esthétique, Ellen Dissanayake propose d'envisager l'art comme un comportement hérité du point de vue évolutif qui consisterait, fondamentalement, à rendre l'ordinaire extraordinaire, c'est-à-dire à attirer l'attention, soutenir un intérêt et façonner des émotions pour un groupe donné, notamment en situation d'incertitude (6). En complément d'une lecture sociocritique qui souligne la singularité des œuvres, une telle hypothèse pourrait aussi éclairer à un niveau plus élémentaire la dimension politique de ces récits de lieux alternatifs, collectifs, compris à la fois dans leur autonomie relative et leur fragilité. À mille lieux des industries culturelles, interrogeant l'individu inscrit dans un groupe, montrant des modes de vie plus ou moins en rupture et des ex-



périences esthétiques qui découlent de cet ensemble, ils adoptent une position artistique contre-culturelle, tandis que la production d'œuvres sans objectif lucratif ou, bien plus encore, le squat, sont délégitimés. De fait, l'ordre dominant dénigre tout comportement politique qui remettrait radicalement en cause son existence et tend à négliger l'intérêt esthétique de pratiques qui ne l'entérinent pas. Cette délégitimation permet de renforcer les justifications de violences perpétrées sur les populations qui s'organisent pour (sur)vivre autrement. Agressions, expulsions, destructions, ou normalisation... Les réactions étatiques sont limpides concernant des expériences anti-autori-

taires et non-marchandes, à l'image, parmi une multitude d'autres, du quartier anarchiste d'Exarχεια (Athènes) ou des constructions atyp-

iques sur les différentes Zones à Défendre (ZAD). Or, sans utopisme aucun, *No futur is not dead* et *Bed and Breakfast* présentent des alternatives en actes qui contredisent les représentations hégémoniques et favorisent, notamment par leurs cadres sociaux, ces créations. Certes, ce ne sont pas des guides pratiques pour le squat ou l'organisation d'un concert autogéré — ce qui existe déjà (7) — mais ces bandes dessinées partagent les visions d'expériences personnelles et collectives montrant sans raconter la nécessité pratique, la pertinence politique et la beauté de ces cadres de vie. Charge à nous de les continuer, par tous les moyens.



Notes

(1) Comme pour l'ensemble de cet article, le texte cité est issu de l'édition de 2015, mais il a subi diverses modifications pour la version de 2018.

(2) Claude Duchet, « Positions et perspectives », *Sociocritique*, C. Duchet (dir.), Nathan, 1979, p. 3-4. L'auteur souligne.

(3) Difficile d'en discuter en une note, mais, par exemple, C. Duchet affirme que, selon lui, il y aurait une « transcendance » de l'art, ajoutant tout de même qu'elle « n'a rien de miraculeux ». Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, 2011, p. 223. Toutefois, certains chercheurs semblent s'en défendre, comme Marc Angenot et Régine Robin qui écrivent à propos de la sociocritique : « Travaillant sur les textes dans leurs déterminations sociales et historiques, elle ne veut ni subsumer l'esthétique et la littérature sous des fonctions sociales positives, ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part. » Marc Angenot et Régine Robin, « La sociologie de la littérature. Un historique » (1993-1994), Réédition *Socius* [en ligne].

(4) Cette neutralisation semble reposer sur la dilution de la perspective d'autonomie politique en faveur de l'éloge individualiste du DIY, conduisant soit à un réinvestissement de celui-ci en produit de consommation (en kit), soit en une auto-exploitation des acteurs qui s'y adonnent. Fabien Hein, *Do it yourself ! : autodétermination et culture punk*, Le Passager clandestin, 2012. Sur la reprise capitaliste du punk, voir le chapitre « Esprit du capitalisme punk », p. 148-156.

(5) Il s'agit de lieux industriels inexploités, qui, afin d'éviter qu'ils ne soient squattés, sont confiés à des entrepreneurs qui imitent l'esthétique des squats, profitent de la valeur positive associée aux arts et passent sous silence la critique de la propriété privée et de la culture marchande standardisée. Pour une enquête sur le sujet à Paris, voir Mickaël Correia, « L'envers des friches culturelles : Quand l'attelage public-privé fabrique la gentrification », *Revue du Crieur*, n°11, décembre 2018, p. 52-67. Pour une description des espaces alternatifs (dits « off ») et de leurs problématiques connexes (récupération, gentrification...), on peut aussi lire, par exemple, les travaux d'Elsa Vivant.

(6) Ce comportement est appelé artification. Pour une reprise récente de cette hypothèse qu'elle développe depuis les années 1980, voir par exemple Ellen Dissanayake, « The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics », *Cognitive Semiotics*, n°5, automne 2009, p. 148-173 ou « A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis », *Art as Behaviour: An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*, C. Sütterlin, W. Schiefenhövel, C. Lehmann, J. Forster et G. Apfelauer (dir.), 2014, p. 43-62.

(7) On peut trouver des conseils pratiques ainsi que des informations sur les squats actuels ou passés sur les sites internet « squat.net » ou « infokiosques.net ».



L.L. de MARS DESSINER VIII

Retour en forme



L'Académie Royale va entériner la conception du dessin comme circonscription d'une forme, expérimentée *sensiblement*. Après quoi, il sera pris dans un analogon rhétorique, qui cèlera à son tour cette forme. Cet analogon la tiendra, l'unifiera, la dialectisera avec les autres formes, selon ce mode inapproprié. Pourtant, la forme empirique, moins qu'une apparence, est une expérience fugitive (l'apparence elle-même doit encore trop à l'ontologie d'être prise de quelque chose). Encore faut-il pour le concevoir ne négliger ni la durée — la rhétorique est un monde sans attraction terrestre — ni la modalité que la durée implique. *Signifiée*, la forme n'existe que dans la relation qu'on en donne à son système de représentation, c'est-à-dire prise dans la création d'une série de relations avec d'autres formes pour le vérifier et, tautologiquement, le constituer.

Dans une telle opération, la seule chose qui soit vraiment dite, l'est sur *celui* qui dit ; mais comme il est écarté de l'équation au nom d'une transcendentalité de la signification, personne n'y prête la moindre attention...

L'abandon par l'Académie au XVIIIe du double sens spéculatif/morphologique du dessin n'allait pas aboutir qu'à une perte de conscience de la place exceptionnelle du dessin comme mode de traversée plastique du monde — à la fois noèse et noème, mouvement de la connaissance et objet de la connaissance, arpente et solution personnelle pour en rendre compte — mais à toute

une chaîne de séparations. Celles-ci aboutissent à une conception logocentrique d'un dessin assujéti à des fins supposées supérieures et, notamment, à l'idée assez stérile qu'il faudrait nous équiper de quelque chose comme une sémiotique de l'image ; qu'on puisse attendre de cette double mise à distance (paradigmatique et expérimentale) un quelconque rapprochement de l'image, de sa compréhension, est un paradoxe que peu de théoriciens semblent pressés de résoudre.

Envisager l'image dans les termes d'une sémiotique à construire¹, c'est la soumettre à un ou plusieurs de ses régimes, le plus fréquemment à tous ensemble : celui des identités quantifiables et discontinues (de types de signes), celui de la reproductibilité (des énoncés), celui des nécessités (de signification), celui de la discrétisation (qui veut ignorer l'image en tant que tissu de passages), celui de la dislocation des matérialités propres aux deux expériences du sens (qui suppose que l'une existe comme possibilité pour l'autre de la signifier), dans un formalisme qui ignore toute relation qui ne soit pas synthétisable par une opération logique. Je n'y vois pour ma part que le confort offert aux esprits inquiets d'en finir avec leur objet.

Onzième creuset mythique

« Ah ! La forme, la forme ; c'est tout. Elle est dans un simple billet d'invitation à dîner, si difficile à écrire, disait un diplomate. D'où vient la beauté des premiers versets de la genèse ? De l'agencement des mots. La forme à des lois rigoureuses qu'il n'est pas plus possible d'enfreindre en peinture qu'en littérature. L'écrivain ne peut violer les lois de la grammaire s'il veut avoir du style. »

Ingres, *carnets*

Ingres, visiblement confiant en la totalité grammaticale de l'expérience du monde, décide de prendre le tour verbal d'un énoncé (celui du *Berechit*, de la *Genèse* des formes depuis le tohu-bohu) pour la

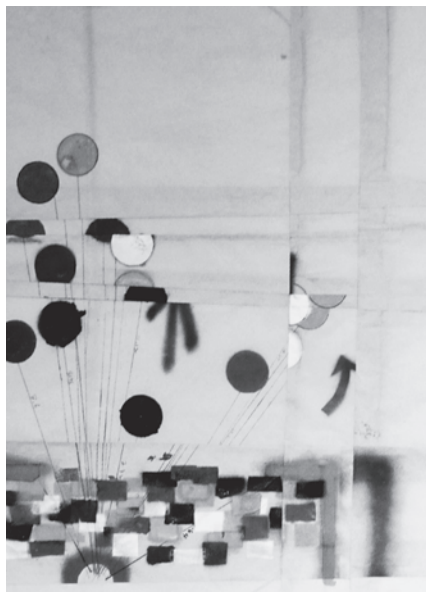
« forme » au sens de la configuration sensible. Pourtant, l'énoncé produit la configuration sensible dont il parle, il ne l'est pas lui-même, il ne l'organise pas même s'il la détermine, il la suscite. Il n'a qu'une forme sensible : celle de la ligne énonciative qui va disparaissant du début à la fin de la phrase. C'est précisément à l'absence d'ostentation qu'il ouvre le lecteur : celui-ci devra voir en lui-même pour voir quelque chose. Il lui faut se parler, c'est-à-dire se reconquérir pour conquérir le monde sensible.

La forme définie un instant par l'agencement pictural, elle, touche l'épuisement de la grammaire. Elle atteint le silence de ses forces. C'est en lui qu'elle se loge. Si ce n'est pas le cas, elle aura raté son but, elle se sera manquée elle-même, rendant nécessaire une reconquête verbale — descriptive et substitutive —, assujettissant son cours à celui d'une interprétation. Dans ce cas, sa forme aura illusoirement rejoint à son tour la ligne droite : celle de l'allégorie, du rébus. Retour au point de départ. Sériation arbitraire du malentendu par la séparation d'une image en images...

Qui ne connaît pas les études physiologiques de Le Brun ? Elles font l'admiration des dessinateurs de bandes dessinées qui ont souvent choisi leurs maîtres parmi les exemples les plus vi-



goureux de la castration plastique. Cette typologie montre l'émergence d'une pensée affirmée du séparé ; ce registre physiologique vise à morceler les états de l'âme, décomposés et ordonnés pour rhétoriser le tableau qui les intégrera, en commençant par rhétoriser ce à quoi



Le Brun le subordonne ontologiquement : des rapports d'efficacité. Ce vocabulaire expressif tend à strier l'espace du tableau de cheminements contraints, en discrétisant ces espaces en autant d'unités fonctionnelles, en réduisant la pluralité sans frein des mouvements d'ensemble qui font la pensée de l'image. Mais une image n'est pas un ensemble de parties assemblées dont il faudrait retrouver la cause rhétorique. Toute image n'est pas ontologiquement un rébus, une allégorie. L'allégorie, le rébus, c'est de l'*en dehors* de l'image. On ne finit pas une image quand on croit l'avoir comprise. Ce qu'on en comprend est toujours en deçà du seuil où elle s'affirme en tant qu'image. Où elle commence.

Logique des signes, placard du sens

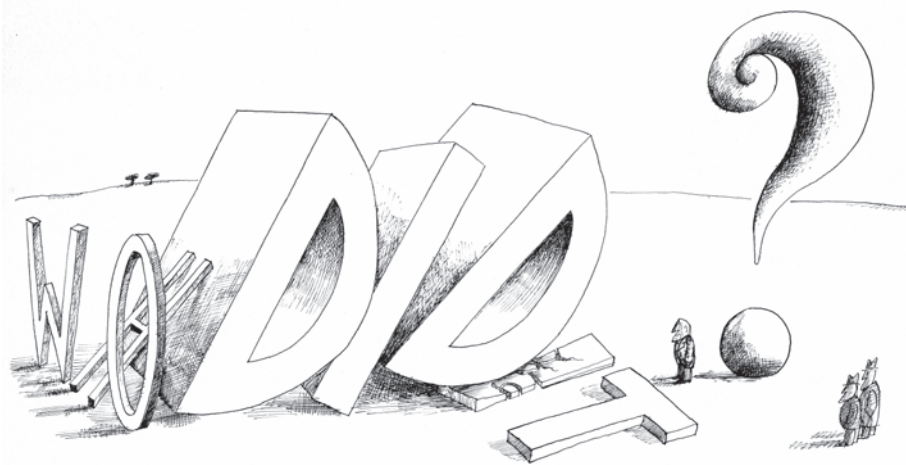
Les demandes de liens analogiques entre les modèles et leur représentation exigent de l'image qu'elle hérite de bien plus que de propriétés plastiques parce que l'histoire les lie d'emblée dans le discours : on attend de la configuration sensible qu'elle se hoquète, qu'elle se redéploie dans les représentations. Comme on l'a vu plus tôt², le dessin semble ne pas pouvoir être pensé sans un rapport métaphysique à une silhouette perçue — quitte à réaliser celle-ci par un tour de passe-passe — et la couleur peinte ne semble pas pouvoir être développée dans un champ théorique délié de sa physique. Mais ces demandes, sources de fractures théoriques et d'impensés dans l'expérience du monde et la représentation, produisent un débordement analogique qui va contaminer également leur perception propre et leur assignation à d'autres catégories. C'est tout aussi follement que le dessin, par une concentricité analogique affolée, va voir ses contours rabattus sur ceux des signes, même les plus arbitraires. La grande famille.

Digressons un instant et voyons où nous conduit, à notre tour, l'art de chercher des histoires édifiantes pour frapper l'imagination théorique. Les rêves d'identité de corps entre langage et monde, signe et expérience sensible, ont drainé de nombreuses spéculations théoriques. Le désir de dire peut être défini comme celui d'établir une relation entre les idées et les dispositifs formels qui les actualisent ; pour Leibniz, essentiellement, ce seront les rapports entre idées et signes devant la vérité ontologique du langage, à laquelle il croit fermement. Ces rapports sont fondés métaphysiquement par la cause onto-théologique, déduits d'une nature supposée rationnelle et bonne de Dieu. Comme dans l'épistémè classique, ça passe à la fois par une déshistoricisation du mot comme production sociolinguistique et par une désubjectivation du sens (je poserai ça brièvement en ces termes : signification

contre signifiante). Dans sa théorie de l'expression, Leibniz suppose donc un langage fondé ontologiquement sur un rapport entre choses et entendement des choses (la raison), posant que le langage soit l'organisation d'énoncés vrais ou faux. C'est une vision profondément combinatoire, nominative, élémentariste, horizontale du langage. Pour lui, le langage parfait, celui qu'il cherche à composer dans une *Caractéristique Universelle*, serait celui dans lequel l'exprimé et l'expression (la réalité et la forme, mot, signe, correspondant) atteindraient au maximum de l'imitation (il contiendrait les éléments d'expression directe des caractères de l'exprimé). Ne croyez pas qu'il cherche un formalisme réduit aux usages mathématiques ou même aux cadres rationnels de la science. Ce qu'il vise, c'est bien une langue universelle qui puisse être poursuivie de la conversation culinaire à la formulation théorique. Il y a des vérités du monde, qui y sont imprimées, et le langage est jusqu'ici un système de signes n'ayant pas un rapport inné avec le monde mais un rapport imaginaire : il faut donc le réduire dans son imaginarité.

Dans des petits essais, Leibniz s'évertue malgré ce socle logico structurel, à *cratyliser*³ également en cherchant au moins des causes naturelles dans les mots, des effets de naturalité analogique. Ce qu'il cherche, peut-être, ce sont des intuitions historiques susceptibles de solidifier la sienne. Il n'y a pas de coupure, pense-t-il, entre sensibilité et entendement (ce qui est par ailleurs vrai) mais ceci l'amène à étendre à toutes les catégories de mots une cause naturelle, qu'il faut établir et démontrer (propositions, conjonctions, adverbes, etc.).

La conséquence de tout ça est, devant la pluralité des langues, l'hypothèse d'une langue primitive, adamique, intégralement naturelle, diluée, à retrouver. L'au-



tre conclusion est qu'il existe une hiérarchie des langues selon leur degré de naturalité (de logique fondamentale) et d'ancienneté.

On retrouve avec amusement, dans ces corollaires embarrassants à des prémisses bien embarrassées, les errances de nos théoriciens de la bande dessinée qui, pour les uns, traquent partout où ils le peuvent le Lascaux de la bande dessinée et, pour les autres, imaginent un système de la bande dessinée plus ou moins pur auquel il ne manque que le bon schéma, les bons stemmas, la bonne cartographie.

La langue rationnelle de Leibniz, à mesure qu'elle est approchée, nous enfonce un peu plus profondément dans la mise en géométrie de l'espace et la mise en algèbre de l'organisation des éléments qui l'occupent au nom de ceux qui vont la représenter, la cartographier ; mais la première folie (une folie logique, dirais-je) est sans doute d'avoir imaginé un langage tout entier de mots, superposant le jugement et la proposition, l'acte intellectuel et le phénomène grammatical. Leibniz commencera par une tentative d'idéogrammatization des mots, des unités d'assemblage, pour traquer cette analogie fondamentale censée réveiller la logique sous-jacente dans sa pureté originelle⁴. Si la raison universelle est le postulat de départ de cette nécessité,

s'effondrent avec lui toutes les tentatives désespérées de lui apporter une solution. Car si les mots portent du réel, c'est par leur histoire et par ses détours, ses contradictions, ses enjeux politiques, ses catégories logiques changeantes.



Faire et défaire

Si jamais personne n'a pensé être servi un jour par la servante peinte ni manger le fruit peint, le poids des servitudes supposées d'une production humaine à son cadre de référence, souvent, l'y gèle malgré tout, l'y subsume complètement jusqu'à faire de cette production elle-même le plan aveugle de la nécessité.

Le renversement historique de la valeur des « grands sujets », par exemple, a pour corollaire la fétichisation du « bien fait », de la bonne manière, qui y renvoie simplement comme si le monde des référents avait simplement cessé d'être la question de l'image mais que se maintenait la catégorie de la référence comme relation fon-

damentale. Quand *faire* ne questionne rien, reste l'académie du *bien faire* comme courant continu du regard et de l'interprétation. Dans de telles dispositions, la conception d'un dessin au trait est purement économique : penser tenir la référence métaphysiquement en élaguant finement des séries plastiques données pour accidentelles (stylistiques et sociales le plus souvent), et voilà le trait pris dans une espèce de performance sémantique, dans un contrat discursif qui le coince quelque part entre le mythe expressif édifiant et l'efficacité communicationnelle. Ceci évite d'affronter ces créatures du trait qui n'arrêtent ni n'enferment rien, profondément mobiles. Ceci aboutit à l'idée publicitaire et puérule, par exemple, qu'il existerait une figuration minimaliste. Des bandes dessinées minimalistes. Une expression minimaliste ? Vraiment ? Sol Lewitt dans *Fantasia*. Derrière le rideau, Judd fait de la figuration. Comment peut-on plus mal comprendre le minimalisme ? On ne peut pas. Entêtement de la signification aveugle aux processus. Supériorité incorporée des formalités sur le dernier des formalismes. C'est une manière d'évitement d'une pratique plus ou moins honteuse, évitement qui a le seul objet pour objet et qui accompagne la figuration d'une analogie de mouvement théoricien ou esthétique : ce mouvement ne regarde pas l'image mais regarde dans la direction où celui qui l'a produite, supposément, regarde. Longtemps, le théoricien ne regardera pas la peinture, mais avec la peinture. Ainsi des bandes dessinées, encore et encore et encore...

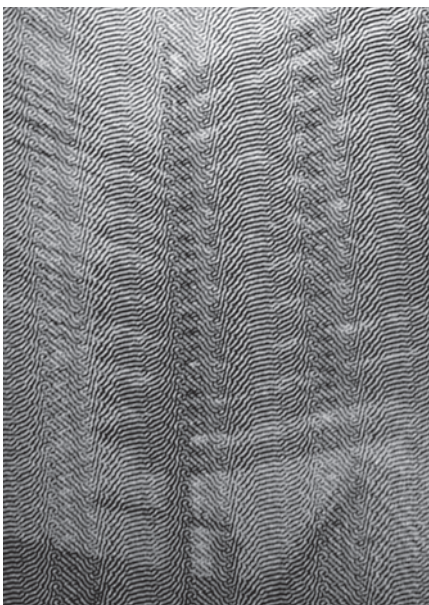
« L'art du dessin qui sert à représenter un ordre de nos idées qui échappe à tout autre moyen d'expression, cet art qui est une véritable langue, ne peut, ni dans son principe, ni dans ses applications, s'affranchir de toute démonstration rationnelle, et il importe de dire en com-



mençant que, comme les autres modes sensibles que la pensée humaine emploie pour se manifester, il est soumis à cette logique supérieure à l'homme lui-même, qui est à la fois pour lui l'art de penser et la règle de tout langage. » *Essai sur la théorie du dessin* de Eugène Guillaume (1896)

Poussons par jeu les logiques de signification. Revenons un instant sur la notion de circonscription par laquelle s'ouvrait ce travail. Déplaçons-la légèrement. Attachons-nous moins à ce qu'elle forme qu'à ce qu'elle fait. La circonscription, dans un système de pensée hanté par la transparence des signes suppose et traque sans relâche une idéalité expressive sans reste. Reste de quoi ? De la question mal posée, évidemment. De l'image, comme image, il n'y a dans le champ du discours, que du reste. Le reste de ce reste, c'est tout ce qui, en l'image et comme image, la précède. De cette idéalité expressive jamais atteinte mais toujours rêvée, on pourrait avec raison se demander alors en quoi, comme caractère jamais rencontré en tant que propriété d'un système, elle pourrait bien être érigée comme définition... Et pourtant ...

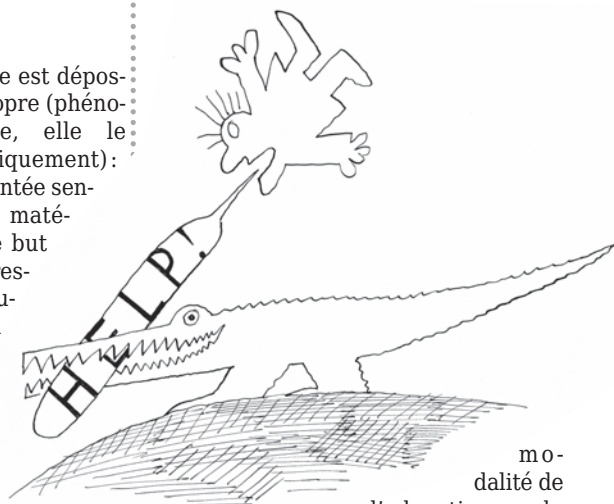
La circonscription hérite d'une étrange



propriété, du fait même qu'elle est déposée d'un sens qui lui soit propre (phénoménologiquement frontalière, elle le devient, pas à pas, métaphysiquement) : elle soutient la forme expérimentée sensiblement sans viser la cause matérielle qui s'y associe. Dans le but implicite de la reconduire expressivement, comme si elle ne pouvait qu'ignorer cette cause au nom d'une impuissance heuristique et déictique, elle va alors, comme un âne chargé de sacs scellés ignorant de leur contenu, en déplacer jusqu'aux métaphores les plus obscures, déplaçant l'obscurité avec elles. Jamais elle n'effleurera cette cause elle-même, qui lui est, croit-on, interdite noétiquement. Le plan notionnel « visage du Christ », par exemple, devient un axe rhétorico métaphysique et le Mystère lui-même peut être reconduit par son contour : la représentation s'abstient de la chose même, qu'elle ne vise pas, dont elle n'embrasse que l'expérience sensible immédiate ; il suffira d'être littéral aux contours du Mystère, pour le reconduire.

Les usages chrétiens de l'image⁵ nous ont si longtemps formés à regarder à travers elle que nous ne savons plus faire autrement. Mais si les illustrations de l'Apocalypse par Dürer sont un exemple puissant des transports de la littéralité, qui croirait un instant que ces transports sont invisibles et, surtout, insignifiants ? Nous nous retrouvons piégés dans ces familles systématiques dans lesquelles, après avoir épuisé toutes les catégories formelles de la sémiotisation et de la significativité ; la seule chose qui ne signifierait rien, c'est le locuteur, celui-là même qui, pourtant, vient signifier. Si on s'en tient au seul cadre de l'image, c'est pourtant la seule réelle production de signifiante affirmée.

L'image assujettie à la signification produit le cadre conventionnel destiné à disparaître comme *idée en tant qu'idée* et comme



modalité de l'advent du sujet, pour laisser la place à l'idée en tant que représentation. Il suffira de parler des conditions historiques des formes représentées, dans l'écart efficace de toute parole sur la peinture ou le dessin eux-mêmes, pour ne plus voir critiquement les inconstances créatrices d'un monde en perpétuel devenir. Ne seront considérées comme possibles de la signification, dans la distance polie de toute signifiante pour le tour de parole des grandes personnes, qu'une sociologie et une histoire des images. Ou plus exactement, une histoire des images prises dans une sociologie générale. L'image est dans son histoire comme dans une perspective du signe étendue, son propre bruit. Assignées au monde de l'image créée, les catégories nominales creusent la représentation d'elle-même en tant qu'acte, escamotant au passage la raison d'être — la demande d'image dans le cadre général de l'expérience du monde — des images. Pourquoi l'image existe-t-elle ? Pour disparaître derrière le commentaire de son échec à dire. De là à penser que la bande dessinée n'existe que pour en corriger continuellement les imperfections, il n'y a qu'un pas. On devrait en conclure que la meilleure bande dessinée est encore un roman.





Et comme ont été séparées paradigmatiquement par la théorie littéraire, à juste titre, la matérialité et la lecture, l'examen de l'écriture et l'ivresse de son cours, il sera bien difficile, après avoir entravé l'image aux cadres autant qu'aux opérations du discours, de la dégager de cette organisation théorique là, de retrouver pour elle une coextension généreuse et une continuité opératoire de ses plans haptique et optique.

C'est en poursuivant une longue tradition de discrétisation formelle que Scott McCloud⁶ crée d'abord des unités séparatrices que sont les décors, dessin, langage etc. Antéséparées par le discours dont la traque formelle n'est qu'un simulacre qui s'ignore, elles n'ont plus qu'à se plier au décodage en choix binaires, le codage étant déjà posé sans question en principe comme histoire, comme structure, comme désir. Selon le vocabulaire deleuzien de la binarité, cette politique de la nécessité par laquelle le besoin détermine le relais du sens, suppose des unités significatives discrètes en nombres finis, dont chacune est porteuse de relations binaires, dans un nombre défini de relations. Toutes ces relations supposent que l'on navigue suivant des balises flottantes — c'est-à-dire dans une expérience des mouvements de découverte définie et guidée. Il s'agit d'une actualisation et non d'une création — la création étant implicitement supposée antérieure et fondamentalement idéative et langagière — à retrouver, à exprimer. La binarité d'un McCloud s'obtient au

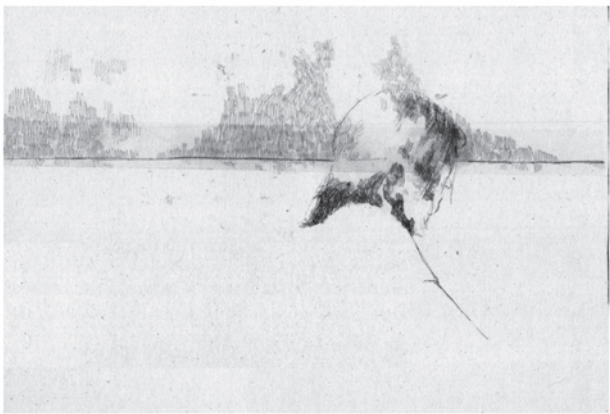
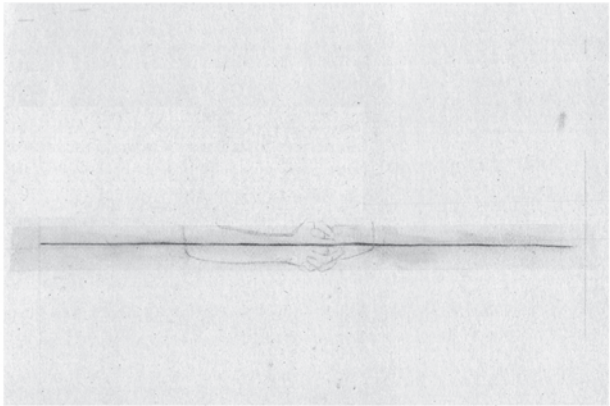
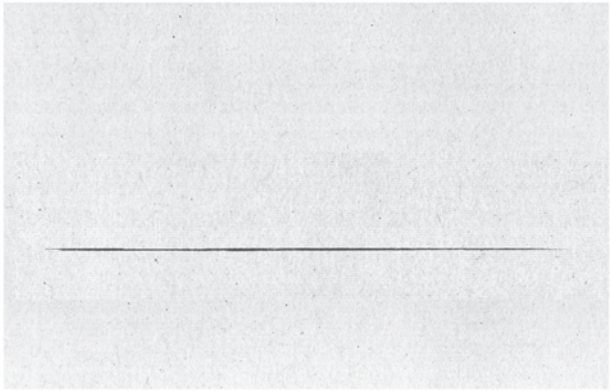
prix d'un certain nombre de raccourcis saisissants pour produire ses couples d'opposition démonstratifs : un couple historicisant : abstrait/figuratif, un couple esthétisant : réaliste/comique, un couple communicant : simple/complexé, etc. Ces jeux de réduction enfantins ouvrent à d'autres raccourcis, plus brutaux encore, par lesquels dessin et lettre, mentalisés, dématérialisés au point de s'unir dans une vocation qui balaye toute empiricité, toute vérification, marchent du même pas dans les lignes imaginaires du signe. Un contour tendu vers son abolition, de l'encre refusant sa couleur, et le tour est joué. Il suffisait d'y penser.

Cette tendance supposée ontologique du dessin comme contour des significations, ce long entêtement historique dont on a pu interroger ici en détails les formes de nécessité théorique — les motivations —, McCloud la prend pour sa loi fondamentale, soumise à plus ou moins d'écarts dont la valeur ne serait qu'expressive, donc théoriquement accidentelle. Dans cette logique, il ne reste rien de l'image ni des bandes à quoi ne puisse se substituer, à un moment, une opération de langage. En d'autres termes, dans le travail de McCloud comme dans toutes les archaïques théories de l'image hantées par la signification, la conclusion à laquelle nous sommes conduits est que, dans une

bande dessinée, s'impose comme parachevement du sens sa disparition. Pour lui comme pour tant d'autres, l'histoire de l'art n'est que cette histoire des idées de l'art qu'il nous faut, en tant que telle, dénouer et comprendre. La bande dessinée, de laquelle est attendue un certain abaissement du régime plastique pour que le régime récitatif ne s'y abolisse pas, semble devoir payer deux fois sa dette au discours et à ses modèles théoriques. Mais c'est pour l'avoir déjà pensée comme un art fondamentalement combinatoire, comme un arrangement dialectique entre image et discours, entre figuration et narration.

Or c'est bien comme *tout-en-un* que nous devrions la traiter sous peine de la réduire deux fois théoriquement. A fortiori quand toute l'histoire des disciplines a, d'emblée, placé l'un des deux termes supposés de cet arrangement au-dessus de tous les autres. C'est sans doute pourquoi, par exemple, le verbe lire, étroitement associé à l'objet livre à la fois comme statut et comme technique, induit alors la fonction et poursuit la confusion. Lire une bande dessinée. La regarder dans le signe. Dans le signe du récit. Enfermer la bande dessinée dans l'activité lire, c'est n'avoir pas su se pourvoir d'un verbe spécifique. Ne pas l'avoir voulu. Ne pas l'avoir cru né-





Alexandra Achard - Montage n°1 à partir de «*Les bras nus*»
dans *La Volupté d'Hectopascal* de Nicolas Zouliamis,
La cinquième Couche, 2009

cessaire. Dès qu'il est question de donner de la noblesse à une activité critique, le verbe lire vient adouber son vocabulaire : on est plus grave et plus pénétrant que jamais quand on lit un tableau, une chorégraphie, et même un paysage.

Il y a cependant au moins un point de nouage entre langage et image qui pourrait être interrogé sans réduire l'un à l'autre. Nous avons vu dans la stoa à quel point ils avaient tous deux, mutuellement, *quelque chose à se dire*. Hé bien, désunis dans les processus de réalisation et dans leurs manifestations formelles, dessin et langage sont liés dans les processus d'advention du sujet. Ils ont en partage une expérience de la durée.

Ceci mérite un peu d'éclaircissement. L'apparence simpliste de la proposition mérite qu'on s'arrête un instant sur les supposés d'une telle simplicité. Qu'est-ce que j'entends par *advention* ? J'entends : affirmation de la durée. J'entends : le couplage sans coupure d'une matrice de subjectivation et d'un réseau d'effectivités. Ce que d'autres ont pu coupler — en les séparant — comme biologie et prosodie, est une expérience de la continuité. En d'autres termes : une naissance continue prise dans le cours d'une vie qui s'affirme à elle-même, non séparable du monde. Par son rythme, par ses matérialisations, mais aussi par les modalités de continuité géographique et historique qu'elle développe avec son cadre d'apparition sociale, avec d'autres vies, d'autres corps, avec d'autres œuvres. Dessiner

— peindre, faire image tout simplement —, est une comme double réalisation du regard (car regarder apprend à regarder) : scopique d'une part, par l'advention du sujet dans la réalisation de ses conditions ; technique d'autre part, car la technique est une réalisation pratique par laquelle se forme le corps du sujet de la réalisation. Elles sont jointes dans la connaissance : en quoi j'advieus — mouvement d'apparition, subjectivation — et par quoi j'advieus — cause et cadre de nouvelles conditions d'advention.

Une faiblesse des systèmes de signes est d'être toujours en deçà de leur renouvellement dans les corps parce que les corps, au fond, y sont également traités dans l'indifférence pulsionnelle des signes. Comment ? Par où les propositions discontinues du temps de l'expertise, en demande permanente de fonctions et de reconduction de leur efficacité, se doivent entièrement à leur construction théorique ; par où les arbitrages sémiotiques qui en rendent compte veulent ignorer le temps de création (la création en tant que temporalité irréductible à celle d'une autre création) pour le replier sur le temps herméneutique. Création qui, précisément, dans les disciplines de l'image et de la bande dessinée, se déploie dans des affects et des percepts, c'est-à-dire des excès de la durée. Très notamment des excès de la durée des corps. Or, les cadres sémiotiques prennent le dessin, l'image, les bandes, pour un *donné*. C'est à la fois dans cette perspective et avec ce fond méthodique, ce canevas d'hypothèses, qu'ils les traitent.

**Dernier creuset mythique
Dessiner peint. Peindre dessine.**

On se plaît à imaginer une sorte de redistribution conceptuelle qui libérerait les arts de l'image des dettes métaphysiques contractées auprès de la matérialité empirique, imposées à la manifestation artistique qui répond à une expérience sensible. Fêter comme empiricité le champ dans lequel l'image créée transforme le monde. Car il ne s'agit au fond peut-être que de ça, reconnaître comme appartenant au monde des choses celui des images et non plus comme une opération distancée, par laquelle on reviendrait toujours au monde des choses après l'avoir quitté un instant. Giacometti déplaçait le caractère de la ressemblance lorsqu'il disait qu'elle seule l'intéressait — en tant que peintre — en ces termes : « c'est à dire ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur ». Découvrir, pas reconnaître. Un chemin du visible pluriel qui ne renonce à aucun lieu, ni celui que l'image instaure ni tout ce qu'elle emporte avec elle et renverse.

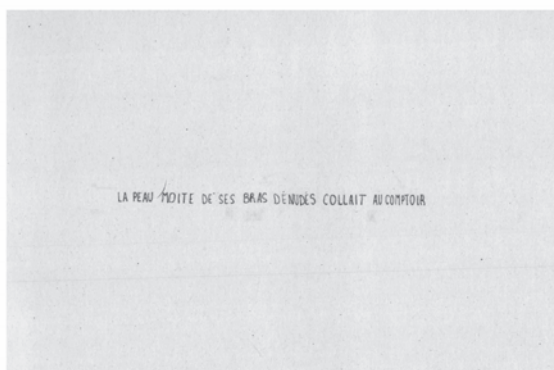
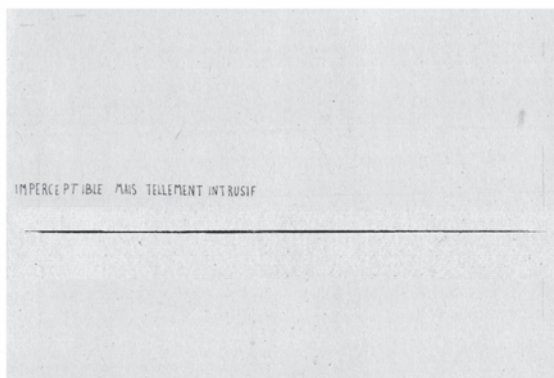
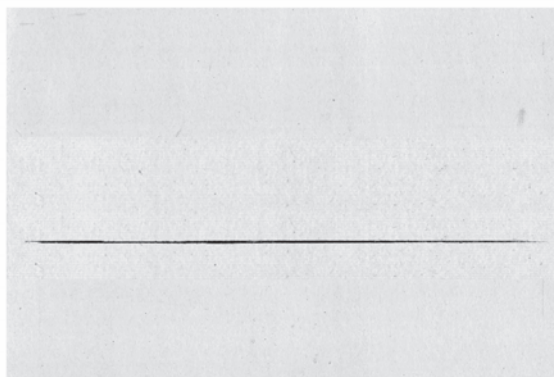
Pour l'image pensée et traitée en signes, en ensemble de signes, signes d'histoire ou signes de discours, ont été forgées des iconographies, puis des sémiotiques, toute une série instrumentale pour laquelle l'image a dû se tordre, se ramasser, s'amputer de propriétés, faire silence même sur sa matérialité, être remodelée pour se conformer à son usage. On ne savait alors plus très bien, par cet examen, comment envisager les mouvements, figures, vecteurs non mimétiques en dehors du codage, recodage — en dehors d'une position de référent ou d'une équiformité transitoire —

quand ceux-ci « affirmaient » sensiblement autre chose que leur arbitraire même. Quand ce quelque chose, sans qu'on ait eu à déterminer ce qu'il était, pourtant allait, faisait, liait, déliait, déjouait la qualification des opérateurs de sens, les changeait profondément, les ouvrait, organisait ou ruinait la distance entre eux comme leur composition supposée. Longtemps, on l'aura chassé du regard, comme ces *marmi finti* qui saturent des milliers d'églises sans apparaître dans les histoires de l'art, livres et théories.

Peut-être faudra-t-il chercher dans le processus qui fait naître ce *quelque chose* de l'image, dans les modalités créatrices elles-mêmes, dans les organisations techniques, plastiques, corporelles, par où il participe d'une autre mimésis, solidement nouée à la vie qui, avec lui, apparaît⁷ ; comme affirmation d'un partage de traits continus, modaux, aux mouvements matériels, aux réalités physiques, organisationnelles, structurelles, intellectuelles, aux concepts-mêmes qui y trouvent l'opportunité d'une autre *mise en forme*.

L'histoire des images est aussi celle des expressivités non mimétiques et non substitutives, qui ne répètent pas, ne remplacent pas, ne convoquent pas, mais actualisent des conditions du regard, de l'expérience du monde des choses et de la pensée.

Soumise au régime des signes et de la signification l'image n'était plus qu'un vecteur vertical, par lequel étaient convoqués des préexistants dont elle



Alexandra Achard - Montage n°2 à partir de « *Les bras nus* » dans *La Volupté d'Hectopascal* de Nicolas Zouliamis, La cinquième Couche, 2009



reconduisait mal les énoncés, les puis-
sances, les valeurs, en les balbutiant
comme un proto langage sans squelette
propre, sans muscles, pure ligne pointil-
lée de substantifs vaguement enjolivés,
motifs pour la vie et le langage. Sous-
traite à cet empire, libérée des entraves
fonctionnelles de la discontinuité, elle
est la vectorisation horizontale de sa
propre puissance à instaurer des situa-
tions nouvelles, poétiques, dynamiques,
intellectuelles, spéculatives. Elle produit
du monde à arpenter théoriquement et
sensiblement, du monde nouvellement
construit à territorialiser dont les sil-
lages ne sont pas tracés au sol mais por-
tés par les arpenteurs eux-mêmes.
De ce point de vue, le dessin ne connaît
que l'errance comme vérité. Quand il ra-
ture, s'embourbe, on pourrait facilement
tomber dans l'illusion que ces repentirs

visent à reconquérir une vérité extérieure,
un instant manquée. Mais c'est encore ici
le point de vue du rhéteur. Le dessin ne
peut manquer qu'à lui-même. Sa vérité ne
vise pas hors de lui. Ce qui, en lui, a un
prototype pour objet, ce qui, en lui, re-
garde au dehors, n'est pas le mouvement
qui dessine, mais sa dette historique à
l'égard du signe. S'il se manque, c'est en
s'épuisant à la payer.

Dessiner en bandes peint en bandes. Pein-
dre en bandes dessine en bandes.

Masses et vecteurs déliés des grandes his-
toires — peinture, littérature — se trouvent
liés par une marche divagante, toujours
étonnée d'elle-même, entravée depuis trop
longtemps par des vieilles chaînes méta-
physiques.

Ce texte digressif, tortueux, probablement
trop long et trop rapide à la fois, serait par-

faitement inutile s'il avait l'ambition de
produire une nouvelle théorie du dessin.
Qui a besoin d'une théorie du dessin ?
Personne. Pas plus qu'un peintre ni un
amateur de tableaux n'a besoin d'une
théorie des couleurs. Ces vieilles lubies
méritaient toutefois d'être historiqu-
ment discutées, jusqu'au vertige parfois
de leurs propositions les plus incon-
grues, comme une archéologie de l'obs-
tination.

Pourquoi ? Pour nous débarrasser dans
un seul mouvement des vieilles méta-
physiques de l'image et de la généalogie
théorique malencontreuse, inutile, qui
en découle. Pour suivre Quintilien et re-
garder avec lui, dans l'image, cette puis-
sance théorique qui a toujours été là
mais que nous avons millénairement fait
taire en la faisant parler.



1 Ce qui identifie et confirme le duel théo-
rique Peirce contre Saussure qui eut pour
l'art cette formule prometteuse de « sé-
mantique sans sémiotique », dont Benve-
niste saura tirer le meilleur parti (article
de Meschonnic disponible sur le site du
Terrier).

2 Chapitre 1 de notre feuilleton théorique
Dessiner in Pré Carré n°5.

3 Sur Cratyle évidemment Platon, mais
aussi le *Mimologiques* de Genette.

4 Rappel de Belaval, qui consacre un long
essai à cette *Caractéristique* de Leibniz:
les mots s'assemblent par toutes sorte de
relations. Ils ne sont pas des équivalents
de substances glissant sur l'axe aristotéli-
cien du « A est B ». A et B peuvent se
combiner dans toutes sortes de relations
qui sont irréductibles à ce seul mode
d'équivalence logique.

5 Tout d'abord par piété pour le proto-
type, puis par dévotion pour sa présence.
Si cette question vous intéresse particulièrement,
le long déplacement des fonctions

et des positions de l'image dans la doxolo-
gie chrétienne sont décrits avec clarté et
précision par Jean Wirth dans le catalogue
que le musée de l'oeuvre de Strasbourg a
consacré à l'exposition « iconoclastes ».
Une copie de cette étude est rendue dis-
ponible sur le site de *Pré Carré*.

6 <https://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/>. Épar-
gnez-vous la lecture de McCloud.

7 *Pré Carré* n°2, *Synoptikon*, sur *Jardin de
Yūichi Yokoyama & Séquences de Robert
Varlez*, L.L. de Mars.

Lectures : Horace *Art poétique* — Revue
Traverses n°7 «Maquiller» — Mario Per-
niola *L'Aliénation artistique* — Plutarque
chez Remacle.org — J. Liechtenstein en-
core et encore — Alberti chez Allia — Isi-
dore de Seville éditions françaises — le
Leibniz chez 10/18 ou plus avec le Belaval
pour les petits curieux — pour le couple
haptique et optique, Cassirer — sinon
Pline, évidemment.



Une minute vingt-quatre ... selon YouTube.
 Soit 84 secondes.
 Soit $24 \times 84 = 2016$ images

$$\begin{array}{r} 84 \\ \times 24 \\ \hline 336 \\ 1680 \\ \hline 2016 \end{array}$$

3 images par page ...

$$\begin{array}{r} 2016 \\ 21 \overline{) 06} \\ \hline 672 \end{array} \quad 672 \text{ pages.}$$

672 pages... faudrait plutôt que ça tienne sur 56 pages.
 ... Diviser le générique en 2. Puis diviser chaque moitié en 2, et ainsi de suite afin d'obtenir un séquençage raisonnable.

La pédagogie a gagné.
 L'outil bande dessinée est devenu très utile pour les documentaires et les biographies.

Voici un premier chapitre (mais y en aura-t-il d'autres ?) d'une nouvelle biographie, un nouveau *biopic* (contraction de *biographical motion picture*; mais comme le « *motion* » n'est pas présent dans la contraction, ça fait « *biographical picture* », donc ça le fait aussi pour la BD, non ?).

Un *biopic* sur un cinéaste, en BD.

La première page ci-contre présente une page de reconstitution de recherche sur la présentation de toutes les images présentes dans le générique de *2001 : l'Odysée de l'espace*; soit, ici, d'après le minutage d'une vidéo YouTube, 2016 images.

Ça fait beaucoup. Un album de BD genre Tintin en couleurs, ça doit faire environ 800 images. Sans parler de la difficulté technique de représenter chaque image précisément (il faudrait mieux utiliser les photographies sans avoir à se casser la tête à vouloir les redessiner avec exactitude¹), quel serait l'intérêt de gaspiller autant de papier pour un générique qui est à l'origine filmé ? Il faut synthétiser.

¹ D'ailleurs, serions-nous dans une BD ? Un roman-photo ? Un ciné-roman ? Un photo-roman ?

Voyons ce que ça donne.

Vous m'excuserez de l'imprécision des copies dessinées des photogrammes choisis.

Je vous invite à tenir la lecture de ce générique repris en dessin pendant une minute vingt-quatre et à imaginer les images entre les images.

(Vous pourriez aussi regarder simplement le vrai générique filmé, c'est vrai.)

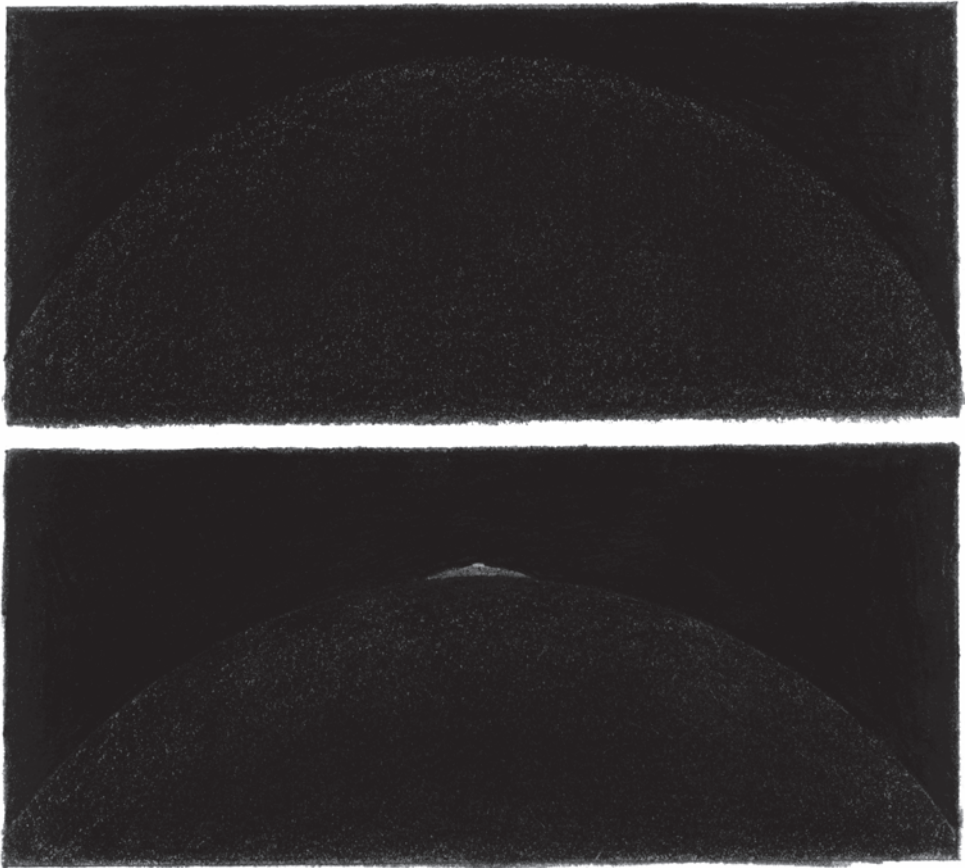
C'est donc une éclipse solaire qui est narrée, d'après les photogrammes du film.

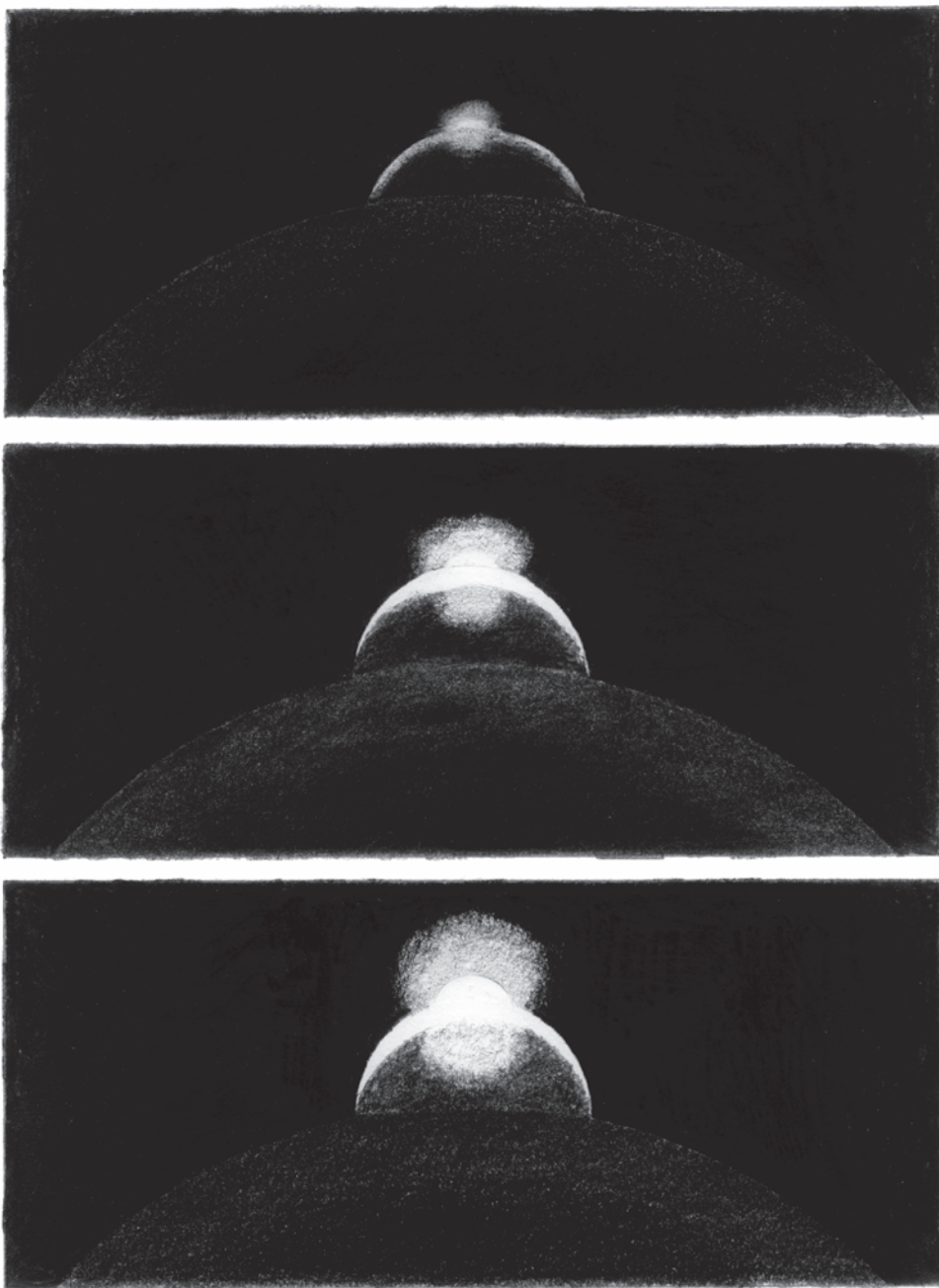
Le dessin devait être réalisé à l'origine à la plume², en encre de chine ; mais devant la difficulté d'obtenir quelque chose de fidèle au modèle, j'ai préféré user de crayons à papier, gras. Je ne colorie plus beaucoup, aussi me suis-je presque fait une tendinite à la main droite. C'est ce que je craignais par ailleurs avec l'usage de la plume en réalisant de nombreuses trames manuelles pour obtenir les différentes nuances de lumière.

Ce n'est pas très habile je trouve. Mais les originaux sont pires. L'ordinateur a permis de reconstraster fortement l'ensemble et d'approcher des photogrammes.

² Je n'ai fait l'essai que sur une case. J'ai abandonné vite devant le labeur.

Voyons ce que ça donne .





Donc, c'est une éclipse de soleil.

C'est assez lent. Et on ne distingue pas grand-chose. En fait, je ne me le rappelais plus, mais je pensais que c'était une éclipse de lune. Et j'ai dessiné toutes ces images en pensant que c'était une éclipse de lune.

Ça marche quand même.

Le dessin des ronds s'est fait avec différents objets aux diamètres différents³. L'utilisation du compas aurait créé un petit trou dans la feuille et ça se serait vu, notamment au niveau du soleil. Oui, ça peut s'effacer sur ordinateur, mais je n'aime pas tellement «nettoyer» ce genre d'imperfection. Des poussières, oui, ça me semble normal. Des trous de compas, ça me gêne plus ; alors qu'il n'y a pas de raison.

On a l'impression que la Terre descend assez lentement au premier plan, mais on va voir (à la page suivante) que c'est assez rapide.

³ Le trou d'un CD a permis de faire le soleil ! Un truc d'aspirateur en plastique, la lune. Et une assiette, la Terre.

Il y a un jeu de cercles ici qui s'opère de façon plus évidente, notamment dû au fait que l'on distingue mieux le soleil et la lune⁴. Le halo de lumière qui entoure le soleil est plus visible également.

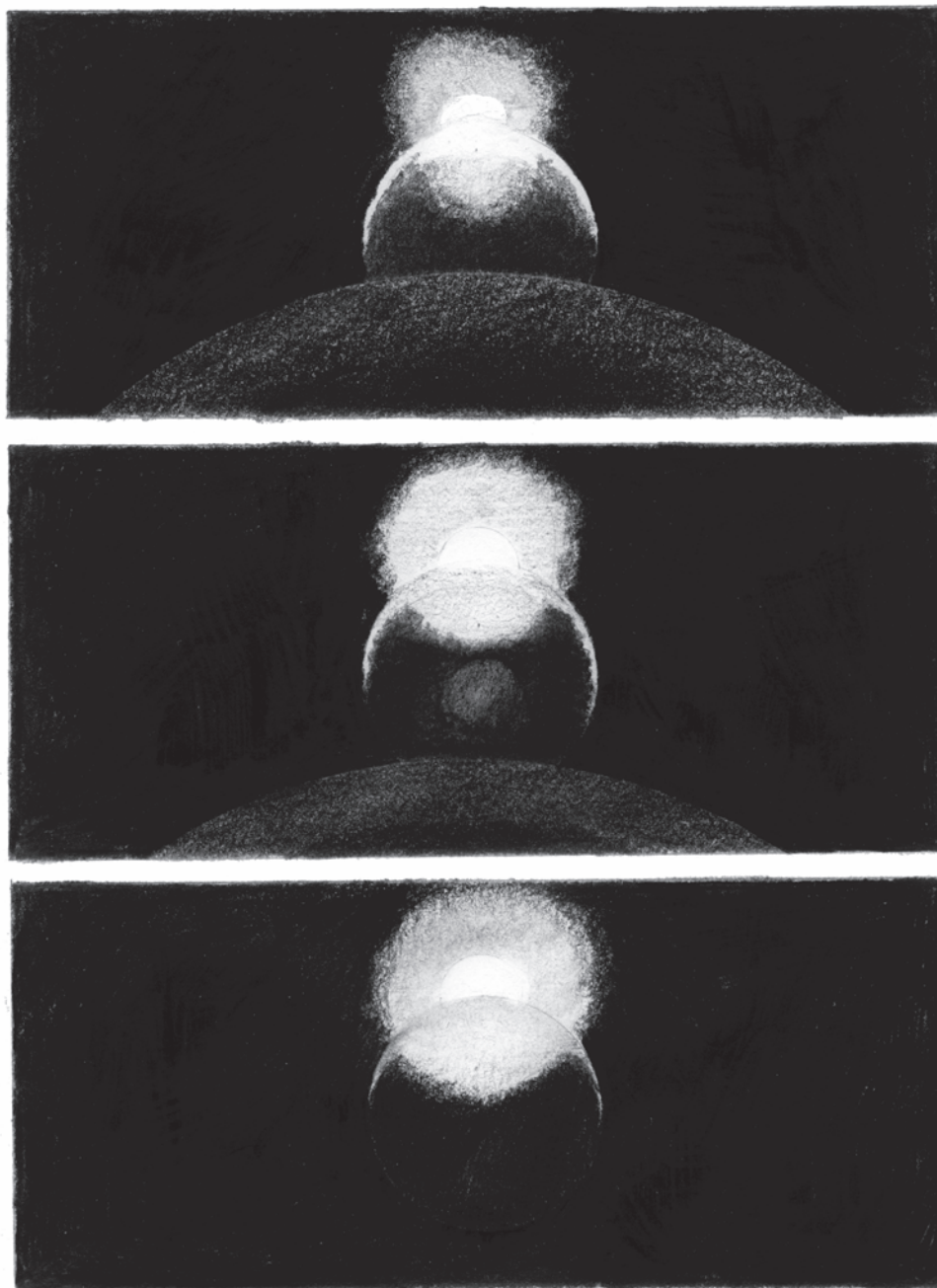
Sur le vrai générique, la première mention qui apparaît est : « METRO-GOLDWYN-MAYER PRESENTS⁵ », puis « A STANLEY KUBRICK PRODUCTION ». Je n'allais pas mettre ces mentions-là au risque de me prendre un procès, et ni non plus ne pas revendiquer mon rôle plein et entier d'auteur.

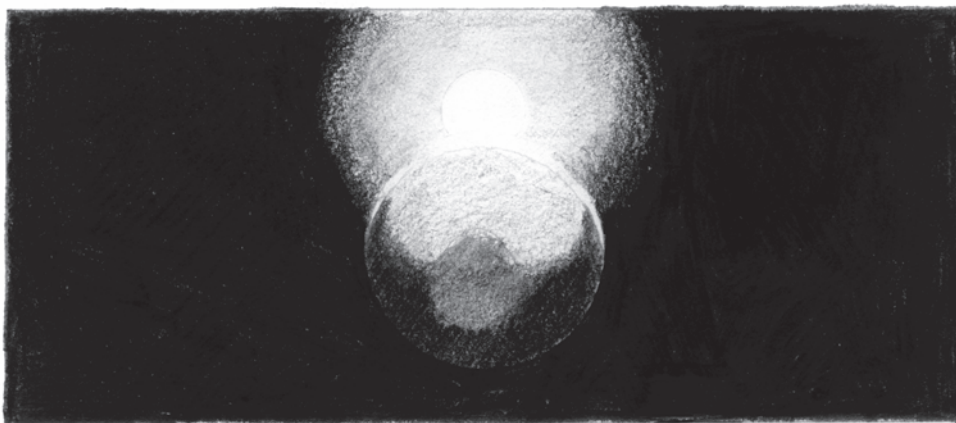
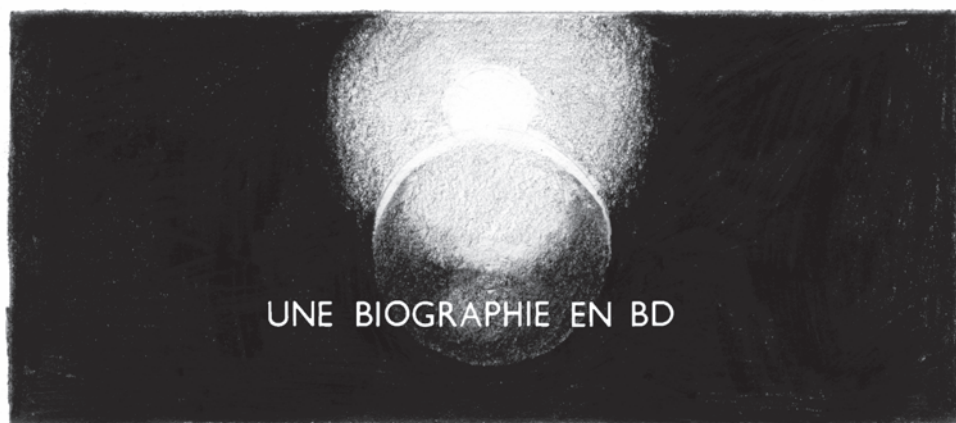
Toutefois, l'idée de faire apparaître « SÉBASTIEN LUMINEAU PRÉSENTE » ne s'est pas présentée tout de suite. Et puis, il y avait aussi le problème de rester fidèle au sens. Ainsi, aurai-je pu mettre « PRÉ CARRÉ PRESENTE », mais ne sachant pas si ces pages vont être acceptées⁶, dans le doute, abstiens-toi.

⁴ Je jurerais une éclipse de lune pourtant.

⁵ À noter tout de même, que cette première mention « METRO-GOLDWYN-MAYER presents » arrive pile au milieu du générique.

⁶ D'autant que je suis en retard.





Il fallait aussi affirmer la « Biographie », et donc mettre une mention qui pouvait faire office de profession de foi ou de manifeste. « UNE BIOGRAPHIE EN BD ». « BD » aussi c'était important.

Je voulais mettre éventuellement « CHAPITRE I », mais comme j'ignore s'il y aura une suite à cette biographie...

En apposant le « SÉBASTIEN LUMINEAU PRÉSENTE », je me suis dit qu'il y avait de la mégalomanie chez Kubrick (et pas chez moi). En même temps, c'est fréquent dans le cinéma, d'écrire son nom en grand je veux dire. Et puis, Kubrick, à l'époque, n'est pas non plus un débutant.

J'ai osé laisser ce « SÉBASTIEN LUMINEAU PRÉSENTE » en me marrant comme un gamin.

Là, je ne suis pas mécontent de mes lumières. Ça peinait au début, là, c'est finalement plus brut je trouve et plus réussi. Sans doute dû à la pression de la dead-line⁷.

Le titre va arriver, à la page suivante. Je l'ai trouvé il y a quelques mois quand j'ai eu l'idée de ce *biopic*. Je vous laisse le découvrir. Mais il m'a fait penser presque aussitôt à *Film*

⁷ Voir note 6.

*Socialisme*⁸ de Jean-Luc Godard. Celui-ci racontait qu'à l'origine son film s'intitulait *Socialisme*, mais une personne a mal compris et a inclus la mention « Film : » avant le véritable titre. Godard a gardé donc cette erreur.

Je précise que le titre de cette BD n'est pas une erreur de re-copiage.

Il remplace le titre « 2001: A SPACE ODYSSEY » bien entendu.

« BIOPIC KUBRICK »

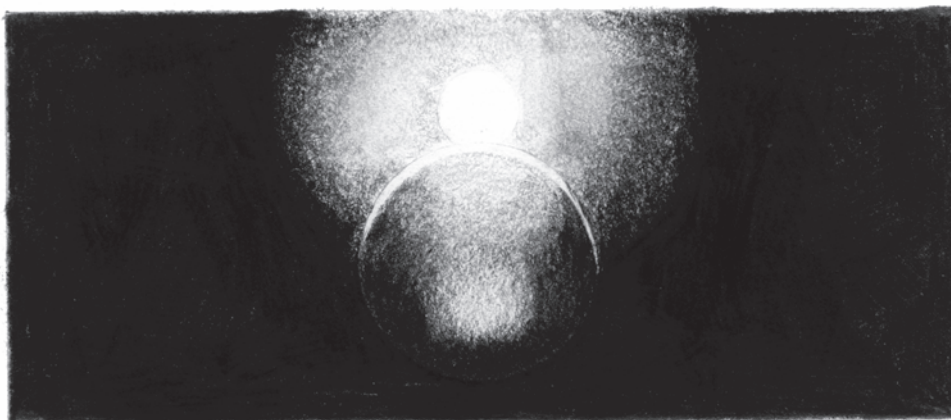
« BIOPIC KUBRICK »

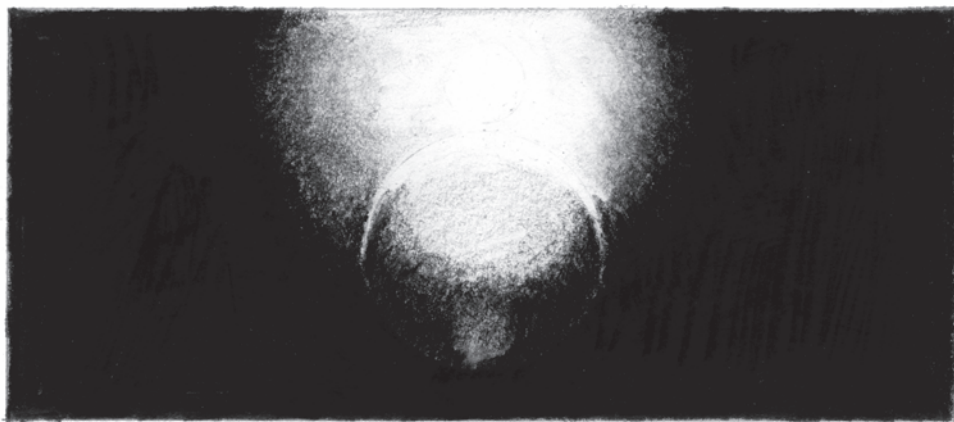
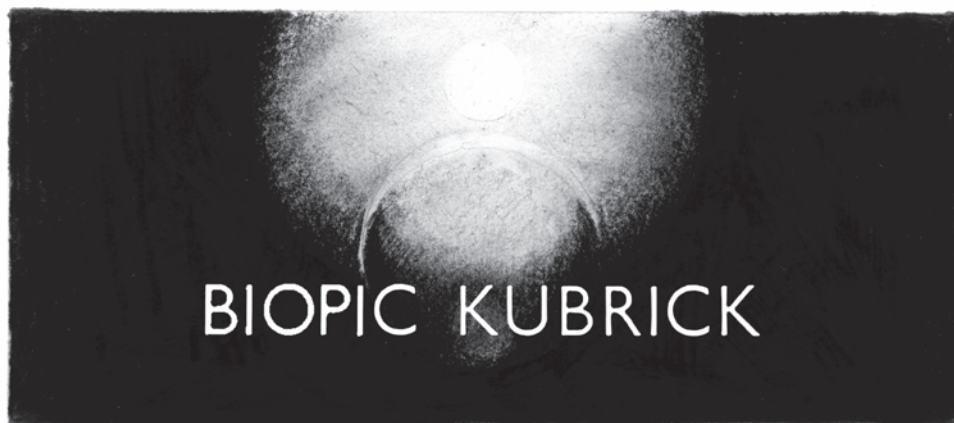
« BIOPIC KUBRICK »

Trois fois, ça fait un peu long en BD.

Dans le film, cela doit durer à peu près dix-sept secondes.

⁸ Je n'en ai d'ailleurs vu que la bande-annonce. Qui est très bien.





Le fondu au noir m'a fait prendre conscience qu'il pouvait aussi peut-être s'agir de la disparition du monde. Préoccupation d'aujourd'hui sans doute, moins de 1968, année de la sortie du film ? Quoiqu'en pleine guerre froide...

Est-ce que le blanc à la fin d'un texte est aussi du texte ?



Fin du générique. Écran noir.
Case noire.

Stanley Kubrick (oui, oui, c'est lui, j'ai fait du mieux que je pouvais) se trouve dans une salle de projection. Il visionne son film, notamment son générique. Si j'avais voulu être un peu mordant et moqueur, j'aurais mis deux cartouches sur cette case : « 1968. » puis « Stanley Kubrick achève *2001 : l'Odysée de l'espace*. » par exemple. Mais je ne suis pas sûr qu'on aurait saisi tout l'humour que j'aurais voulu y glisser⁹. D'ailleurs, je ne suis pas sûr non plus qu'on saisisse tout l'humour de cette explication d'intention.

Puis la dernière case, en chute, qui évoque la collaboration avortée entre Kubrick et Pink Floyd. Peut-être aurait-il fallu le préciser dans cette dernière case⁹ ?

Tout ça pour dire qu'en BD, il n'y a pas de son⁹.



⁹ Voir le premier paragraphe de ce texte.

MOINS LA MAIN

Fred et Alexis TIME IS MONEY

— Alors, hein ?! ... Que pensez-vous de ma machine ? ... C'est autre chose que votre machine à rouler les cigarettes, ça ! ... Hein ! ... Hein ! ?

— Ben...

— Elle sert à quoi votre machine ?

— Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé !

— ?

— A remonter le temps ! Oui, je sais, vous allez me dire : ce n'est pas original...

— Moi ? Mais je ne dis rien...

— Si, si... Depuis Wells jusqu'à Valérian, bien des gens ont voyagé dans le temps, d'accord... ... Mais personne, non, personne n'a jamais eu l'idée de voyager dans le temps pour de l'argent ! Ce qui intéressait ces voyageurs du temps c'était l'action héroïque, l'épopée, l'aventure ! ... Ah, là là, je vous demande un peu... l'épopée ne fait pas le bonheur, mon cher, mettez-vous bien ça dans la tête ! ... Tandis que l'argent, ah, l'argent ! ...

— M'ouais

Mais pourquoi avez-vous besoin de moi ? ...

— Pour traiter les affaires, voyons !

Vous allez devenir un commerçant du temps ! ...

— ?

— « Timoléon, commerçant du temps », ça fera bien sur vos cartes de visite.

— Commerçant du temps ?

— Bon, trêve de bavardage, nous allons commencer ce soir...

— Ce soir ? Mais...

— ... et par la Joconde. Ça c'est une affaire terrible, la Joconde, Terrible ! L'affaire du siècle ! Ou plutôt des siècles ! Ha ! Ha ! Ha !

— La Joconde ? Vous parlez du portrait de...

— Exactement ! Je vais vous envoyer à Florence en l'année 1469...

PSCHIIIT

— Je ne comprends pas...

POUTCH POUTCH

— Vous êtes obtus, mon ami ! Vous allez traiter directement avec Léonard de Vinci.

— ?

CRAC !

— En 1469, Léonard a dix-sept ans. Il vient d'arriver à Florence et n'est pas encore connu... Il débute... Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! ... Un débutant, hé ! Hé !

POUTCH CRAC ! POUTCH POUTCH

Léonard de Vinci, Un débutant c'est trop drôle. Ha ! Ha ! Ha ! Ha !

Ha ! Ha ! Ha !

— Hé ! Hé ! Hé ! Hé !

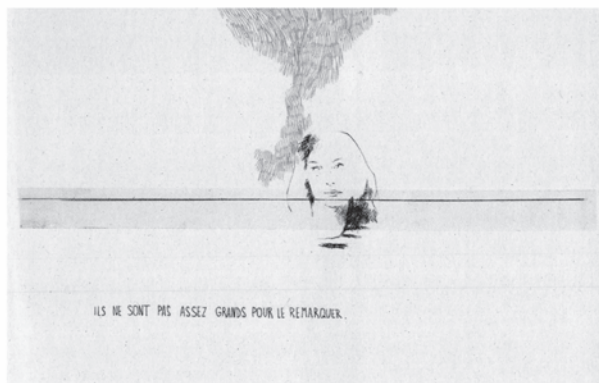
— Et c'est là où mon idée devient géniale ! ... Vous suggérez à Léonard de peindre la Joconde...

PAF ! POUTCH

... Vous achetez le tableau pour une bouchée de pain... ... On achète toujours pour une bouchée de pain à un débutant, ha ! Ha ! Ha ! Ha ! ...

POUTCH POUTCH

Vous revenez ici, nous revendons le tableau et nous sommes riches ! Riches ! Riches ! Riches !



Alexandra Achard - Montage n°3 à partir de « Les bras nus » dans *La Volupté d'Hectopascal* de Nicolas Zouliamis, La cinquième Couche, 2009



—Si j'ai bien compris, vous me proposez d'aller acheter la Joconde à Léonard de Vinci...

—Oui, à Florence en 1469.

Prenez cette bourse, elle contient quelque menue monnaie en sequins et ducats de l'époque, cela doit vous suffire pour traiter l'affaire... Hop!

—Mais, enfin, ce tableau se trouve au musée du Louvre, et...

—Et alors?

... Léonard ne peindra la Joconde qu'en 1507. Si vous le décidez à la peindre en 1469, la Joconde du Louvre ne deviendra qu'une copie... Ha! Ha! Ha!

... Une copie! ...

La Joconde une copie de la Joconde, Léonard plagié par Léonard!!

Ha! Ha! Ha!

—Mais...

—Allons, allons, 50% chacun, Ça ne se refuse pas, une affaire pareille! Hé! Hé! Hé! Hé!

La machine à voyager dans le temps est prête, montez!

—Evidemment... 50%...

Hum! ...

—... Ne pensez à rien... Décontractez-vous...

—Attendez!

—?

—... Je ne vais pas voyager dans le temps en maillot de corps! ... C'est indécent...

—Bah! ... Vous achèterez des vêtements à Florence.

CLAC

BADA CLONG CLIGCLIC POUËT POUËT TCHOUFOUTCHOUFDO-

-UGDOUGLOUGLOUTCHOUFTH-COUFTC

—Burp!

Alexandra Achard

Les Bras Nus. Souvenir d'une domination du sens sur la sensation.

Souvenir de l'impossible spontanéité d'un sentiment futile, fruit de la rencontre entre un comptoir et un avant-bras, d'un lien où le vivant était réanimé par l'inanimé, que ma mémoire complice avait traduit en opposition de sensations. Elle avait transformé quelques planches de Nicolas Zouliamis en souvenir d'un frisson, du froid saisissant des *Bras Nus* accablés par une moiteur ambiante.

J'étais restée avec cette idée, forte, presque réelle que la bande dessinée avait tenté quelque part de prendre un chemin qui ne raconterait rien, me laissant toute licence pour faire mienne cette impression. Le reste flottait dans mon esprit : une forme courte, pas ou peu de texte, un dessin esquissé, crayonné, une fuite ; peu importe. Impossible de me souvenir si ce n'était qu'extrait ou objet entier, mais je restais persuadée qu'elle en était la moelle, ce que j'avais décidé d'en retenir, de valoriser, éclipsant toutes autres possibilités de lecture. Alors, quand pour d'autres raisons je retrouve les mots de Roland Barthes ce souvenir fragmentaire me semble à merveille tenir en échec ce qui s'y expliquait comme deux expériences que rien ne devait lier.

Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la

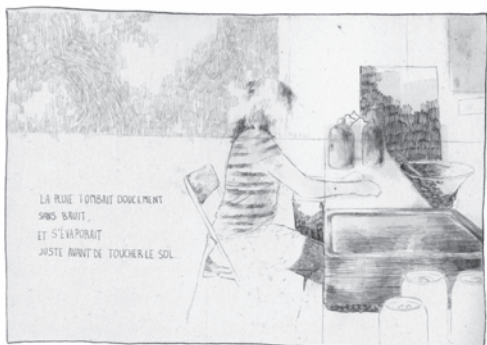
main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (...)

La peau moite De ses bras dénudés Collait au comptoir

Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable.(...)

Face aux mots de Barthes et confrontée aux égarements de mes souvenirs, ce qui m'apparaissait autrefois convaincant montrait là toutes ses faiblesses. Seul l'aspect visuel semblait asseoir ce que mon esprit avait soigneusement sélectionné, presque tout entier construit. La forme n'était pas si courte : cinq pages aux descriptions bavardes d'un « 18 au soir » qui sur-situent ce « L. » tant dans l'espace, le temps que son environnement. Ce qui me paraissait si léger, suggestif, ne me semblait plus être qu'injonctions de représentation. La faute peut-être aux *a priori* de ces deux lectures : « l'"absence" du haïku (...) appelle la subornation, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens. Le haïku.(...) est attiré dans l'un ou l'autre de ces deux empires du sens (le symbole et le raisonnement, la métaphore et le syllogisme). Si l'un (Jôco) écrit : *Que de personnes / Ont passé à travers la pluie d'automne / Sur le pont de Seta ! /*, on y voit l'image du temps qui fuit. Si l'autre (Bashô) écrit : *J'arrive par le sentier de la montagne. / Ah ! ceci est exquis ! / Une violette ! /*, c'est qu'il a rencontré un ermite bouddhiste, "fleur de vertu" ; et ainsi



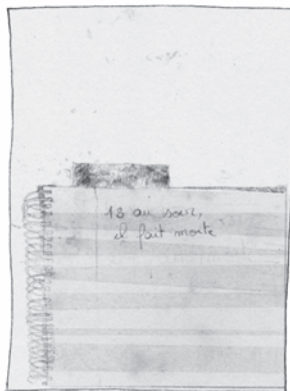


de suite. » Ainsi de suite, il était évident que ce haïku dessiné n'était que fantasme. Si insaisissables par les littérateurs occidentaux que le soulignait Barthes, *Les Bras Nus* échouaient dans l'exercice de la capture et son auteur se faisait à n'en pas douter le pire de ses commentateurs.

« Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies d'interprétations, destinées chez nous à percer le sens, c'est-à-dire à le faire entrer par effraction (...) ne peuvent donc que manquer le haïku ; car le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer. »

Ce que j'avais digéré comme un haïku n'était que commentaire. Insi- dieusement la volonté de transmettre l'impression imprimait la transmission, et je me retrouvais dans cette vaine recherche d'explication à faire primer les déterminations du sens, à allouer plus de crédit à la démonstration sensée, au commentaire du commentaire ; à préférer les mots de l'autre à mes propres expériences, mes propres sensations. Double désillusion. Comment et pourquoi avais-je pu faire de ce commentaire un haïku ? Une part de la réponse me

semble dictée par le texte critique, plus loin l'essai retranscrit les propos d'un commentateur de Bashô : « *Déjà quatre heures... / Je me suis levé neuf fois / Pour admirer la lune. / La lune est si belle, dit-il, que le poète se lève et se relève sans cesse pour la contempler à sa fenêtre.* » L'interprétation n'était pas le haïku. « *Bien entendu, si l'on renonçait à la métaphore ou au syllogisme, le commentaire deviendrait impossible : parler du haïku serait purement et simplement le répéter.* » Et c'est bien ce que j'ai fait, la verbalisation de mon souvenir n'était rien d'autre qu'une répétition, j'ai d'ailleurs pu retrouver l'énoncé fragmentaire fourni par ma mémoire : « *la peau moite de ses bras dénudés collait au comptoir* », dispersé dans le flot des pages :



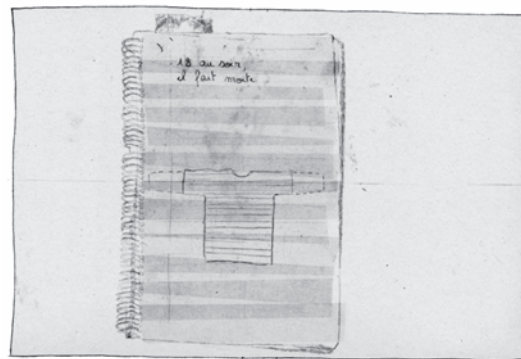
« *le 18 au soir, il faisait moite / la sensation du comptoir en aluminium contre ses bras dénudés la gênait / ce malaise était infime / imperceptible mais tellement intrusif/...* ».

Mon souvenir n'était donc pas verbalisable sauf à risquer la métamorphose, la même qui œuvrait dans l'ouvrage mémorisé.

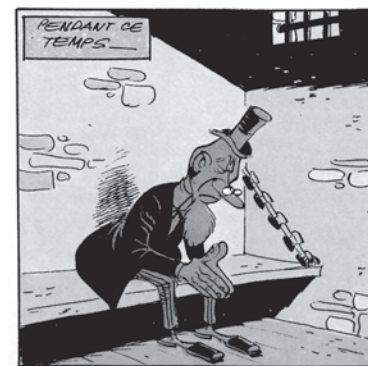
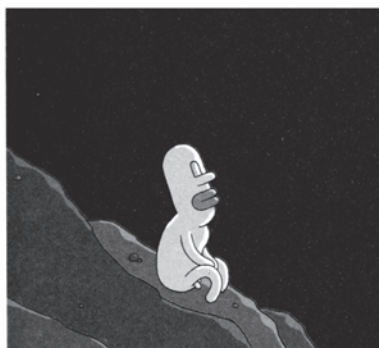
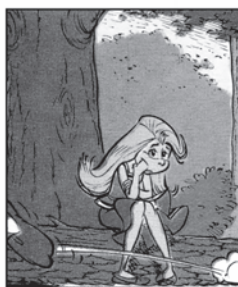
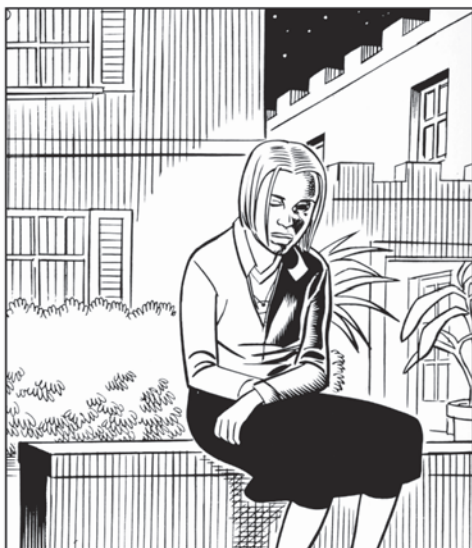
Alors, ces impressions devaient-elles se verbaliser ? La réponse est évidemment négative, mais mon incapacité à me désaisir du rationnel m'empêchait manifestement de laisser libre la sensation ; soumise à nos langages, elle ne ne pouvait pourtant que s'évanouir.

La sensation captée par ma mémoire et que Zouliamis était sur le point de rendre « *disponible, serviable* » se retrouvait figée dans un excès de mots. Nous n'aurions pourtant rien trahi de l'expé-

rience en la dépouillant du descriptif : lui du récit, moi de la projection. Et aussi intraitable critique que soit notre plasticité cérébrale, je trahissais à mon tour le travail de l'artiste en le réduisant à celui d'un auteur, faisant d'une proposition sensiblement plastique de simples écrits. Pourtant non totalement délaissé, ce souvenir crayonné vecteur tout aussi puissant de la création de mon souvenir, à même d'offrir à lui seul l'expérience, ne semblait simplement pas prévaloir sur les quelques mots explicitement retrou-



vés à la seconde lecture. Une difficulté partagée avec Zouliamis, une chimère avant d'être un obstacle, où le commentaire prévaut sur la proposition. Puisque si l'économie de mot ne l'empêchait pas de bavarder, l'esquisse ne sauvait pas non plus Zouliamis du décoratif. Sévère constat tant le travail était synthétique, mais si l'auteur échappait au jeu d'illusion il itérait tout autant qu'il bégayait, et faisait de l'image et de l'écriture des parades réciproques sur des chemins parallèles entretenant la même illusion, rendre une sensation. Le verbe n'était pourtant que métaphore, le dessin syllogisme, l'image et l'écriture n'étaient finalement que submergées par l'auto-commentaire.



LIEUX COMMUNS

Poivet/ Lecureux, *Le Jardin fantastique* – Teulé/Nautrin, *bloody Mary* – Chris Ware, *Jimmy Corrigan* – Fred, *Le voyage de l'incrédule* – Daniel Clowes, *Ghost World* – Uderzo/Goscinny, *Le Cadeau de César* – Delphine Duprat, *Retour à O.* – Blexbolex, *Nos Vacances* – Jaime Hernandez, *Locas* – Bill Watterson, *Calvin et Hobbes* – Tommi Musturi, *Samuel* – Morris/Goscinny, *L'Empereur Smith*

La facilité voudrait que forts de nos habitudes on cantonne le haïku à sa forme connue : les mots qui, essence de mon souvenir, auraient pu suffire à faire des quelques pages de Zouliamis un exemple du genre. Et si l'autre chemin avait pu s'y substituer et bien qu'il n'y soit réduit qu'à une forme de diachronie sécuritaire, rien ne prédisposait que les mots — simple équipement du langage — y soient d'évidence prédestinés. À l'épreuve du réel et dans l'excès du crayon, Nicolas Zouliamis ne résistait pas à l'emprise de l'empire, même s'il effleurait sa possible contradiction en rendant l'« indisponibilité » du haïku au signe. Parfois. Comment ne pas croire pourtant en mon souvenir ? En la possibilité d'une bande dessinée qui assumerait la puissance de ne rien dire, de ne pas dire, et de tout faire pour ? C'est que ma mémoire emportait l'insolente idée que le haïku était moins tangible que sensible, et qu'elle trouvait dans *Les Bras Nus* la faille d'une domination critique qui s'enracine et formate les propositions en devenir.

La bande dessinée doit être un chemin radical, tant pour son créateur que son récepteur, obligeant à nuancer les dissemblances entre image et écriture qui, hors des jeux de diffraction opérés par l'analyse, recouvrent la puissance de leur convergence et leur pouvoir de « suspension ». L'illustration n'est donc pas tant un genre qu'un moyen forcé de s'assurer de la bonne transmission des choses au risque d'en étouffer le souvenir et les sensations. Ainsi, devant cet excès sécuri-

taire, la bande dessinée se devait de naviguer dans l'incertitude, d'explorer à chaque instant les limites du non-sens pour peut-être créer l'eurythmie légitimant — seule — le recours à l'ensemble de l'équipement langagier : image et écriture. Une dynamique qui nous obligerait à lutter contre l'excès d'interprétation, à déposer nos pré-conçus, à accepter à chaque instant de lâcher prise pour peut-être en recevoir la proposition.

- *La Volupté d'Hectopascal*, Nicolas Zouliamis, La 5e Couche, 2009
- *L'Empire des signes*, Roland Barthes, Points, 2007 (1970)



Julien MEUNIER L'ÉVIDENCE ET LE DOUTE

À propos de *Les Visés*
de Thomas Gosselin et Giacomo Nanni
Éditions Cambourakis, 2018

Dans le numéro 12 de Pré Carré, L. L. de Mars écrit sur l'inanité de la bande dessinée pédagogique. Il fait alors un parallèle avec le cinéma : « S'il s'appliquait au cinéma, ce principe éditorial reviendrait à sanctifier le journal de vingt heures en exigeant de Kerrigan, de Maddin ou d'Ishii un bon

sujet ancré. Mais c'est exactement sur ces valeurs inverses que s'est bâtie l'histoire du cinéma, et c'est devant Fellini ou Tarkovski que les documentaristes ont eu tant de peine à exister ; c'est seulement parce qu'ils accordent un supplément de puissance à leur discipline que Epstein, Franju, Le Tacon, Massart ou Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel apparaissent là où les autres documentaristes sont minorés. »

À la lecture de ce texte, j'ai tout de suite deux manières quasi contradictoires de le comprendre. Tout d'abord, du côté

d'une certaine réalité historique et sociale, il faut effectivement que les documentaristes se battent contre leur sujet, contre l'obligation tacite qui leur est faite de bien le traiter et d'y apporter la dose nécessaire et attendue d'information et de pédagogie. C'est lorsqu'ils s'en sont visiblement détachés, qu'ils ont donné dans leurs films tous les signes du geste artistique et du mouvement de subjectivation (le « supplément de puissance »), alors seulement, et encore aujourd'hui marginalement, on peut les considérer comme des cinéastes.

L'évidence et le doute

Mais au même moment, dans l'instant de la même lecture, je comprends le texte de L. L. De Mars comme la validation, ou tout du moins l'établissement d'un fait, celui de la différence fondamentale entre documentaire et fiction. Là où le premier est aliéné au réel, à l'enregistrement des faits, la deuxième est libre de s'épanouir dans les champs infinis de l'imaginaire. On comprend alors que le documentariste peine à exister face aux grands réalisateurs de fiction.

Mon premier mouvement est de réagir à cette distinction entre le documentaire et le cinéma de fiction. Je me dis d'abord que le problème du *bon sujet* concerne tous les cinéastes, pris tous ensemble dans les mêmes injonctions à se formater à une certaine idée de ce qu'est un récit valable : un bon sujet donc, et un ou des bons personnages, une certaine durée (disons autour d'une heure trente), des péripéties, une exposition des enjeux rapide, une situation puis crise puis résolution, ce genre de choses. Le documentaire et le film de fiction sont main dans la main à ce niveau-là, et le supplément de puissance à accorder à la discipline ne diffère pas selon le type de film. Le cinéaste aura de la peine à exister tout autant devant Fellini que devant Chris Marker, tout autant devant Tarkovski que devant Joris Ivens, quel que soit le film à faire.

À l'inverse, on voit bien que les courants dominants du cinéma auraient tendance à emporter pareillement vers les rivages de la fiction du dimanche soir que vers ceux du doc animalier.

Mais au fond, quel que soit le bout par lequel on prenne le texte de L. L. de Mars, je sais bien qu'il a raison. Les documentaristes ne sont pas mineurs, ils sont « minorés », maudits par leur rapport primordial au réel qui les enferme, et sinon obligés socialement à faire la preuve que cette fois-ci c'est un vrai film de cinéma qu'ils ont réalisé.

Effectivement je vois ça partout, le réalisateur de doc questionné uniquement sur son sujet, son film comme un *Dossier de l'Écran*. Quand il plaît, on commente combien il a fait un film nécessaire, qui parle de ce dont on parle trop peu, combien ça nous renseigne et combien c'est utile. Et pourquoi pas mais de fait je ne compte plus les réalisateurs qui, présentant leur film, se sentent obligés pour s'extraire de tout ça de préciser que ce n'est pas d'un film documentaire dont il s'agit, mais bien d'un film tout court. Ils ne font pas du doc, ils font du cinéma. Et ils ont raison bien sûr, il s'agit là de narration, cadrages, montage, rythme, sons, écriture ; ce sont les mêmes questions qui se posent, celles de la mise en scène, et chacun y répond en inventant sa propre pratique. Mais il se trouve que c'est toujours au documentariste de faire le travail de s'inclure dans le champ du cinéma, c'est à lui de militer, de faire cet effort d'un supplément de puissance alors qu'à l'inverse, on n'a jamais vu un cinéaste de fiction se défendre sur la nature de son travail en précisant que non, ce n'est pas une fiction, c'est du cinéma.

Ici je tiens à dire qu'au fond on peut se désintéresser complètement de cette



par Julien MEUNIER

question, voire s'en méfier, et c'est en général ma position. Les différences entre documentaire et fiction sont avant tout des conventions sociales et économiques, et l'on peut très bien s'arrêter à cet endroit de ce raisonnement. Mais justement, sur le terrain social et économique le documentaire est très souvent le membre le plus pauvre et le plus déconsidéré de la famille cinéma, je me dis alors qu'avant de prôner l'égalité et le relativisme artistique, il y aurait quelque chose à affirmer de ce que ferait le documentaire que ne ferait pas la fiction. Et puis d'une certaine manière je ne me satisfais pas complètement de cette abolition des différences, en ce sens qu'elle aurait tendance à gommer toute spécificité des pratiques documentaires. Or chacun garde en tête qu'il y a des documentaires et des fictions, qu'il existe une particularité qui les distingue, et que malgré le fait que cette idée se heurte à tout un ensemble de pratiques et de films qui viennent rapidement la contredire, il semble néanmoins qu'une frontière, une différence tacite et insituable continue d'exister entre les deux catégories.

L'effet principal de cette différence, ce qu'il y aurait à revendiquer du documentaire, ce serait qu'une sorte de pacte existe entre le film et le spectateur qui modifie son regard et ses outils d'appréhension. Face à un documentaire, le spectateur garde en tête que ce qui est à l'image *a été*. Il y a une ontologie du cinéma en tant qu'action d'enregistrement, une capacité à faire document, qui imprègne les images documentaires. En découle des enjeux de mise en scène, des considérations éthiques, une morale esthétique qui habitent différemment le documentaire de la fiction.

Il ne s'agit pas de chercher à cloisonner, ou de définir une essence, ou de poser une norme, mais de réaffirmer que le travail à partir de la réalité, à partir des faits, peut produire une forme spécifique, une poésie singulière, et ouvrir des modes de narration et des rapports au monde féconds. Ainsi le documentaire (aussi parce qu'il est pauvre économiquement) a une plus grande facilité à s'affranchir des normes et des codes de narration. Plus de personnages, plus de structure de récit ou de narration formatée, la seule force de son rapport aux faits et au principe d'enregistrement lui permet d'en faire la matière même de sa poésie et de son intelligence.

À partir du contrat de départ qui veut que l'image de l'événement soit la preuve qu'il a bien eu lieu, tous les jeux entre réalité et imaginaire et leur mise en tension sont possibles. Le documentaire peut alors construire un doute au sujet du monde qu'il documente, et c'est une de ses grandes forces de pouvoir, parce qu'il est fortement arrimé dans la réalité, le faire d'autant plus fortement vaciller. C'est peut-être ça d'ailleurs une représentation valable du monde, l'établissement de son évidence indiscutable, suivie immédiatement par sa mise en doute (son dépassement, ou son débordement, ou sa diffraction, ou son retournement, ou son effondrement, etc.) Dans cette perspective, je m'imagine les plans de cinéma documentaire comme des petits morceaux de réel enregistrés, des blocs de durée et d'espace si denses qu'ils peuvent sans se faire mentir servir de matière à la fabrication d'ensembles déraisonnables et construire des édifices délirants : travailler à bâtir le doute du monde à partir de prélèvements de certitudes.



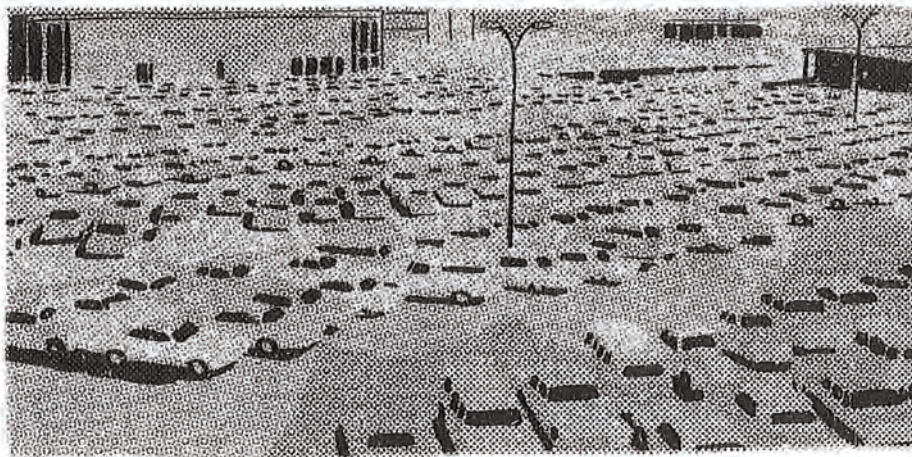
Ici je peux retourner à la comparaison de départ de L. L. de Mars entre bande dessinée et cinéma documentaire en faisant le chemin inverse. Qu'est-ce que peut la bande dessinée sur ces questions documentaires ? Quelles preuves du monde produit-elle ? Et par là, de quelle mise en crise de ce monde est-elle capable ?

Dans le cinéma documentaire, le monde arrive d'abord, c'est sa matière première. Le reste se construit par la suite. En bande dessinée, ce qui arrive d'abord c'est le dessin, le monde arrive plus tard. Et le dessin enregistre peu de choses, il est déjà du côté de la traduction et de l'interprétation.

L'évidence et le doute

À la limite si ce qu'enregistre le dessin c'est le trait du dessinateur, on peut alors envisager la situation où le trait tremblant (par exemple) de l'auteur témoigne de son état au moment de son geste. Mais ça ne suffit pas. D'ailleurs la case de bande dessinée en général ne suffit pas, j'y trouve des micro intensités qui se perdent si on les sépare du reste de la planche.

Je vis les cases de bande dessinée et le dessin qui les habite à l'inverse des plans de cinéma, comme un ensemble de petits morceaux de sens insuffisants, presque inopérants, des petits bouts de doute et d'incomplétude qui, pris dans la structure de la page, fabriquent un tout qui articule, qui pense, qui consolide un monde en face de soi auquel se confronter, presque intégralement détaché de tout enjeu d'articulation au monde des faits. Cette structure est puissante, ce qu'elle construit est forcément opérant et solide, du coup je ne doute pas du monde proposé par la bande dessinée. Quel que soit son degré d'imaginaire, de basculement ou de lent déraillement, j'y adhère instantanément. D'abord parce que son



rapport au réel est un écho ou un rebond lointain, la bande dessinée s'en débarrasse facilement pour exister autant que souhaité à *distance*. Mais aussi parce que sa structure même fabrique une forme de cohérence et de permanence qui se suffit à elle-même.

Il y a une vraie beauté là-dedans. *Sous la Maison* de Jesse Jacob (éditions Tanibis), par exemple, commence par un ensemble de formes et de couleurs abstraites, qui finissent en personnage par la seule force de la séquence et de la présence de phylactères. Mais par rapport aux questions qui m'occupent ici, c'est une autre bande dessinée qui m'intéresse pour les formes et les récits qu'elle fait naître à partir du *ça a eu lieu* d'un fait divers.

Les Visés de Thomas Gosselin et Giacomo Nanni se place d'emblée du côté du récit factuel puisqu'il raconte un fait divers qui a fait date, le premier meurtre de masse aux États Unis, perpétré par Charles J. Whitman dans les années 60.

Rapidement, le livre fabrique un pacte de lecture, celui de la réécriture, de la distanciation d'avec les faits. En changeant le nom du personnage principal, de Charles Whitman à Richard Emerson, les auteurs libèrent leur récit du cadre de l'exactitude des événements. Pour autant, la narration ne va pas cesser d'entretenir des liens avec la vérité historique, dans un travail de plis et de replis, mélangeant les énoncés et faisant des rappels constants aux différents niveaux de récits que cela permet. Cela produit une réalité hallucinée, où la tuerie à venir plane comme une menace constante, comme un mauvais rêve qui hante sans cesse le personnage principal. Le principe du rêve est d'ailleurs ce qui caractérise l'être au monde de Richard Emerson, complètement obsédé et habité par ses cauchemars. Il rêve la nuit, il rêve le jour, en parle aux personnes qu'il croise, en fait le récit dans ses carnets, au point qu'il soit habité par une sorte de destin, d'Histoire à venir, celle de son geste de tueur qui fait déjà partie

par Julien MEUNIER

de lui et qui s'annonce continuellement au lecteur. Le fait historique comme virus de la fiction, ou parasite de l'imaginaire.

Dans cette fiction troublée par le réel, les frontières deviennent poreuses. Si la fiction peut rêver le réel, le monde devient un maelstrom de correspondances.

Par exemple, dans une longue scène saisissante vers le milieu du livre :

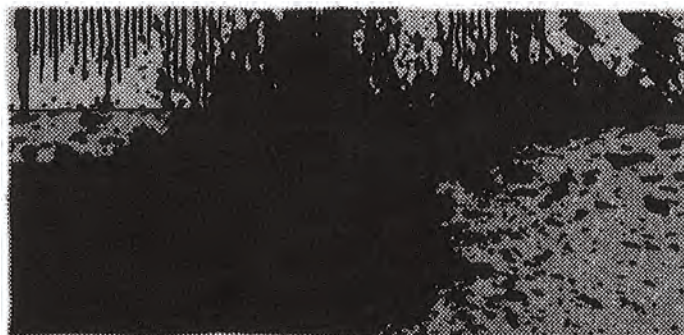
Richard a décrit dans son journal intime le meurtre de masse encore à venir auquel il a rêvé. Il imagine ses victimes, leur donne un nom, un passé, tout un ensemble de descriptions précises qui s'avèrent être des éléments documentés des vraies victimes du vrai fait divers. Dans cette histoire, elles prennent la forme d'un fantôme.

Face à sa mère qui vient de lire ce fantôme, il va se défendre du caractère inquiétant de ses écrits en expliquant qu'il ne s'agit que d'un exercice d'imagination, issu de ses propres pulsions mais aussi d'un effort d'invention, une façon de se mettre à la place d'un personnage qu'il n'est pas. « Ce ne sont que des mots ». Ici le discours du personnage fait penser à celui d'un auteur décrivant sa démarche de création, et résonne fortement comme un miroir que se tend Thomas Gosselin à lui-même.

C'est un développement étonnamment long, une sorte de note d'intention d'un artiste qui prend la peine de définir en quoi son texte vient tout autant de sa subjectivité que d'un travail intellectuel (« j'essaie de me mettre à la place du tueur », « j'ai seulement un peu fouillé dans mon côté sombre »).

Par la suite, pour prouver qu'il s'agit d'un personnage de son invention et pour que le lecteur de son journal ne s'y trompe pas, Richard Emerson propose de donner un nom à son protagoniste : Charles Whitman, du nom donc du vrai tueur.

Plus loin, Emerson tue sa mère d'un coup de revolver. Avant cela, il va, devant elle, taper sur une machine à écrire la description précise du meurtre à venir. Une case montre le texte sur le papier de la machine. La case d'après en sera l'exacte figuration. C'est le texte de fiction d'un personnage de fiction inspiré de faits réels qui fait advenir la fiction.



Cet enchevêtrement vertigineux des couches de faits et de fictions, qui se croisent, se dénoncent et se confirment, va jusqu'à former un personnage hybride, Whitman/Emerson/Gosselin, chargé de tous ces jeux de miroirs et de renvois mélangés.

Il y a quelque chose d'une force démiurgique à l'œuvre, un mouvement très puissant et maîtrisé du scénario qui joue avec précision et savoir-faire sur les différents niveaux de rapport au réel. Ça fabrique un ensemble de maillages à la fois exubérant et rigoureux, dont les débordements et les différents niveaux de lectures sont savamment mis en place (c'est un des aspects récurrents dans le travail de Gosselin que de jouer avec des logiques implacables en les poussant jusqu'à l'aberration). C'est alors par le dessin qu'advient le déséquilibre nécessaire qui fait dérailler le brillant agencement.



Il y a une bizarrerie, quelque chose de malaisant dans les planches dessinées par Giacomo Nanni, qui vient du mélange de plusieurs régimes d'images et de styles graphiques différents. Il y a tout un ensemble d'éléments qui sont issus d'un travail de documentation, en particulier certains décors qui sont visiblement dessinés d'après photo. Ils installent un environnement réaliste et référencé qui convient bien à l'idée d'une histoire

L'évidence et le doute



inspirée de faits réels, effet renforcé par le traitement des couleurs et de la texture des images qui fait penser aux techniques d'impression des comics américains de l'époque.

Mais les personnages par contre sont plus proche d'un forme de grotesque ou de caricature. Leurs corps sont disproportionnés, et leurs traits sont souvent grossiers, têtes énormes, nez simplifiés, yeux de billes. Et puis les postures sont parfois rigides, figées, tout comme les visages qui font penser souvent à des masques. En particulier pour le personnage principal, dont le visage semble prendre toute la place, comme s'il était sans corps, comme si son existence dans le monde était théorique, une hypothèse. Régulièrement d'ailleurs, il ne sera qu'un dos ou une silhouette.

Le dessin est alors par intermittence précis, séduisant, puis enfantin, jeté, violent. Ce mélange dans les mêmes pages d'élégance et de rugosité, d'affirmation d'une réalité des lieux et d'une fiction des personnages, construit un écart et un déséquilibre qui font s'entrechoquer les éléments plastiques du livre. Ça prolonge parfois le rapport trouble aux faits du récit, et parfois ça contredit le geste plein, l'impeccable précision du scénario pour le faire basculer dans une étrangeté bien plus surprenante qu'il n'y paraît tout d'abord.

Cette étrangeté s'impose complètement et dans toute sa beauté trouble dans les dernières pages, où la fin du récit se déroule à la fois comme une apothéose et un effondrement. Le monde se réduit alors à des silhouettes pointées par un viseur de fusil, qui révèle les visages des victimes. Première dissonance de ce dispositif : le viseur n'est pas exactement le point de vue subjectif du tueur, puisqu'il vise aussi les personnes dans des intérieurs inatteignables pour le fusil : couloirs, escaliers... Deuxième dissonance, les visages qui apparaissent sont des réminiscences des personnages croisés par Emerson les jours précédents. Le traitement des couleurs et du grain sur ces visages du passé posés sur des silhouettes noires produit alors un effet semblable à celui d'images d'archives



incrustées, mais cet effet issu du champ documentaire se gonfle ici d'une dimension délirante. Impossible de savoir si ces personnages croisés plus tôt se retrouvent tous comme par hasard sur le lieu de la tuerie, ou si le viseur plaque sur les corps des visages projetés de la psyché du tueur, ou s'il s'agit d'images relevant de l'imaginaire des victimes ou même d'un imaginaire collectif (le flic lambda, la famille lambda, la femme lambda...)

Les Visés procède bien d'un « supplément de puissance », une manière de se décoller du fait divers pour travailler la porosité des énoncés et des récits. Mais c'est justement en faisant de ses aspects documentés les pivots d'une possibilité du délire et du cauchemar que le livre devient si singulier. En multipliant les points de friction entre les différents référents et les niveaux de récits successifs et entrelacés, Gosselin et Nanni font apparaître au cœur de leur livre le doute fécond et le vacillement du monde si particuliers quand il sont travaillés par le cinéma documentaire. Ainsi c'est à partir de l'affirmation d'une véracité de l'histoire et l'utilisation discrète et solide des procédés documentaires que ce récit atteint une sorte de dimension quantique, une histoire à la fois et en même temps complètement vraie et complètement fausse.

