

# PRÉ CARRÉ

Le deuxième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes).

La date importe peu, l'actualité ne nous intéresse pas spécialement.

En attendant la naissance d'un système de diffusion moins absurde que celui en place, *Pré Carré* sera essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

Pré Carré  
9 rue du fossé St Aaron  
35550 Bruc-sur-Aff  
chèque de 7 € à l'ordre de L.L. de Mars  
ou en ligne  
par Paypal sur les sites [pre.carre.free.fr](http://pre.carre.free.fr)  
et [www.chezbicephale.com](http://www.chezbicephale.com)

La couverture de ce numéro 2 a été réalisée en linogravure par Dr. C. & L.L. de Mars  
Conception et maquette : L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

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

## ÉTUDES

- TERMINUS** P.2  
Jérôme LEGLATIN  
sur *23 prostituées* de Chester Brown
- MILLE YEUX** P.10  
Julien MEUNIER  
sur *Voyage* de Yûichi Yokoyama
- LE SYSTÈME DE GROENSTEEN** P.16  
Jean-François SAVANG  
sur *Système de la bande dessinée* de T. Groesteen
- EFFONDREMENTS DU LIEU COMMUN** P.28  
Docteur C.  
sur *La venue des vers d'eau* de Yann Tréhin
- SYNOPTIKON** P.37  
L.L. de MARS  
sur *Jardin* de Y. Yokoyama & *Séquences* de R. Varlez
- ASSEZ DE MUSIQUE,  
JE PARS A LA CHASSE** P.46  
Guillaume MASSART  
sur deux toiles de Clément-Marie Biazin

## BANDES

- Guillaume CHAILLEUX  
**TRICOTER** P.17, 19, 21, 22, 25  
L.L. de MARS, Dr. C. & Arnaud LOUMEAU  
**PALIMPSESTES** P.15, 27, 36  
sur Franky BARTOL & Ronald GRANDPEY

## RUBRIQUES

- UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE** P.31  
*Tremblez enfance Z46* de EMG
- NOTRE HÔTE** P.32  
Pascal MATTHEY  
pour 978

# TERMINUS

par Jérôme LeGlavin

à propos de *Paying for it*,  
Drawn & Quarterly, 2011

de Chester Brown

(édition française : *Vingt-Trois Prostituées*, Cornélius, 2012)

On pourra hâtivement résumer les enjeux de *23 Prostituées*<sup>1</sup>. Autobiographie sans fard (suite à une rupture amoureuse, Chester Brown devient le client régulier de prostituées et nous raconte *tout* de son expérience), *23 Prostituées* est aussi un plaidoyer en faveur de la prostitution, de sa dépénalisation et, plus largement, d'une société enfin délivrée de quelques interdits hypocrites. Sensibilité, sincérité, intégrité, justesse, courage seront alors communément loués chez l'auteur. L'éloge pourra se mâtiner d'un léger bémol : quelques considérations développées par Brown, d'ordres politique et social, peuvent paraître excessives. On s'empressera de les qualifier de saugrenues et d'en rire. Ou, plus simplement, de les passer sous silence (et peut-être aussi n'y aura-t-on rien lu que de très *commun*). Bref, Brown délire parfois un peu, mais quel auteur ! quelle bande dessinée ! Affaire bouclée.

À peu de choses près.

Car ces considérations politiques et sociales, insouciantement évacuées pour tailler le monument, se révèlent, si on s'y attarde, structurer l'album, en déterminer les règles d'expression, en composer le cœur pourri. On affirmera alors que, par la place accordée à son versant argumentatif<sup>2</sup> et en ce qu'il irrigue l'ensemble des pages, *23 Prostituées* est une œuvre essentiellement idéologique. Et que, par le biais d'une relation autobiographique utile à son projet, Brown travaille avant tout à plaider pour un faisceau d'orientations sociales participant d'un projet politique aussi cohérent qu'abject. Et qu'à ce titre, et par-delà la question de la prostitution (question à laquelle il importe, malgré l'intention déclarée, de ne surtout pas réduire les préoccupations de l'auteur), l'argumentation développée en ce livre mérite une attention toute particulière.

Pour appréhender au mieux la pensée de Chester Brown, il faudra d'abord isoler les deux préceptes fondamentaux qui la conditionnent :

1) Un précepte politique : la propriété privée, facteur majeur de progrès en Occident, est un droit essentiel. Il est par conséquent inconcevable que quiconque, État compris, puisse agir ou avoir le moindre droit de regard sur ce qui constitue la propriété d'un individu.

2) Un précepte anthropologique : l'être humain est doté de la capacité d'opérer des choix, d'une façon absolument libre et volontaire. La liberté d'agir est donc un droit naturel de la personne, limité uniquement par le respect de la propriété d'autrui. Tout choix effectué étant par nature libre et volontaire, chacun porte la responsabilité pleine et entière de ses actes.

Deux idées fortes découlent de ces prémisses :

- L'une qui se conçoit comme psychologie introspective anti-psychanalytique. Le concept d'inconscient (et tout ce qui pourrait en soi échapper à la conscience d'un individu) est *a priori* réfuté. En effet, admettre l'éventualité d'une restriction à la connaissance de soi-même invaliderait de fait la possibilité d'un

choix libre et volontaire. Ainsi, à la page 10, quand son interlocuteur suppose qu'il puisse souffrir inconsciemment d'une rupture amoureuse, Brown-personnage proteste : « *Absurdité freudienne. Si je ne suis pas conscient de souffrir, c'est que je ne souffre pas*<sup>3</sup> ».

- L'autre qui prône une réduction drastique de l'intervention étatique. Puisqu'il n'existe, dans le champ social, que des volontés premières, aptes et disposées à agir librement, l'État ne doit en rien empêcher ou restreindre leur expression. Autrement dit, « *aucune loi, aucune règle ne devrait violer nos droits fondamentaux* » (p. 195). Est cependant reconnue la nécessité d'une structure étatique minimale, veillant au respect de la propriété privée. Le rôle de l'État sera donc réduit à une fonction policière assurant cette protection<sup>4</sup>.

Brown conjugue donc défenses indéfectibles de la propriété et de la liberté de l'individu, en tant que ces deux droits fondamen-



taux sont consubstantiels à l'être humain et à la société qu'il compose. Cette pensée trouve alors en la prostitution un espace d'articulations particulièrement propice.

Pour Brown, le corps entre sous le régime de la propriété. À ce titre, et entendu que l'individu est essentiellement capable de choix, tout individu doit pouvoir disposer librement de son corps : « *c'est votre corps et vous devriez avoir le droit d'en faire ce que vous voulez (quelles qu'en soient les conséquences) autant que vous respectez les droits à la propriété d'autrui* » (p. 251). Ainsi, exemple qui permettra de commencer à appréhender l'extension pratique du raisonnement, la notion de « dépendance physique » à un produit est niée : il n'existe aucune preuve physiologique de l'état de toxicomanie, pas plus qu'il n'existe de toxicomanes, mais seulement des individus qui opèrent le choix libre et volontaire d'user d'un produit, que ce produit leur soit néfaste ou pas (p. 250-251).

Campé sur cette base théorique fermement établie, l'analyse que fait Brown de la prostitution est la suivante : la prostituée, en tant qu'elle veut céder son corps et ses services moyennant rétribution, et le client, en tant qu'il veut payer la prostituée pour user de ce bien privé dont elle dispose et des services afférents, sont deux individus responsables consentant à une interaction librement déterminée et volontairement agréée par les deux parties en présence. Aucune loi ne saurait réprimer ou fixer les termes d'une telle transaction. Par conséquent, une dépénalisation de la prostitution s'impose. Dépénalisation et non légalisation, faut-il le préciser, puisque la légalisation ne ferait que ramener sous le coup de la Loi et le giron de l'État une activité humaine qui doit s'affranchir de toute entrave (cf. p. 191 à 197 où Brown-personnage explicite le caractère permissif et dangereux de la Loi et de l'État).

En fin de volume, abandonnant la bande dessinée pour l'écrit, Brown établit une liste, sinon exhaustive du moins conséquente, d'objections qu'il aura croisées ou bien anticipées. Ces objections, telles que Brown les réunit et comment il y réplique, se classent en deux catégories :

- la première série, contrevenant à l'un des deux préceptes fondamentaux (caractère indéfectible de la propriété privée, capacité anthropique essentielle du libre choix) ou les agencements qui

en procèdent, est réfutable a priori.

- la seconde série résulte d'une croyance erronée en « l'idéal de l'amour romantique ». Véritable bête noire de Brown (de nombreuses pages y sont consacrées), cet idéal incite à la « monogamie possessive », produit névroses sociales et opinions caduques, affaiblit les êtres libres et volontaires que nous sommes. Non seulement « *l'idéal de l'amour romantique est par nature impossible* » (p. 125), mais il « *encourage un certain type de pensées : le désir de posséder une autre personne. C'est de cette envie qu'est né l'esclavage* » (p. 198). On l'aura compris : « *l'idéal de l'amour romantique est diabolique* » (p. 183).

Toute contradiction apportée aux thèses développées dans *23 Prostituées* sera donc soit le fruit d'un défaut théorique fondamental, soit l'expression d'une névrose sociale aveugle à sa cause première. Et l'auteur de conclure l'album après 227 pages de bande dessinée et 53 pages de notes additionnelles.

L'œuvre se veut rigoureuse, voire implacable. Tout comme le versant narratif, en son projet autobiographique, paraît livrer au grand jour actes, sentiments et pensées intimes de Brown-personnage, le versant argumentatif travaille à mettre en lumière un réseau de contraintes (l'État, la Loi, Sigmund Freud, l'Idéal Monogame et autre empêcheur de tourner en rond) opprimant nos volontés premières.

Brown nous offrirait en somme, expérience de vie à l'appui, les voies d'une désaliénation globale dont la dépénalisation de la prostitution constituerait à la fois un étalon et une étape déterminante. Étape exemplaire sur laquelle se concentre le livre. Incités alors à la considérer en elle-même (ainsi que nous y sommes conduits dès le titre, le sous-titre, puis l'introduction rédigée par Robert Crumb et l'avant-propos de

Brown, textes tous deux dévolus au sujet prétendu central), certains pourront s'empresse d'en défendre la validité tandis que d'autres, à l'instar des contradicteurs générés par Brown, la contesteront. Dialogue démocratique oblige. Il paraîtra, pour ma part, plus pertinent de s'attacher, par-delà ou plutôt en-deçà de la question de la prostitution (et en dépit des modalités établies par l'auteur), aux élé-



ments fondamentaux qui organisent la pensée et l'œuvre de Brown. De s'y attacher afin d'en pointer les omissions. Car c'est dans les carences, les vides, les béances de cette bande dessinée qui spéculent l'exhaustivité à coups de notes manuscrites, dans tout ce que cette pensée totalisante laisse résolument à l'extérieur d'elle-même, que l'on pourra au mieux saisir son mouvement et reconnaître ses objectifs.

Dans les pages de *23 Prostituées*, Brown se fait peu disert sur la notion de propriété privée. Plutôt

que de s'étonner de l'omission d'un élément aussi essentiel à sa pensée (quand il en déploie d'autres jusqu'à plus soif), d'aucuns estimeront que cette lacune se justifie par des impératifs d'ordonnement, jugeant qu'un exposé plus conséquent, sur un point *a priori* périphérique, aurait nui à la cohérence de l'ensemble. Loin de prêter à Brown une pondération rhétorique que tout l'album contredit, et refusant de dissocier, comme deux pièces hétérogènes, enjeux artistiques et politiques, j'insisterai *a contrario* sur la place significative que Brown accorde à la notion : celle d'un angle mort, lieu stratégique par excellence.

Angle mort qui n'équivaut pas à une absence totale, puisque la propriété privée est bien évoquée. D'abord pages 164 et 165, lors d'une scène d'auto-analyse en forme d'épiphanie, petit chef-d'œuvre cynique de propagande par l'exemple, où un Brown-personnage taciturne réalise que son bien-être dépend de l'achat d'un logement. Démonstration à l'appui, ainsi que le lui permet le procédé autobiographique, Brown-personnage échappe à son état dépressif en répertoriant les avantages (sécurité, quiétude, indépendance) que procure l'accès à la propriété<sup>5</sup>. Pages 234 et 251, Brown définit la propriété comme droit inaliénable (« *c'est votre corps et vous devriez avoir le droit d'en faire ce que vous voulez* ») pour aussitôt l'instituer devoir moral absolu, étendu à l'ensemble des objets privés. La maxime claque : « *Si vous respectez la propriété d'autrui, et faites preuve de courtoisie à son égard, vous menez une vie morale* ». Brown écrit encore page 253 : « (...) sans

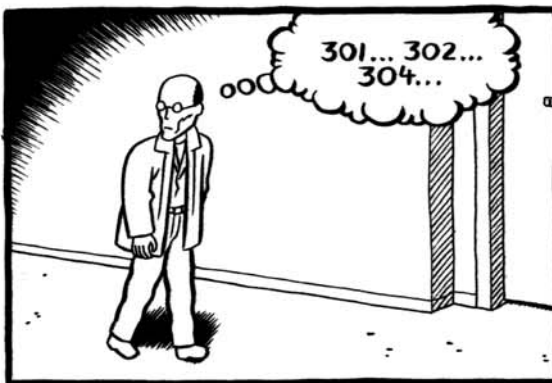
la définition claire des droits de possession qu'offre le système de la propriété privée, il y aurait des conflits de territoire [entre les individus]. » Seth enfin, ami proche convié à témoigner en fin de volume, et à qui on saura gré d'insister sur ce point,

dit de Brown qu'il est « *un peu trop attaché à la ligne du parti libertarien<sup>6</sup> en ce qui concerne les sacro-saints droits à la propriété.* »

Les occurrences sont donc aussi rares que décisives. Lorsqu'il ne fait pas de son axiome un présupposé imperceptible, une convention tue, parant ainsi à toute option critique, Brown l'étend à un devoir souverain procédant logiquement d'un droit naturel et le circonscrit à une aspiration individuelle nimbée d'affects immaculés. Toute la spécificité moderne de la propriété privée, en tant que phénomène historique singulier et contingent, échappe alors d'un coup à la pensée. Le régime

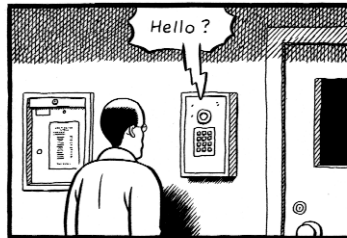
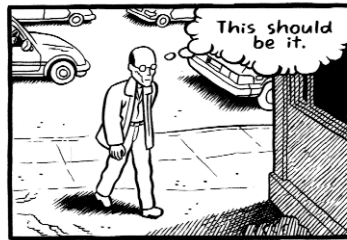
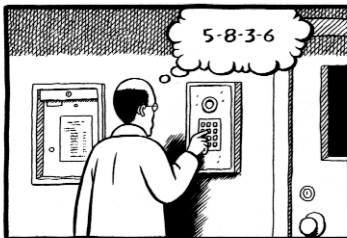
capitaliste se fondant sur une vaste opération de confiscation (privation des outils de production, privatisation des sphères du réel par la marchandisation, amplification et accélération des phénomènes particuliers d'accumulation), le droit de la propriété sert avant tout, aujourd'hui, à encadrer et valider un processus à large échelle de dépossession. À l'inverse de ce que postule Brown sous le couvert d'une *simple* relation autobiographique, la propriété privée n'est en rien la petite-affaire-à-soi de chacun prodiguant paix et réconfort – et encore moins le facteur d'un hypothétique progrès – mais un enjeu collectif crucial et le terme essentiel d'un conflit d'envergure. Évoquer *a minima* la question de la propriété permet alors à Brown de s'incarner chanteur d'une libération globale, anti-étatique (mais pour en conserver la fonction répressive) et anti-psychanalytique (mais en faveur d'une psychologie rudimentaire). Si l'autobiographie consiste en l'invention d'un soi, elle est gouvernée ici par une stratégie politique : Brown s'élabore progressiste et humaniste, défendant les droits et libertés de chacun, condamnant les pouvoirs établis, appelant à un désir affranchi de l'hypocrisie, sujet révolutionnaire en somme. Avancé masqué sous son apparente nudité, Brown cherche à faire oublier qu'il est à la base, agent d'excellence, un indéfectible défenseur du capitalisme terminal.

« *Les choix se présentent quand il y a alternative (ainsi le choix entre un travail à bas-salaire et la prostitution)* » (p. 240). Lorsqu'il conçoit cette figure archétypale (servie à plusieurs reprises), dont la liberté se limite à choisir entre vendre son corps



pour un salaire de misère et vendre son sexe pour un peu plus, Brown abolit de fait, très volontairement, nombre de possibles. Ainsi, par exemple, être bien payé sans vendre son sexe ou, plus décisif encore, aspirer à une existence déliée de la logique arbitraire du salariat, débarrassée des lois du commerce et de la marchandise. De l'idée, nécessaire à tout procès effectif d'émancipation, que la conscience et la volonté d'un être puissent être agies par autrui, que la nature des choix à disposition puisse être conditionnée, leur nombre restreint par une série de facteurs externes (ou internes), Brown n'a cure. Le fait qu'une société (ou un homme) puisse être un champ ouvert de luttes et de tensions, complexes et dissimulées, aussi brutales que stratégiquement escamotées, lui est irrecevable. C'est que Brown veut y voir clair, et nous convaincre de sa clairvoyance. Et pour ce faire, à l'aune de son trait précis et dépouillé, de ses compositions ordonnées, à l'image de ses images<sup>7</sup>, prospec-

tive iconique régie par l'idéologie, la réduction qu'il opère est implacable. Brown n'interroge jamais les conditions d'apparition d'un éventail de choix donné, n'en déploie jamais ni la généalogie (quand, au contraire, il ne tarit pas de pseudo-historicité en s'attachant à l'« amour romantique ») ni les alternatives fondamentales. Il ne lui reste alors plus, suite à cette contraction, qu'à constater objectivement un ensemble de données brutes, pure actualité d'une société acausale et atemporelle telle que la prophétisent les tenants néolibéraux de la « fin de l'Histoire » : un espace-temps figé, où la volonté individuelle est conviée à s'ébattre librement. Mais ce meilleur des mondes finis, tel qu'il est agencé, vise à n'autoriser nulle action en son sein, nulle action autre que sa propre perpétuation. L'agir, mouvement imprévisible et créateur, y est rabattu en une simple réaction, plate opératrice de choix restreints. La volonté décline des actes-réflexes répondant à des sollicitations autoritaires ; la liberté se réduit à une soumission pleine et entière aux normes établies. Monde-machine binaire,



tout se résout en on-off, zéro-un, misère ou prostitution. Tout y est très clair, certes, mais tout y est mort.

Plus encore : « *La plupart des [immigrés illégaux] veulent [souligné par l'auteur] être l'objet du trafic d'êtres humains (to be trafficked). Ils sont originaires de pays pauvres et veulent venir dans les pays plus riches, soit en raison des opportunités économiques qu'ils y trouveront, soit parce qu'ils veulent voyager. Certains connaissent de mauvaises expériences au cours du trafic (while being trafficked)... d'autres non et sont ravis qu'il existe un moyen d'aller là où ils veulent* » (p. 243).

Où comment les mouvements migratoires, nécessairement subordonnés aux conditions complexes d'une situation politique, économique et historique mondiale, sont convertis par Brown en de piteuses extrapolations sur la volonté des migrants (jusqu'à la tautologie cynique du « ils veulent voyager parce qu'ils veulent voyager ») et une ode au devenir-marchandise généralisé. Brown se fait ici le relais aussi enthousiaste que réfléchi (car rien d'hasardeux, j'insiste, dans l'argumentaire politique articulé tout du long par Brown) d'un capitalisme terminal dont le projet, effectif depuis des décennies, inclut les deux objectifs suivants : asseoir une anthropologie qui détermine l'être humain comme uniquement animé par la recherche de ses intérêts privés ; réduire l'individu à l'état-fonction de marchandise par un procès global de réification. En ce meilleur des mondes annoncé par Brown, affinons, tout est très clair car tout est marchandise.

Dates et heures scrupuleusement consignées dans des cases dédiées, âges et mensurations, adresses et numéros de téléphone ; des chiffres, à foison. Individu libre et volontaire, Brown-personnage l'est, impérieusement, autant que s'appose au monde une grille numérique. « 5-8-3-6... d'accord. » Le chiffre partage, le chiffre spécifie, le chiffre fixe des alternatives, permet d'opérer des choix. Le chiffre ne surcode pas le monde, il le décode, le rend lisible et

maitrisable. Le chiffre est aussi une érotique : le tarif (à l'heure, à la demi-heure), l'âge, les mensurations de la prostituée, son adresse, l'heure du rendez-vous, le numéro de téléphone à appeler avant de monter, le code d'entrée d'immeuble à composer, le numéro d'appartement, autant de petits cailloux jalonnant le chemin ritualisé qui mène au vagin, aux vagins matriculés<sup>8</sup> de *23 Prostituées*.

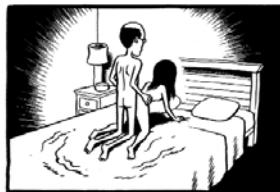
Les cases 2 et 3 de la page 60 figurent à la fois un sommet de cette mécanique libidinale et son expression la plus directe. Bien plus qu'une érotique, un instant de pure pornographie, les seules images du livre à mériter le qualificatif puisque ces deux cases exhibent sans fioritures, crûment, le sale petit secret qui couve en ces pages, l'objet tabou du désir aliéné (cet objet même que le substantif *Prostituées*, par ce qu'il convoque, essaye de dissimuler dès le titre dual *23 Prostituées*). Brown-personnage, seul dans sa chambre, assis sur son lit, à manier la chose et se regarder de la manier – les deux cases usent de plans rapprochés et subjectifs<sup>9</sup>, deux occurrences rares, ici significativement liées. La chose se dilate sur l'écran de la calculatrice : « *Si j'y allais toutes les deux semaines, ça ferait 26 fois par an. 26 multiplié par 160 dollars égale 4160 dollars par an. C'est beaucoup.* » Multiplication-masturbation, expansion et contraction : « *Trois semaines ferait dix-sept fois par an. 160 multiplié par 17 égale 2720. C'est mieux.* » Par-delà le sexe, la jouissance comptable ; cette jouissance que le chiffre, et plus encore, bien plus encore, le chiffre fait monnaie octroie.

C'est que si le choix d'un individu se fonde sur une volonté interne, il se consomme parfois dans un acte ; ce qu'il a choisi, il lui faut agir pour s'en saisir ou le faire advenir (en honorant, il va sans dire, les impératifs fixés par les lois de la propriété). À cette fin, l'in-

dividu libre et volontaire, tel que théorisé par l'auteur et très exemplairement incarné par Brown-personnage, peut être amené à interagir avec d'autres individus, nécessairement libres et volontaires comme lui. L'événement réclame un dispositif neutre qui garantisse, sans les pervertir, égalité et rationalité. Pour Brown, l'instrument neutre en soi qu'est la monnaie et son corollaire, le commerce, assurent ces conditions idéales.

Seul hic à cette neutralité bonasse, la monnaie opère avant tout comme équivalent général, puissance d'abstraction. C'est précisément elle qui résout tout à l'état de marchandises, à un inventaire de choses comparables, substituables : d'un acte (sexuel ou pas) accompli par un corps humain au moindre objet manufacturé, et plus avant tout ce que du monde le capitalisme intègre de force à l'effort éternel de production. La monnaie, en rien élément neutre ou pacificateur, est fonction de transmutation, balise d'un procès de conversion qui ne reconnaît aucune limite. Et il ne suffit pas à Brown de jouir par la monnaie, de jouir de la monnaie et du pouvoir qu'elle alloue (procurant à chacun, en tant que moyen de paiement, la capacité de distinguer entre

les produits de consommation ; puissance nulle en regard de ce qu'elle inflige effectivement à tous), il lui faut encore sanctionner l'opération, en adopter les techniques, en défendre la nécessité, arguer d'une marchandisation spontanée, naturelle, intemporelle : « *Le sexe c'est toujours une histoire de négoce* : « *Je veux te donner du plaisir physique parce que je veux du plaisir physique en échange* » ou « *Je ferai l'amour avec toi parce que je veux de l'affection* » ou « *Tu peux me sauter pour 200 dollars.* » *Tout ça, c'est du négoce* » (p. 274). Sexe, plaisir, corps, désir se résorbent en monnaie ; analogues. Tout devient absolument interchangeable, tout de-



vient absolument marchandise<sup>10</sup>. Depuis toujours indexé au signe – miraculeusement rétroactif sinon transhistorique – de la monnaie. Don, échange, négoce : commerce. Capitalisme universel, de tout temps.

La saloperie révisionniste bat son plein et Brown, charitable, tempère nos craintes : « *Le commerce n'est pas quelque chose de dégoûtant, de contagieux. C'est juste une manière de rendre facilement disponible les biens et services* » (p. 248). Le capitalisme étant précisément affaire de contagion virale, non pas manière de faciliter la vie, mais procédé pour la phagocyter, objectiver en son sein la valeur d'échange, recomposer le réel en pièces de la machinerie productrice de plus-value, Brown peut, à ce degré d'aveuglement volontaire, célébrer en chacune de ses pages l'aboutissement du programme de (dé)composition sociale : une somme d'individus-monades aux agissements et interactions régies par les lois « naturelles » du commerce et de la production ; une libre association de citoyens ayant si parfaitement intériorisé l'ordre qui les asservit qu'ils travaillent inlassablement à sa reproduction – ici en négociant leur corps-marchandise (derrière une caisse-enregistreuse ou sur un lit), là en publiant un livre qui prêche la soumission. Masse atomisée et soumise, le capitalisme terminal engendre son non-peuple.

Les yeux du citoyen exemplaire restent le plus souvent dissimulés sous la surface réfléchissante de ses verres de lunettes – les fenêtres de l'âme sont closes, comblés tous les abîmes. Visage-squelette, visage-lame, le visage du citoyen exemplaire évoque autant le visage d'un mort que celui d'un d'objet. Sujet réifié ou produit individuel, humain fétichisé, le citoyen exemplaire arpente serein l'utopie marchande. Tout est sous contrôle : Brown-personnage peut jouir librement de sa calculatrice dans son appartement acheté à crédit, puis s'en aller acquérir ici son repas, là sa relation sexuelle, en se félicitant de la prodigalité d'un monde à portée de paiement. Automonie fantasmatique de l'*agent rationnel*, opérateur consciencieux



de son temps et de ses gestes, tel que le libéralisme l'a inventé, théorisé, créé. « *La deuxième fois que je l'ai vue, on a essayé un tas de positions et la relation sexuelle a duré peut-être vingt minutes. Évidemment, j'ai essayé de faire de même aujourd'hui. J'imagine que pour elle, une passe d'une demi-heure ne signifie pas vingt minutes de baise. Dans le futur, j'essaierai de me limiter à dix minutes de sexe pour un rendez-vous d'une demi-heure* » (p. 67) ; couché dans son lit, le citoyen exemplaire réfléchit productivité durable et commerce équitable en matant son plafond.

Capitalisme et philanthropie ont toujours fait bon ménage. Sous le couvert de vœux pieux formulés en introduction, Brown retire nombre de signes distinctifs aux prostituées qu'il représente. L'opération est à double tranchant ; par respect de leur anonymat, Brown lisse appartenance sociale, économique et culturelle, historicité, singularité subjective de chacune de ces femmes. Rien d'anodin dans la sélection opérée par Brown, en cette énième réduction qui prolonge le plan d'ensemble, rien d'anodin dans le peu qu'il

daigne conserver et tout ce – déterminismes relatifs et lignes de fuite virtuelles – qu'il évacue. Le lecteur devra non seulement s'en satisfaire mais (apprendre à) estimer cela raisonnable et juste. En tête de chapitres (cf. note 8), prénom de prostituée et chiffre composent des matricules. Le citoyen exemplaire est catalogué, numérisé, valorisé. Brown-personnage consulte en ligne les comptes-rendus des clients ; la communauté d'initiés est des plus ordinaires, occupant son poste sur la longue chaîne de transmutation : qualité-

contrôle, on vérifie la valeur d'usage du produit. Liberté d'artiste enfin, Brown ne montre jamais les visages de ces femmes : chevelures, phylactères, cadrages, postures des corps, autant de subterfuges les déroberont. Le réel lui-même, fonctionnel, s'agence pour préserver l'intimité des prostituées. Le miracle est à porter au crédit de celui qui loue le corps des travailleuses sans visages, au crédit de son humanisme éclairé. « *J'espère qu'elle ne subit pas de vio-*

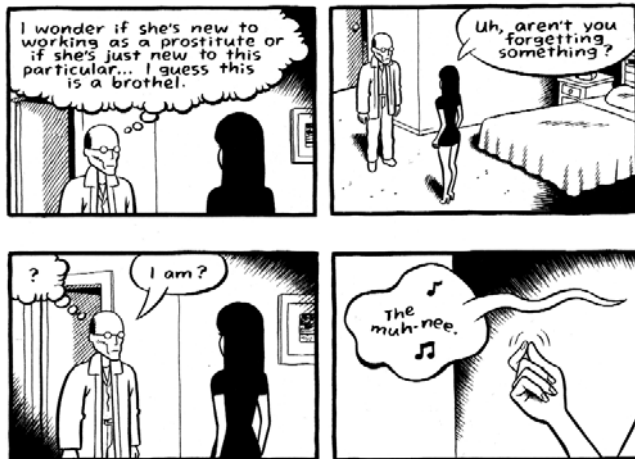
lence. Je n'ai en tout cas vu aucune marque ou quoi que ce soit de ce genre» (p. 56). Mais que peut-on encore distinguer en ce quotidien mutilé, que peut-on encore voir dans ce monde sans visages ? Ou plutôt, quels visages reste-t-il qui s'offrent au regard ?

La réponse – Brown apprécierait – se chiffre : trente-trois. Trente-trois gros plans au total. Occurrence aussi rare que remarquable dans un album qui compte près de mille cinq cent cases et entretient un regard distancé et le plus souvent surplombant. Trente-trois gros plans, autant de visages institués<sup>11</sup>. Trente-trois visages se manifestent au sein d'un monde qui en est dépeuplé. Et qu'est-ce que Brown choisit ainsi de visagéfier ? À vingt-huit reprises des mains, reliées treize fois à des signes monétaires, dix fois à des signes sexuels (faut-il s'étonner que le couple main-monnaie l'emporte sur le couple main-sexe ?). C'est tout un art du portrait, politique et performatif, qui se profile en ces pages. Effacement du visage humain et réduction des caractères subjectifs exécutés en parallèle d'une visagéification des mains, de la monnaie et des sexes. Un transfert s'opère, en sourdine. Transfert d'affects par suppression du visage humain et investissement simultané en une série de nouveaux visages coordonnés. Les mains, organes préhensiles, infinies fonctions de l'agir et du rapport ; la circulation de la monnaie à laquelle elles se soumettent ; le plaisir que garantit, en soi et par soi, cette circulation. « *Sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte* », ces visages « *exprime[nt] une Qualité pure, c'est-à-dire un « quelque chose » de commun à plusieurs objets de nature différente* », ces visages « *arrache[nt] l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé* ». Capitalisme terminal, abstraction marchande et satisfaction individuelle dessinent la « *ligne enveloppante* » d'un nouveau visage-standard.

Ce corps est ma propriété, son contrôle un devoir, récite fièrement le citoyen exemplaire dé-visagé. La régulation des affects, ce resserrement du sensible qui caractérise Brown-personnage, participe activement d'un programme. À l'inverse d'une lecture psychologisante qui se contentera de diagnostiquer un symptôme singulier<sup>12</sup>, cette conduite doit s'appréhender comme cause et effet conjoints d'un procès global. Brown et le capitalisme y reconnaissent un facteur indispensable à l'avènement d'une société harmonieuse, marchande et rationnelle. La scène d'introspection, déjà évoquée, du chapitre 23, durant laquelle Brown-personnage résorbe de lui-même son début de dépression, est à prendre en ce

sens comme une leçon de vertu, un enseignement pratique, une *instruction*. Biopolitique de la responsabilisation individuelle, auto-gestion du capital émotionnel ; rien d'extravagant chez Brown, ici comme ailleurs, en regard du néolibéralisme, des normes qu'il a instaurées, de ses projets annoncés. Dissocier le discours de Brown (argumentaire politique et récit autobiographique) du système politique et économique à l'intérieur duquel il est produit, c'est s'assurer de rater sa spécificité réelle : ce discours reflète, autant qu'il contribue à leur édification, des agencements sociaux (synchroniques) et historiques (diachroniques) spécifiques. Il n'y a ici aucun être humain primordial à dégager d'une part politique excédentaire, mais un homme assujéti par l'idéologie, un individu agi par une visée dystopique, visée qu'il importe de ne pas considérer comme une déviance particulière mais bien comme un élément constitutif et actif du capitalisme même.

De cette folie funeste qui hante l'album, de cette volonté du néant dont réductions et aveuglements forgent l'accomplissement, Brown-personnage est le signe disciplinarisé, aboutissement individué de plusieurs siècles de théorisation et praxis sociales. Citoyen exemplaire ayant internalisé les principes d'assujétissement, Chester Brown ne peut plus, ne *veut* plus s'effectuer qu'au paroxysme de son aliénation.





1. *Vingt-Trois Prostituées* est à la fois le titre de l'édition française parue chez Cornélius et le titre choisi à l'origine par Brown ; titre qu'aura recalé Drawn & Quarterly, l'éditeur canadien, pour un *Paying for it* plus feutré. J'opte pour une forme numérale, qui me paraît justifiée.

2. Ce versant argumentatif se condense sous la forme d'une série d'échanges entre Brown-personnage et ses intimes (amis, famille, prostituées). Autant d'occasions pour l'auteur de confronter son expérience directe de la prostitution — du moins en tant que client — à des opinions contradictoires et des témoignages lui permettant d'approfondir, d'asseoir et dispenser ses réflexions. Plus encore, dans les vingt-sept pages d'annexes, Brown délaisse (quasiment) autobiographie et bande dessinée pour répondre par le texte à une série d'objections.

3. Les citations proviennent de l'édition originale en langue anglaise que je traduis.

4. Conservation d'une structure de pouvoir répressive qui, parmi tant d'autres points, dissocie irréductiblement Chester Brown des pensées anarchistes (manière de prévenir contre-sens ou enthousiasme délétère, tel celui dont fait preuve, au dos de l'édition originale, l'anarchiste-en-chef-des-comics-de-super-héros-américains Alan Moore).

5. On se félicitera de découvrir ici, empiriquement prouvés, les bienfaits curatifs d'une possession fantasmée. Stade avancé sinon dernier de la fétichisation, ce n'est plus désormais l'objet-marchandise qui console l'individu, mais sa simple incantation.

6. Chester Brown a concouru par deux fois, en 2008 et 2011, aux élections législatives canadiennes sous l'étiquette du Parti Libertarien du Canada. Que ce texte traite, au final, autant de l'œuvre de Brown que de l'idéologie libertarienne témoigne de leur très profonde indissociabilité.

7. Si l'image a puissance à composer avec l'invisible, à révéler en un mouvement paradoxal l'inconnu qui échappe au regard, l'image de pouvoir, quant à elle, vise par ses réductions à soustraire une partie déterminée du visible, à opérer une clôture, à frapper de cécité. Brown, par un contrôle patient, organise de telles images de pouvoir (ainsi les figures des prostituées, que je commente plus bas).

8. Hormis les chapitres 1, 23 et 33, chaque chapitre du livre lie étroitement numérotation et prénom d'une prostituée : « *Chapitre 2 – Carla* » ; « *Chapitre 3 – Angelina* » ; « *Chapitre 4 – Anne* » ; « *Chapitre 5 – Retour à Angelina* » ; « *Chapitre 6 – Retour à Anne* » ; « *Chapitre 7 – Amanda* » ; « *Chapitre 8* » – « *Retour à Anne* » ; « *Chapitre 9 – Susan* », « *Chapitre 10 – Retour à Anne* » ; « *Chapitre 11 – Wendy* », etc.

9. On pourrait prolonger : Brown regarde Brown-personnage regardant ses mains manier la chose ; voyeurisme redoublé et sur-distance pudibonde.

10. À un ami qui s'étonne : « *Les clients écrivent [sur Internet] des comptes-rendus pour d'autres clients?* », Brown-personnage rétorque : « *Exactement... c'est comme des critiques de films ou de livres* » (p. 100). Du corps humain à l'œuvre d'art, rien ne réchappe de l'entreprise de conversion.

11. Je renvoie au chapitre 6 de : Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'Image-Mouvement*, coll. Critique, Minuit, 1983, auquel j'emprunte les notions et citations contenues dans ce paragraphe.

12. Précisons : j'ai eu l'occasion de rencontrer maintes fois, discussions et lectures, ceux qui s'empressent d'enfiler une blouse de proto-médecin pour accoler aux idées politiques de Brown et à son zèle l'étiquette (rassurante) de la petite lubie, du trouble mental, du désordre psychologique. Impossible de se satisfaire d'une telle lecture. De même, les notions appariées de sincérité émotionnelle (manière vaine et trompeuse d'aborder l'autobiographie et ses enjeux) qu'on exalte et d'honnêteté intellectuelle qu'on révoque s'avèrent spécialement ineptes. L'approche psychologisante n'invalide pas la question politique, elle l'évacue (ainsi, certains vont jusqu'à *regretter* la présence des annexes ou *avouer* ne pas les avoir lues...) À considérer que les impératifs sociaux sont un paravent derrière lequel s'abrite un sujet inaltéré, qu'une idéologie n'est pas discours de vérité (en tant que parole agissante, performative), que les délires politiques, historiques propagés par le régime capitaliste sont moins déterminants que les psychopathologies quintessentiels d'un freudisme sommaire, l'approche psychologisante adopte elle-même une position éminemment politique, minimisant les effets de pouvoir, et niant l'efficacité concrète, actuelle, des thèses soutenues par Brown. Une lecture psychologisante apolitique est non seulement un doux fantasme mais de l'idéologie refoulée, de l'idéologie qui refuse de se reconnaître comme telle et se targue de ne pas en être, autant dire pas la moins néfaste de toutes.

## Mille yeux par Julien Meunier

à propos de *Voyage* de Yūichi Yokoyama  
Éditions Matière, 2005

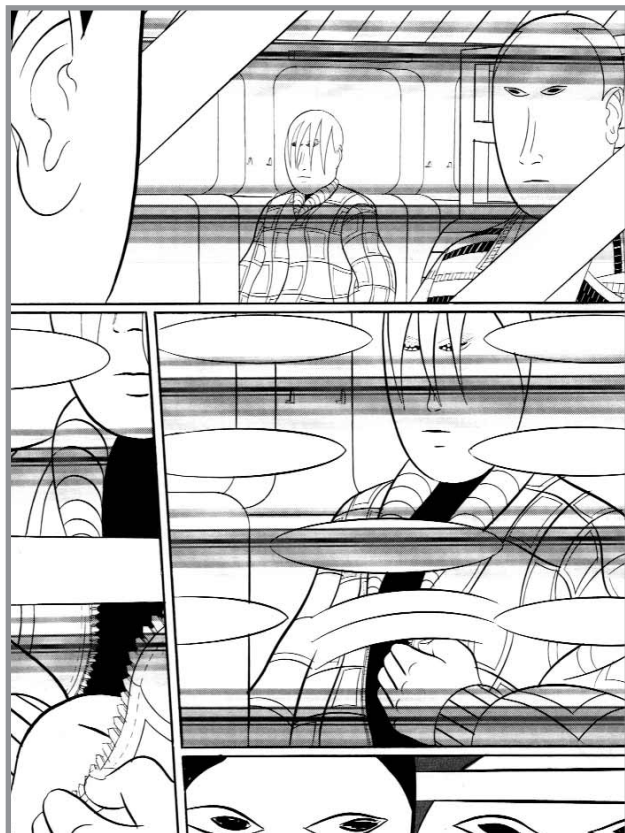
Il m'est déjà arrivé d'écrire sur le travail de Yokoyama. J'avais à l'époque avancé qu'il me faudrait nécessairement y revenir, que ce que je pouvais en dire cette fois-là serait insuffisant. Peut être que l'écriture n'était possible pour moi qu'en assumant dès le départ l'aspect lacunaire du résultat. En affirmant ainsi l'insuffisance du texte à venir, je m'autorisais à faire un pas, même mal assuré, dans l'exploration des livres de Yokoyama. Libre à moi de poursuivre, corriger ou approfondir plus tard ce que j'avais pu écrire. Cette liberté-là rendait envisageable d'aborder la densité de cette œuvre, de faire le deuil provisoire de ce que j'allais manquer afin de trouver une prise partielle pour commencer à rendre compte de quelque chose.

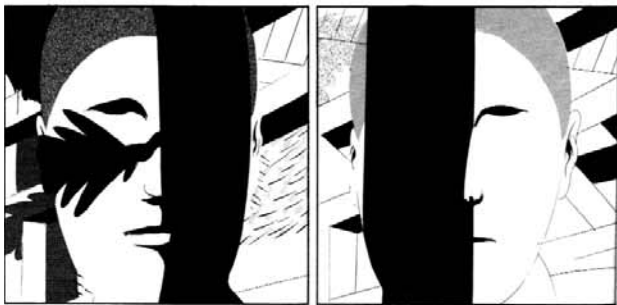
Cette approche n'était pas simplement un aveu de faiblesse ou un désir d'humilité, c'était aussi l'intuition que le travail de Yokoyama, malgré son apparente immédiateté, ne se saisit pas dès le premier regard. Ces livres fonctionnent moins comme des jalons successifs, qui renseigneraient sur l'évolution d'une œuvre dans laquelle on avancerait pas à pas, que comme une sorte de masse qui fait bloc, où tout est déjà là, et où chaque bande dessinée vient à la fois redire, élargir et éclairer les autres. Chaque nouvelle lecture vient s'agglomérer à la précédente. Cette masse se déploie un peu plus, on peut y reconnaître les variations et les correspondances, on voit surtout comment tout cela fait corps, fait monde, et combien, malgré le sentiment que c'est toujours la même chose qui est travaillée, ça ne semble jamais s'épuiser. Car ce qui bouge à chaque fois, c'est autant le travail de Yokoyama que notre rapport à lui et la compréhens-

sion qu'on peut avoir de ce qu'il produit sur nous. En faisant plusieurs fois l'expérience de la lecture de son œuvre, c'est autant un effet du retour du même que le surgissement d'une singularité renouvelée qui se produit, et qui décale le regard qu'on avait pu avoir dessus auparavant.

Revenir sur Yokoyama, c'est alors préciser ce qui a bougé, voir ce qui s'est déplacé dans ma relation à l'œuvre, ce qui chez moi a émergé ou s'est transformé, et ce qui m'est désormais formulable.

À l'époque où je terminais mes lectures de *Combats*, *Explorations* et *Color Engineering*<sup>1</sup>, ce qui me frappait était le rapport qu'entretenaient ces livres avec l'abstraction.





Une abstraction au niveau du récit d'abord, puisque les histoires de Yokoyama présentent une espèce de non-personnage, sans visage, sans histoire, sans psychologie, et sans autre but que d'aller d'un point à un autre et regarder le décor. Une abstraction au niveau du dessin aussi, où le travail sur les lignes de mouvement, des corps, du paysage et des onomatopées tendaient à les faire se confondre et à rendre la lecture des images difficile.

Il me semblait alors qu'on pouvait faire le récit d'une lecture d'un livre de Yokoyama en deux étapes. Tout d'abord un sentiment de perte de repères, puis finalement une adhésion au récit par la puissance de la mise en scène et de sa dynamique. J'en concluais que l'intensité de ces livres venait précisément de l'écart produit. Le tour de force de Yokoyama, c'était d'arriver à faire exister une fluidité et une clarté de son récit, malgré tout.

La lecture du livre *Voyage* m'a fait reconsidérer tout ça.

Ainsi, la question de l'abstraction me paraît aujourd'hui mal posée. Ayant lu *Voyage*, je vois alors combien tout est, en fait, extrêmement concret, une affirmation d'événements simples, le récit d'un petit groupe d'hommes qui monte à bord d'un train et observe ce qui l'entoure durant le voyage. Bien que minimal, ce qui arrive dans *Voyage* est de l'ordre de l'action et des faits.

Peut-être s'agit-il pour le lecteur de passer par un seuil d'apprentissage de ce qu'est une forme ou un récit chez Yokoyama. Ce moment où l'on apprend à les reconnaître est assez court d'ailleurs, et en quelques pages il devient clair qu'un des enjeux du livre est plus de travailler sur un décalage, un rapport au monde particulier, que sur une confusion. Si cette confusion existe, c'est seulement pour celui qui survolerait le livre. Pour son lecteur ce n'est jamais réellement le cas. Il y a parfois ce moment limite où la case, la page, se présente comme indéchiffrable, mais très vite elle s'ouvre à la lecture sans opposer de résistance.

Le projet de l'auteur se situe plutôt du côté de l'exploration d'une ambivalence de la lisibilité. Une forme cousine de celle des pages de Yokoyama pourrait se retrouver du côté des livrets de mode d'emploi. Par le dessin qui flirte avec la schématisation, et le découpage qui énonce et marque chaque étape d'un geste ou d'un mouvement, certaines séquences expriment de la même manière un souci poussé de la compréhension des enchaînements<sup>2</sup>. Cette façon *a priori* contradictoire de travailler une figuration à première vue obscure et codifiée, mais attentive à la lisibilité et la compréhension des phénomènes décrits, déplace la lecture de la question de l'abstraction (ça n'en est finalement pas) vers la question de l'étrangeté.

Ce qui frappe d'abord, c'est de voir combien le monde de Yokoyama s'est affranchi du monde. Il y a comme un retranchement, une réduction à quelques éléments

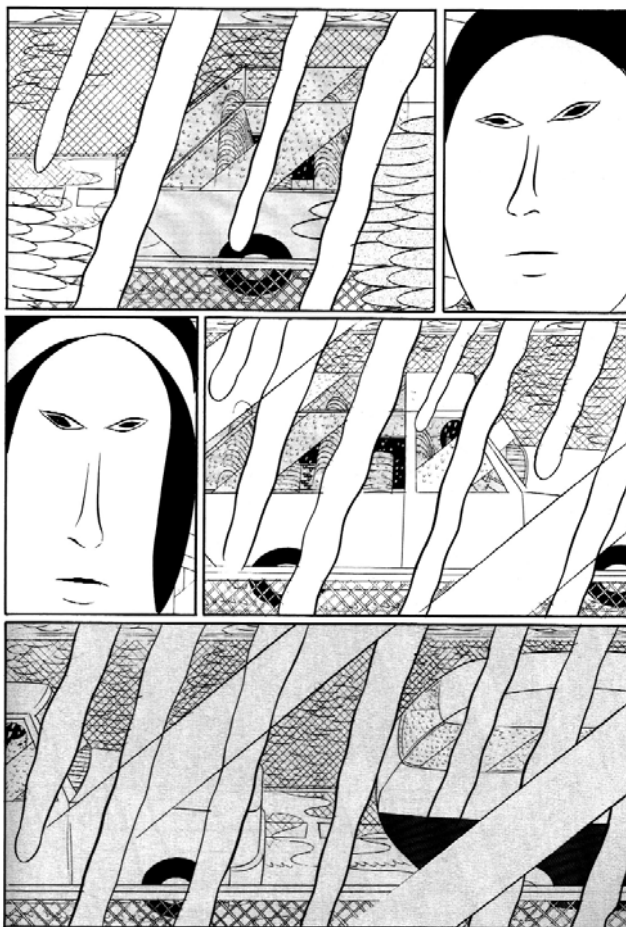


qui sont tous observables. Les personnages sont des corps en mouvement, les visages sont des yeux qui constatent, la société en est à peine une, une masse, un flot, une organisation dans l'espace. C'est un premier degré du monde, d'avant le langage. Pas de relations, pas de politique. L'action est une mécanique, une suite d'enchaînements dégagés de tout enjeu émotionnel.

Cette mécanique, Yokoyama la développe comme une évidence. Dans cette évidence réside un mystère.

Et ce qui tend le mystère, qui le fait émerger, c'est le jeu complexe des multiples regards. Tout est organisé en une grande succession de points de vue, d'échanges de regards, de champs/contre-champs qui insistent à regarder précisément l'environnement, à scruter des détails et à observer l'ensemble. Ces regards sont eux-mêmes porteurs d'un mystère. Ce sont de pures visions qui insistent à pointer les choses. Et cette insistance crée une tension, elle porte une attention, elle force à considérer ce qu'elle fixe, mais on bute sur elle parce qu'elle est dénuée de tout désir, son moteur nous est inconnu. C'est un regard sans sujet et sans objet, le point de vue sans humeur de l'insecte.

L'environnement lui-même a un statut souvent indéfini



chez Yokoyama, qui redouble ce rapport saisissant et énigmatique au monde. Ce qui s'offre au regard est autant un paysage qu'un décor. Qu'il soit artificiel ou naturel, c'est un lieu qui semble mis en scène pour le regard mais qui existe aussi sans lui, en dehors de lui. Impossible de déterminer si le regard est attendu, désiré, ou effracteur, accidentel. Il y a un être-là du monde, imperméable, à la fois spectaculaire et au-delà du spectacle.

Si tout est indécidable, si le regardeur et le regardé sont tout autant des énigmes, il ne reste alors que l'acte lui-même. Yokoyama ne s'intéresse pas à l'abstraction, il travaille à renouveler l'intensité du regard.

Si tout semble à ce point dénué d'émotion, il faut

dire à quel point le dessin est pourtant chargé d'une puissante évidence, qui porte les éléments qu'il figure à un degré d'acuité particulier.

Tout est au même plan, mouvements, lignes de forces, reflets, contours, aucune hiérarchie des lignes. Ça agit comme une hyper-présence des choses, où tout communique, se confond et se répond. Un monde soudain révélé qui nous donne à voir comme pour la première fois ce que l'eau fait à la lumière, ou ce que la vitesse fait au décor.

Tout le livre est un passage d'un phénomène à un autre, l'addition successive d'intensités très courtes.

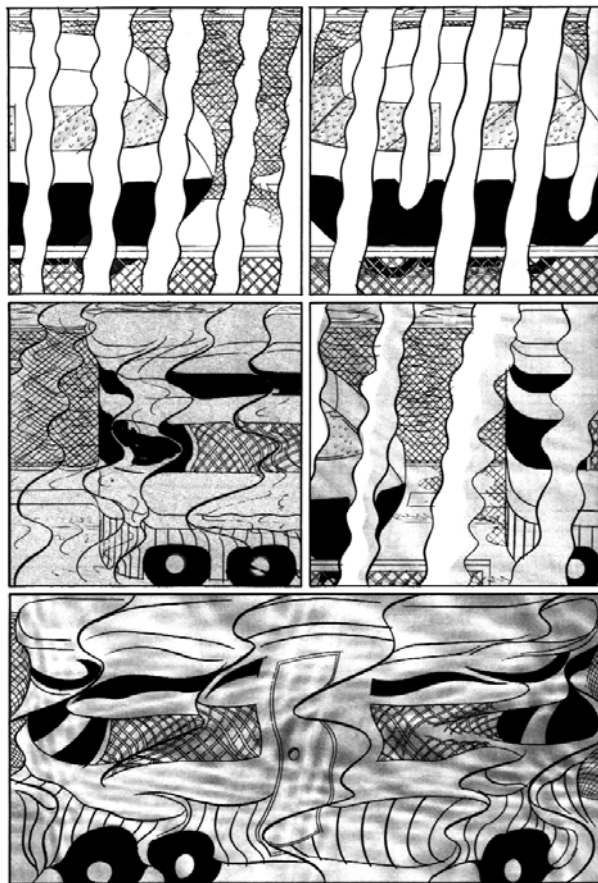
Le découpage, qui rythme précisément, se focalise sur un événement, le déploie, l'organise dans l'espace, distribue les points de vue, crée une tension jusqu'à son acmé, puis passe au suivant. À l'intérieur de ça, les regards vides sont à la fois les déclencheurs et les relais des phénomènes qu'ils observent, les vecteurs d'une intention indécidable, et c'est justement cet indécidé du regard qui provoque une friction entre évidence et fascination. C'est la focalisation obstinée sur les événements tels qu'ils se produisent qui souligne que *quelque chose arrive*. Et lorsque les regards se croisent, lorsqu'un visage en ausculte un autre, c'est comme un emballement de l'attention, une mise en crise vers un trouble, peut-être même le sentiment de l'apparition d'un récit. Un champ/contre-champ sur deux visages en gros plan, une main qui plonge dans la poche intérieure d'une veste, et c'est toute une grammaire du suspens qui apparaît. Il ne se passera rien d'autre, rien d'autre n'a besoin d'advenir, Yokoyama construit sa narration sur cette limite entre le réel et la fiction, entre surplace et action. L'auteur n'est pas dans l'invention d'un univers, petits signes reconnaissables graphiques ou marottes visuelles, mais plutôt dans un ailleurs nourri par toute une stupefaction du réel.

Ainsi cette scène (p. 87) : le train passe à travers une forêt, et les ombres des arbres passent sur les visages des voyageurs. Ces ombres qui se découpent sur chacun des personnages créent une ambiance fantastique, les plongent dans un univers mystérieux, et c'est pourtant dans ces moments là que *Voyage* raccorde le plus vivement avec le réel. C'est au cœur de ses pointes de stylisation les plus poussées que Yokoyama le réactualise. Des volutes de fumée dans le soleil, la lumière qui se reflète sur des gouttes d'eau, c'est à chaque fois une vision aiguë de l'existence du monde. La coexistence du concret et du merveilleux, en dehors de toute considération sociale ou psychologique, renvoie chez Yokoyama à un être au monde primitif, une vitalité des choses presque archaïque. C'est une étrangeté du familier qui surgit comme une vérité profonde et informulable.

On comprend alors que ce que le récit déroule n'est pas anodin. Des personnages entrent dans un train. Alors que celui-ci démarre, ils remontent les wagons, croisent d'autres voyageurs puis trouvent leurs places. Ils regardent le paysage, les autres passagers qui montent ou descendent en gare. Finalement, le trajet se termine, les personnages sortent du train pour se retrouver face au but de leur voyage : devant eux, sur une berge, d'énormes vagues spectaculaires viennent s'écraser sur des rochers.

La force de cette dernière page vient confirmer que tout le trajet du livre est un voyage vers l'éprouvé, vers une expérience de la perception.

Le train est ici le lieu parfait pour le mouvement et le suspendu, c'est une mécanique du *transport*, dans un entre-deux de la pensée et du sensible.



Cette idée d'une présence du sensible et du beau irait à l'encontre du monde froid et sans sujet de Yokoyama, sans pulsion autre que scopique, un état des choses étonnamment réglé et organisé. Le chaos ou l'accident semblent exclus, c'est un équilibre où tout a une place, sans hasard, et où le dessin vient asseoir les lignes de force, la géométrie et les enchaînements. Ce qui vient trouer ce parfait agencement, c'est l'absence de sens.

Le *pourquoi* du monde rejoint le *vers où* du trajet, et ces questions n'intéressent visiblement pas Yokoyama — son train pourrait parfaitement n'aller nulle part — qui travaille plutôt sur une sorte de mise à plat, une surface où tout s'agglomère au premier plan, sans sous-entendu, sans profondeur autre que des perspectives parfaites. Il n'y a pas d'arrière-pensée ou de trésor caché dans *Voyage*, tout se donne à la vue, tout est lisible, en pleine lumière.

A la fin du livre, on trouve des notes de l'auteur. C'est une démarche qui peut faire penser à celle d'Alan Moore ou Chester Brown, lorsqu'ils ajoutent un appareil de notes pour continuer une réflexion, révéler leurs sources ou affirmer des choix. Ce procédé sous-entend une coulisse de l'œuvre, un voile à lever sur le processus savant de l'auteur ou un secret à révéler pour pouvoir saisir toute l'ampleur du livre. Yokoyama joue avec ce principe et ne fait que décrire ce qui est déjà parfaitement compréhensible, ne rajoutant que quelques détails sans intérêt. Sur quelques 130 notes Yokoyama réaffirme avec un certain humour son travail sur la surface<sup>3</sup>.

Cette surface est comme un plan qui s'étendrait vers la profondeur, qui s'étirerait vers le fond tout en conservant ses deux dimensions, c'est un plateau d'où peut naître une verticalité. Une forme, observée par un pur regard, d'où deviendrait possible une relation sensible au récit. Les livres de Yokoyama fonctionnent sur le double mouvement d'être à la fois dans un détachement et au cœur des choses. Ce qui provoque chez le lecteur une attention particulière, le met dans un état de lecture singulier, et cet état-là est incomparable. Il y a une béance où s'engouffrer, un trou noir

qui sous-tend tout le récit et qui détourne l'attention d'une hypothétique explication pour permettre l'apparition d'une puissante et évidente présence des choses.

Au moment de mes premières lectures de Yokoyama, j'imaginai que la force de sa mise en scène permettait de dépasser le sentiment d'abstraction pour laisser place à un récit soudainement révélé. Aujourd'hui, il me semble que ce n'est pas tant le surgissement d'une narration qui l'emporte que l'apparition d'un mouvement intérieur. L'accumulation de points de vue, leur permutation constante, devient le lieu d'apparition d'un regard global, une cohérence intime. Le beau paradoxe de l'œuvre de Yokoyama, c'est de travailler à une toute-puissance du découpage autour d'une nature indifférente aux regards vides qui la scrutent, et de donner par-là une forme à un rythme, une respiration, comme une pulsation souterraine avec laquelle on peut entrer en résonance.

## Notes

1. *Combats*, Éditions Matière, 2004 ; *Explorations*, Éditions Matière, 2011 ; *Color Engineering*, PictureBox Inc, 2011

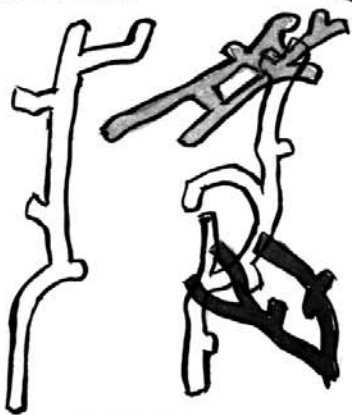
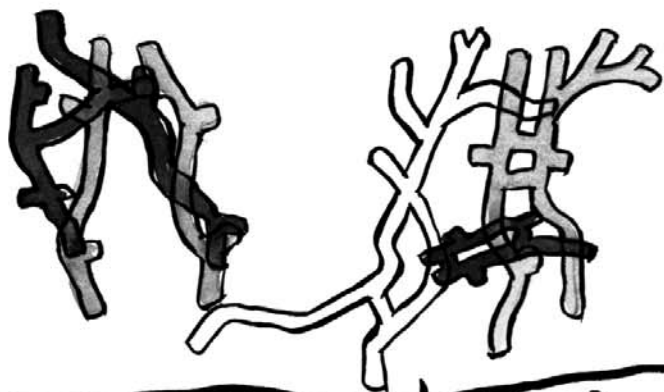
2. *Voyage* est un livre sans paroles. Dans d'autres livres l'auteur fait parler ses personnages, qui souvent redisent et expliquent ce qu'ils ont sous les yeux et commentent les mécanismes qu'ils observent. Là aussi le rapprochement avec le mode d'emploi vient à l'esprit.

3. Quelques exemples de notes (que je traduis de la version anglaise parue chez *PictureBox Inc.*) :

-79 : Les passagers observent un éclair.

-80 : La condensation sur la vitre s'évapore instantanément.

-174 : Il y a un avion dans le ciel



16

17

18

## LE SYSTÈME DE GROENSTEEN de Jean-François SAVANG

à propos de  
*Système de la bande dessinée*  
de Thierry Groensteen  
P.U.F., collection *Formes sémiotiques*, 1999.

« *Il ne s'agit pas de voir, ici, ni de percevoir, ni même de déchiffrer, mais d'inventer le rythme d'un regarder qui soit le temps d'une subjectivation.* »

Gérard Dessons,  
« Lire la peinture »

J'ai construit mon rapport aux images et à leur organisation dans une sorte d'inconscient du sens. Je traversais les dessins passant d'image en image comme emporté par le tapis roulant des mots. Pour moi le dessin fusionnait dans l'entre-corps des mots et constituait un seul et même mode de signifier. Je n'imaginai pas le dessin ; j'étais pris dans sa projection. Je le vivais et quelque chose de supplémentaire, vécu dans le travail du sens, l'animait et le faisait vivre en moi. C'était mon mirage, la construction d'une activité magique dont le sacrifice était pourtant énorme puisque je voyais à peine le dessin que j'avais sous les yeux. Je vivais l'articulation entre les images, certes, mais surtout l'histoire : je vivais l'organisation narrative des images dans le langage, la domina-

tion du récit dans l'organisation du regard. Bref, je lisais des bandes dessinées comme on lit des aventures romanesques ou picaresques, assimilant inconsciemment cette activité à une expérience narrative.

J'ai mis du temps à m'apercevoir que les images n'étaient pas simplement un arrière-plan du texte ou une esthétisation du dire, mais bien l'enjeu d'une signification plus large. Quelque chose se trame dans la bande dessinée qui n'a aucun équivalent ailleurs. Il y a une prosodie, une oralité propre à l'organisation de la bande dessinée. C'est là que la bande dessinée *intervient* : elle montre, en se libérant, que les images ont une voix. Les images signifient et cette signification est encore déformée et accentuée dans le tressage du texte. Une voix qu'il nous faut gratter derrière la narration.

Ainsi, à la croisée du dessin et de l'agencement narratif, la bande dessinée perpétue la recherche dans l'art d'une dimension anthropologique propre à l'activité du sens et à l'invention de la subjectivité. Elle est une manière de l'art dont les œuvres portent, dans l'expérience qu'elles suscitent, la création d'universels-particuliers, de rencontres, la recherche d'une altérité propre à l'art qu'une situation critique entre le spectaculaire cinématographique et la célébration littéraire empêche de voir. Car l'ordre du spectaculaire va peut-être à l'encontre de cet intime universel si

cher à l'expérience poétique et dont la bande dessinée travaille les marges et le passage du subjectif.

Le lecteur herméneutiste sait déjà ce qu'il va trouver dans une œuvre. La pratique théorique suppose au contraire l'enjeu d'une inconnissance maintenue dans le déploiement de sa propre situation critique. Dans toute bande dessinée il y a de la théorie, une intelligence de la pratique, le regard d'un étranger qui se perd.

### VOIR ET LANGAGE

La bande dessinée donne-t-elle véritablement la parole aux images ? Art visuel et parlant à la fois, la bande dessinée articule manières de voir et de lire ; d'un côté, si lire s'applique principalement à la langue, on lit également les images ; de l'autre, voir traverse l'invention de la pensée, tant dans le langage que dans les images. Car les images tiennent leur pouvoir de signification du langage et se construisent comme un voir dans la pensée, comme une vue de l'esprit.

La rencontre suggérée par l'art de la bande dessinée implique une écriture-lecture, une oralité de l'entrelacement du dire et du voir ; cette synesthésie du sens dans le corps met en avant le voir dans un montré qui nous rappelle que dire et voir ne sont pas séparés. Le regard s'y dessine comme un lire : « *Pour Michaux, mais comme Dide-*



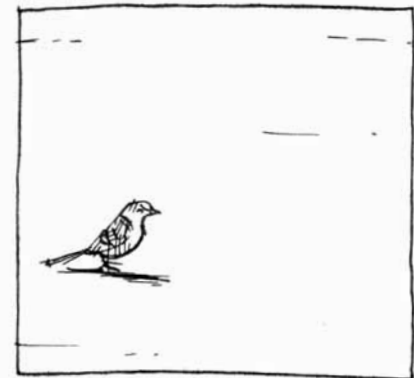
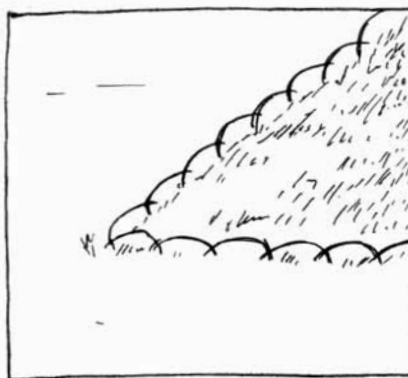
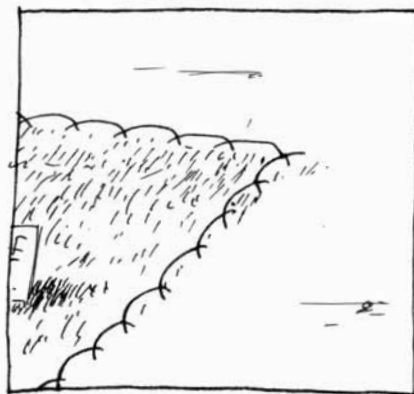
rot, ou Char, le voir est un écrire, et non un percevoir. Il ne s'agit jamais, en fait, chez Michaux, de voir quoi que ce soit. Mais de rêver, ou de lire. [...] Le problème est celui du regard : qu'est-ce qu'on voit quand on regarde ? Mais un regard, ce n'est pas seulement un voir. Ou ce n'est rien si ce n'est qu'un voir<sup>1</sup>. » Le regard, c'est bien ce qui fait rêver. Il est l'utopie du voir dans l'inconnu du sens ; la contemplation de l'univers à la naissance de la pensée. La séparation du dire et du voir n'est pas dans la vie, mais dans les mythologies qui opposent l'esprit et la lettre, la parole et l'écriture, l'immédiateté du monde visible en contrepoint de sa déformation dans le discours.

Le voir s'invente comme une forme de pensée et non comme l'application d'une phénoménologie ou d'une sémiotique déguisées en esthétique. Du voir provient aussi des récits et des contes, une écoute des silences du sujet qui s'échappent de l'audible ; du silence qui n'a rien à voir avec une absence de son, mais l'activité de ce qu'on n'entend pas dans l'organisation du sens. Le contraire, c'est illustrer, nommer.

La bande dessinée, à sa façon, pourrait laisser entendre qu'elle résout dans sa pratique la vieille opposition entre poésie et peinture, entre la signification du regard et la signifiante du langage. Je parle ici de signifiante à dessin. En effet, il ne s'agit pas, dans notre lecture,

d'essayer d'aller vers une signification — un mode donné du sens — de la bande dessinée mais de découvrir l'écoute qui nous permet de saisir comment elle signifie, comment elle fait sens. C'est à ce titre que la bande dessinée constitue un ensemble dynamique faisant système parmi les autres modes de signifier. Saisir la bande dessinée en action, la valeur de sa force de transformation, les conditions subjectives qui font de l'organisation

de la pensée un art. Quel est, à cet égard, la signifiante poétique qui constitue l'art de la bande dessinée ? Comme le fait remarquer Gérard Dessons, à propos du mot d'Horace *ut pictura poesis*, « poésie muette » ne signifie pas négativement « poésie visuelle », mais tout un univers du sujet, du corps et de la voix qui ne s'entend pas dans le voir. C'est à un type de silence particulier que nous convie la bande dessinée, à une forme théorique



Guillaume Chailleux - *Tricoter* n°4

spécifique de l'entrelacement qui fait sa pratique même. Et qui pose la question du silence comme de l'invisible.

La bande dessinée constitue une poétique particulière et une activité signifiante sans égale dans aucun autre système artistique. La bande dessinée n'est ni un genre ni un sous-genre ; à cet égard, elle produit, dans son activité, sa propre théorie et sa propre critique des principes qui l'organisent. On le constate, avec la floraison des discours théoriques de la bande dessinée. S'il y a du sens dans la bande dessinée, comme dans toute aventure de langage qui raconte, il y a aussi de la bande dessinée qui ne raconte pas, qui est l'invention du langage autrement ; et de l'art autrement.

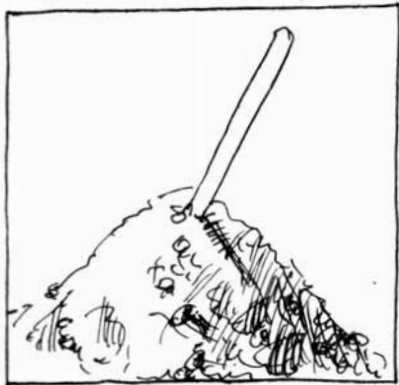
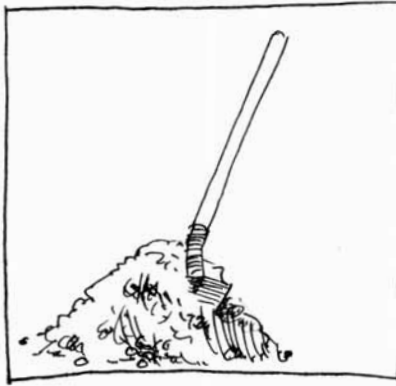
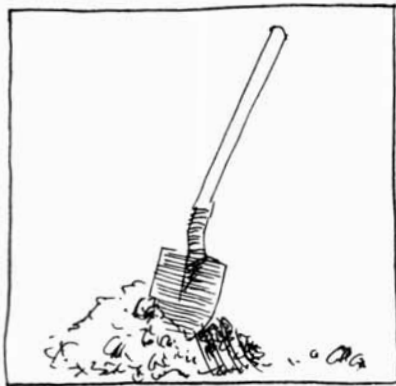
### **POÉTIQUE DE LA BANDE DESSINÉE**

La bande dessinée est chaque fois comme la poésie, quand le poème transcende toute unité et tout discours par sa manière, constituant par-là même une situation inédite : sa voix. C'est-à-dire ce qui passe de sujet en sujet et qui constitue, par son travail de relation, le cœur même d'un quelque chose au tour particulier. Il y aurait donc une poétique de la bande dessinée, une forme à l'œuvre qui échappe à l'instrumentalisme de l'histoire illustrée, pour faire de la rencontre de l'histoire et du dessin

l'activité de cette voix. Il y a bien sûr la voix du discours direct que portent les personnages mis en scène, la voix du récit agencé, mais aussi la voix du système d'ensemble issu des multiples combinaisons qui organisent la signification, une signification chaque fois particulière montrant la diversité des univers de pensée. La bande dessinée est aussi l'invention théorique d'une manière de penser.

Il y a de la voix dans le visible ; de la voix qui traverse le visible. Prenez une peinture, il y a une voix qui institue l'expérience si particulière de son agencement. La voix est peut-être plus forte que le visible, plus diffuse par rapport au visible. Si l'on accepte de faire de la voix autre chose qu'une représentation du son, qu'un phénomène auditif. Ce qu'il y a à entendre, dans une peinture, c'est le langage à la naissance de sa matérialité, du sujet. Ce n'est pas du son mais du sujet qu'on entend. Il y a en effet des écoutes plus difficiles que des phénoménologies du corps, une multiplicité des corps à découvrir. La peinture a bouleversé cette écoute du sujet. Elle a mis en évidence que la voix à l'œuvre dans la peinture était d'abord constitutive d'une anthropologie passant par la subjectivité. La voix de l'œuvre apparaît ainsi, telle la voix de la transformation du sujet en œuvre. Il s'agit de continuer d'inventer la subjectivité, de montrer l'invention de l'homme et de la société, dans

l'invention d'une subjectivation, dans une poétique. L'épopée homérique construit une voix de l'aventure historique fondée dans cette invention. Les sculptures de Praxitèle sont l'invention d'une autre manière de la voix et de l'invention du sujet, une autre manière de corporaliser le monde dans la voix. Nous tirons de cet universel-subjectif la constitution de multiples modes de penser et d'expérience ; ce qu'on appelle une culture et que chaque œuvre vient reposer problématiquement à l'expérience historique. Parce que la voix est à la fois dans le corps et en dehors du corps, matière subtile du corps, souffle, raclement, silence, ondulation, flux, elle est aussi signifiante d'une certaine forme de l'invention du sujet. Elle est la forme d'une rencontre, la peau tatouée du sujet dans le monde ; faisant de cette expérience mutuelle, le sujet possible d'un discours « sans obligation ni sanction », une vie du langage déployant ses images et sa force depuis sa signification particulière. L'invention artistique suppose la recherche de ce déploiement de la pensée en œuvre et de l'œuvre en sujet, en l'invention d'une voix. Il s'agit d'inventer un mode particulier de signification, un peu comme on invente un langage. Par exemple, la peinture n'est pas un langage, mais bien le carrefour d'un infini discursif. Chaque œuvre en revanche est la recherche d'une signification particulière qui prend à la fois dans le corps et dans la pensée



Guillaume Chailleux - *Tricoter* n°5

d'un sujet, la recherche d'une transformation de cette matière dans l'altérité des autres sujets qui en font l'expérience. Chaque œuvre tient alors la réalisation de sa signification dans l'incertitude du langage des autres sujets qui font de l'œuvre la manifestation d'une forme de vie et d'un continu, le partage d'une voix d'un sujet à l'autre. D'une peinture à l'autre, mais aussi du poème à la peinture, ou encore d'autres continus comme l'écriture-

lecture qui fait de la voix ni un corps ni du langage, mais une matière d'œuvre imprédictible dans son devenir.

Comme d'autres arts, la bande dessinée interroge la capacité humaine à explorer la pensée, c'est-à-dire à découvrir l'inconnu, à mettre l'expérience en énigme dans l'invention d'une subjectivité. L'inconnu, entendons par-là des zones vierges de la pensée, des choses

qui n'ont pas jusqu'ici de formulation dans le langage. Une inconnaissance constitutive de l'expérience dans l'altérité d'autres sujets. La bande dessinée ne connaît pas *a priori* l'impact de sa subjectivation en tant qu'œuvre dans l'altérité de la lecture. La bande dessinée est aussi une recherche, la recherche de sa propre valeur, de son propre fonctionnement.

### SYSTÈME DE LA BANDE DESSINÉE ET SIGNIFIANCE DE L'ART

Ce que nous voulons mettre en avant dans cette réflexion et que, nous semble-t-il, interroge à sa façon le travail de Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, c'est la situation critique que la bande dessinée joue à l'égard de la théorie du langage. Il nous semble en effet éclairant que Groensteen parte de la notion de système comme problème et rapproche la théorie de la bande dessinée de la sémantique particulière proposée par Émile Benveniste en citant ce fameux passage extrait de l'article « Sémiologie de la langue » :

« *Les relations signifiantes du « langage artistique » sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition. L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute*

*souveraineté [...] On peut donc distinguer les systèmes où la signifi-  
fiance est imprimée par l'auteur à  
l'œuvre et les systèmes où la signifi-  
fiance est exprimée par les élé-  
ments premiers à l'état isolé,  
indépendamment des liaisons qu'ils  
peuvent contracter. Dans les pre-  
miers la signifiante se dégage des  
relations qui organisent un monde  
clos, dans le second elle est inhé-  
rente aux signes eux-mêmes. La si-  
gnifiante de l'art ne renvoie donc  
jamais à une convention identique-  
ment reçue entre partenaires. Il faut  
en découvrir chaque fois les termes,  
qui sont illimités en nombre, impré-  
visibles en nature, donc à réinventer  
pour chaque œuvre, bref inaptés à  
se fixer en une institution<sup>2</sup>. »*

Le modèle d'une signifiante de la bande dessinée est clairement ici emprunté à celui de l'œuvre d'art. J'ai été surpris de trouver la question d'une signifiante de l'art, distincte chez Benveniste de la signifiante de la langue et de la signifiante du discours, convoquée en ouverture d'une théorie du système de la bande dessinée. Surpris notamment de voir la perspective d'une signifiante de l'art posée en référence au problème de l'unité dans l'œuvre d'art par rapport au langage. Plus coutumier de théorie du langage que de bande dessinée, je n'imaginai pas retrouver Benveniste dans des circonstances aussi précises.

La conception de Benveniste est la suivante : chaque œuvre consti-

tue son propre système. Par système, il ne s'agit pas de structure, mais d'un agencement dynamique. L'inventaire identifie des unités, mais la réalité situe ces unités dans des relations à la fois intrasystémique et extrasystémique. C'est-à-dire que pour qu'il y ait unité, il faut déjà qu'il y ait un système interprétant et un système interprété. Or nous savons depuis Saussure et Benveniste que la signifiante de la langue est particulière et, notamment, qu'elle s'articule sur les deux plans sémantique et sémiotique, à la différence d'autres systèmes. Saussure dit de la langue que c'est un « système sans analogue » ; car la manière dont le sens s'organise dans le système de la langue n'a d'équivalent dans aucun autre système. Pour Benveniste, les œuvres d'art s'inscrivent dans le rapport dynamique d'une sémantique sans sémiotique, à la différence d'une sémiotique universelle comme celle de Peirce, par exemple.

Ceci a son importance pour la bande dessinée et la compréhension de son fonctionnement. En effet, le modèle du langage se diffuse dans nombre d'activités de la vie courante, et le modèle sémiotique en particulier. Pour autant, la logique du signe, interne à l'activité sémiologique du langage, ne se diffuse dans la réalité qu'indirectement. Benveniste précise que la signifiante de la langue agit par homologie dans les autres systèmes. Et l'on retrouve cette caractéris-

tique différentielle dans la composition picturale, dans un poème ou dans une bande dessinée, au même titre que dans la langue. Mais il s'agit de la capacité à faire sens, à signifier, et non d'une reproduction de la langue dans ses structures sémiotiques, identifiant chaque unité comme signe dans la relation interprétative d'ensemble. Le signe, dit aussi Benveniste, n'est pas transsystématique. Chaque unité prend une valeur signifiante dans son propre système par la contamination du modèle du langage, dans la relation de système à système et non par la réduction de toute unité à un signe. Unité de la langue, le signe n'est pas l'unité d'un dessin ni l'unité d'une autre composition artistique ; pas même l'unité d'un poème. Bref, pour faire l'expérience du monde comme d'une œuvre d'art, nous avons besoin du langage. Cependant, sa valeur communicationnelle et instrumentale est secondaire par rapport à la manière dont le langage constitue une fenêtre sur l'invention du monde, l'invention même d'un regard anthropologique, d'un voir qui est aussi un lire, la constitution d'une voix et d'un sujet.

Groensteen cependant reste dans une lecture sémioticienne de Benveniste, même s'il met en évidence la recherche d'une autonomie signifiante de la bande dessinée. Ce dernier essaie de tenir dans une même logique sémiotique



Guillaume Chailleux - *Tricoter* n°6

et absence de signe : « L'image fournirait l'exemple d'un système sémiotique dépourvu de signes, ou du moins ne reposant sur aucun système fini de signes. C'est en ce sens que Benveniste soutenait qu'« aucun des arts plastiques considérés dans leur ensemble ne paraît reproduire [le] modèle [de la langue] », la langue dans laquelle il faudrait se résigner à voir « le seul modèle d'un système qui soit sémiotique à la fois dans sa structure

formelle et dans son fonctionnement » (Semiotica, La Haye, Mouton & Co, 1969, I/1, p. 12, et I/2, p. 132)<sup>3</sup>. D'un côté, Groensteen évacue à juste raison les notions d'unité et de signe ; de l'autre, il conserve l'ancrage de sa théorie dans une visée « macro- » ou « néo-sémiotique<sup>4</sup> ». Là où Benveniste rappelle que l'unité d'un système n'est pas forcément un signe, Groensteen entretient la confusion. Sa conception de la signifiante est

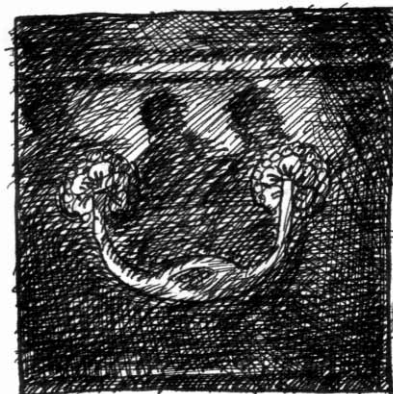
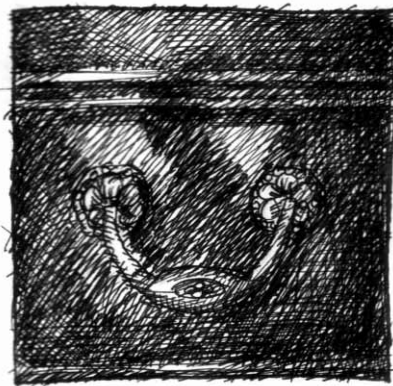
relativement faible et *neutre* : il s'agit d'une « signifiante immanente » de l'image, une manière de faire entrer la signifiante linguistique dans l'analyse de l'organisation visuelle en lieu et place d'une « narrativité intrinsèque ». Il n'articule pas la théorie des rapports entre systèmes interprétés et systèmes interprétants. Il attribue à la bande dessinée la valeur du langage<sup>5</sup> sans rappeler que la double signifiante sémiotique et sémantique définit une dynamique propre au langage, à la différence des œuvres d'art lesquelles justement ne sont pas du côté de la sémiotique mais constituent des « sémantiques sans sémiotique » ; passe à la trappe aussi le caractère non convertible des unités d'un système dans un autre système : raison pour laquelle il n'y a pas de signes dans une peinture, ni dans une bande dessinée ni même — aussi paradoxal qu'il paraisse — dans un poème ; pas de neurone non plus.

Un autre point, corollaire du problème de ce qui fait l'unité organisatrice de la bande dessinée, tient dans la notion même de système. Thierry Groensteen a raison, encore une fois, de proposer de partir d'un ensemble signifiant pour analyser l'activité de la bande dessinée. Par ensemble signifiant, je veux parler d'un ensemble organisé en sens et donc d'une perspective sémantique ; car une unité dans un système ne prend sa valeur que de

s'inscrire différemment par rapports à l'ensemble des autres unités qui composent le système. On se rappelle, en effet, qu'il y a des systèmes ouverts et des systèmes fermés, des systèmes non signifiants et des systèmes signifiants et qu'à ce titre la relation d'interprétation et d'intégration des signes dans l'organisation du sens ne peut rester au plan de l'immanence.

Le langage n'est pas seulement du linguistique mais suppose, pour la réalisation d'une signifiante, des conditions extra-linguistiques. Or la bande dessinée n'est pas un langage ; si ce n'est dans l'abus qui fait du langage le nom de tout ce qui signifie. Elle n'est pas plus un langage que la peinture ou la musique. Ce déplacement des termes, cette contamination ne doit pas être ignorée. Elle est révélatrice, avec Benveniste, de la relation de signe qui informe et situe l'ensemble des systèmes sociaux à partir du système de la langue.

La sémiotique interne à la relation de signe organise la signifiante linguistique. Elle ne se reproduit pas d'un système à l'autre, dans la mesure où les unités de la langue n'ont rien à voir, d'un point de vue formel, avec les unités d'autres systèmes sociaux. L'unité, dans une peinture, pouvant devenir l'œuvre même, irréductible au sens et pourtant suscitant un devenir dans le langage. Il s'agit d'un modelage sémiotique de la langue sur les autres systèmes. Ce n'est pas la valeur



Guillaume Chailleux - *Tricoter* n°7

des unités qui passe d'un système à l'autre, ni le transfert du système entier de la langue comme représentation, mais la capacité de signifiante qui fait la relation entre les unités et qui les transforme en valeur. D'où le statut de la langue comme interprétant des autres systèmes sociaux. Et la notion d'interprétation suppose non pas une sémiotique généralisée des représentations sociales mais une relation sémiologique conférant aux

autres systèmes la capacité d'avoir une signifiante, c'est-à-dire « la qualité de systèmes signifiants en les **informant** de la relation de signe<sup>6</sup>. » C'est en ce sens qu'une œuvre d'art constitue un système particulier, informé de signifiante sans constituer un langage pour autant.

La bande dessinée, comme toute œuvre d'art, ne serait donc pas faite de signes. On peut par

exemple interpréter des signes dans une vignette, chercher le réel dans les discontinus du sens ; mais ce ne sont pas les signes qui produisent le sens à proprement parler. On peut démonter les éléments matériels qui constituent le médium, mais c'est sur un autre plan que se pose la question de l'activité de ces matériaux. Les objets qui peuplent le monde n'ont de sens que dans la vie d'un sujet, dans la situation d'une dynamique vitale qui anime les choses dans le langage. La bande dessinée déborde la somme des matériaux qui la constituent. C'est pour cette raison, d'une signifiante qui fait le cœur de son œuvre, que nous imaginons schématiquement la force d'un langage — la transformation mutuelle d'une forme-sens et d'une forme-vie pour reprendre la formule d'Henri Meschonnic. L'ensemble particulier qu'elle constitue induit sa propre unité, comme un tableau ou comme un poème. Elle constitue son propre système ; et c'est dans la relation de ce système aux autres systèmes que prennent sens les minuties du dessin, la signifiante des ellipses, le caractère particulier d'un sujet composé entre langage et image, dans l'escamotage particulier de l'un par l'autre.

Il est intéressant ici de poursuivre l'analyse de Thierry Groensteen depuis le travail de Benveniste. En effet, avec le problème de la signifiante linguistique dont Benveniste emprunte les traits principaux à

Saussure en prolongeant la conception de la langue comme système, Benveniste ouvre la faculté signifiante de la langue au-delà de la propriété sémiotique de la langue. La notion de système y est centrale. Et la langue est modélisatrice de cette conception du système. Thierry Groensteen met bien en évidence le problème que pose la recherche d'unités que ce soit dans une œuvre d'art, dans une bande dessinée, dans un poème ou encore pour la théorie même de système. La recherche d'unités spécifiques est consubstantielle d'une définition de la bande dessinée en dehors du système de la bande dessinée. Or Groensteen le remarque bien : un des dangers de ce type de recherche est de privilégier une approche essentialiste et segmentaire de l'activité globale qui détermine la bande dessinée comme fonctionnement et comme recherche d'une anthropologie de la modernité et de la culture ; le caractère empirique particulier que la bande dessinée constitue du questionnement de l'organisation des rapports du sujet et du social, de l'activité des représentations dans l'organisation du sens. Nous pouvons créditer ici l'activité bédésiste d'avoir porté la théorisation de son activité et de son fonctionnement bien au-delà du divertissement et du dire : faisant de la bande dessinée une activité théorique et même parmi les plus complexes compte tenu des processus qu'elle met en jeu.

## POÉTIQUE POUR LA BANDE DESSINÉE

À l'époque où Groensteen propose d'aborder la bande dessinée sous forme de système, en s'appuyant sur la théorie du langage de Benveniste, les notes sur la poétique<sup>7</sup> de ce dernier n'avaient été ni publiées ni même déposées à la Bibliothèque nationale. Outre que ces notes ouvrent la théorie linguistique à la poétique, elles renforcent l'idée d'un continu entre la signifiante de la langue et l'enjeu d'une signifiante artistique. Ces deux types de signifiants n'étant plus séparés dans l'analyse d'une poétique de Baudelaire et du poème en général, elles font apparaître dans leur rapport la question d'un « langage iconique ». Peut-être y a-t-il, dans cette nouvelle lecture de Benveniste, la possibilité de problématiser la bande dessinée à nouveaux frais suivant les enjeux d'une poétique qui ne sépare plus le voir et le lire, dans la mesure où lire implique autant la corporalisation du sujet que des critères linguistiques, dans la mesure où il y a dans le voir une force d'évocation langagière propre au fonctionnement même du sujet. Avec la bande dessinée, le corps serait investi dans la combinaison du lire et du voir non seulement sur un plan perceptif, mais dans la motilité même du langage en jeu dans la construction de l'émotion poétique. Un voir différent de la peinture ; un lire qui emprunte son intensité au

poème, mais selon une émulation différente.

Dans cette perspective, la bande dessinée constituerait le problème d'une signifiante artistique particulière, au-delà des caractéristiques spécifiques de la langue, dans la mesure où elle mobilise dans son agencement des critères extralinguistiques nécessaires à l'organisation de cette signifiante. En effet lorsque Benveniste fait de l'émotion poétique le caractère particulier du langage iconique, et de l'évocation ou de la suggestion l'enjeu d'une signifiante subtile du sujet dans le langage, il ouvre à la bande dessinée la problématique théorique du corps dans le langage ; à travers la question de ce qui fait corps dans un poème. C'est le corps même qui se transforme dans le langage à travers l'émotion. Mais cette émotion n'est pas à prendre selon l'expression psychologique individuelle. Il s'agit de corporaliser l'émotion dans le langage, d'affecter le trait des tremblements du sujet, tel un sismographe des affects. Car :

*« En poésie la référence est intérieure : la / référence est l'émotion, et non ce qui provoque / l'émotion (cela n'a aucun intérêt) : le problème / du poète est donc : comment rendre sensible l'émotion ? / Il n'y a donc plus de « signes » communs à tous / les locuteurs, communiquant à tous un concept identique, / mais autre chose qui n'est pas de l'ordre de la*

*dénomi-/nation, mais de la suggestion. Ce qui en poésie / équivaut au « signe » du langage ordinaire est choisi / librement et par décret personnel du poète, étant / le « symbole » ou le correspondant iconique d'une émotion unique. / La langue poétique est toujours celle d'un poète, et elle est / réinventée par lui dans chacun de ses poèmes<sup>8</sup>. »*

Et cela, que le poème soit une bande dessinée ou une peinture, quelle que soit la forme de sa prosodie et des moyens par lesquels elle fait le poème ou le chant dans le voir.

Le poète n'est pas l'homme ; il est dans la vie du langage, la vie qui se transforme en forme-sens dans le poème. C'est la manifestation du corps de l'inconnaissance dans le langage : *« Toute la poésie lyrique procède du corps du poète. / Ce sont ses impressions musculaires, tactiles, olfactives / qui constituent le noyau et le centre noyau / vivant de sa poésie. Tout se diffuse sur le monde, / l'anime, l'éclaire, à partir de la personne du poète<sup>9</sup>. / »* L'écoute, l'écriture, le dessin ont quelque chose de musculaire dans la voix qu'ils tissent d'une subjectivation. Les affects y font corps ; l'utopie, l'amour, les relations se font dans le langage, entre ces choses minuscules qui affectent le sujet entièrement, qui le submergent du monde : *« Cette émotion naît d'une expérience profonde, unique, / du monde. Le*

*poète ne peut se délivrer de son expérience-/obsession, que chaque incident de sa vie renouvelle, qu'en / l'exprimant par le moyen d'images. Il faut que son langage / représente <le vécu>, re-produise l'émotion : l'image est le truchement / nécessaire de l'émotion, et en tant qu'elle est sonorité, / la langue doit retrouver les sons qui l'évoquent. Le / langage du poète sera donc, à tous points de vue, un / langage iconique<sup>10</sup>. »* La vie passe dans le dessin comme dans l'écriture et confère à la synesthésie du sens et du voir la réinvention d'un corps, une poétique de la signifiante iconique. L'œuvre de bande dessinée serait alors une activité interne au poème, l'enjeu d'une précession du langage à la naissance du regard.

Il y a une activité de l'image dans le langage, la mise en évidence d'un inconscient du langage dont la bande dessinée travaille le fonctionnement à travers le dessin. Le dessin s'engouffre entièrement dans le langage entre les mots, dessinant à son tour le phrasé d'un continu du sujet, une matière de poète de dessin en dessin. Elle montre notamment dans la problématique du rapport entre image et langage une manière d'organisation du sens propre à la signifiante d'un sujet dans le langage. Le dessin est parlant ; il est déjà, force signifiante, imprégné du corps dans le langage et imprégné de l'évocation qui fait son fonctionnement, la



recherche de sa voix, la rencontre d'une voix dans l'entrelacement du voir dans le langage, la voix d'un autre sujet ; la corporalité d'un *transsujet*.

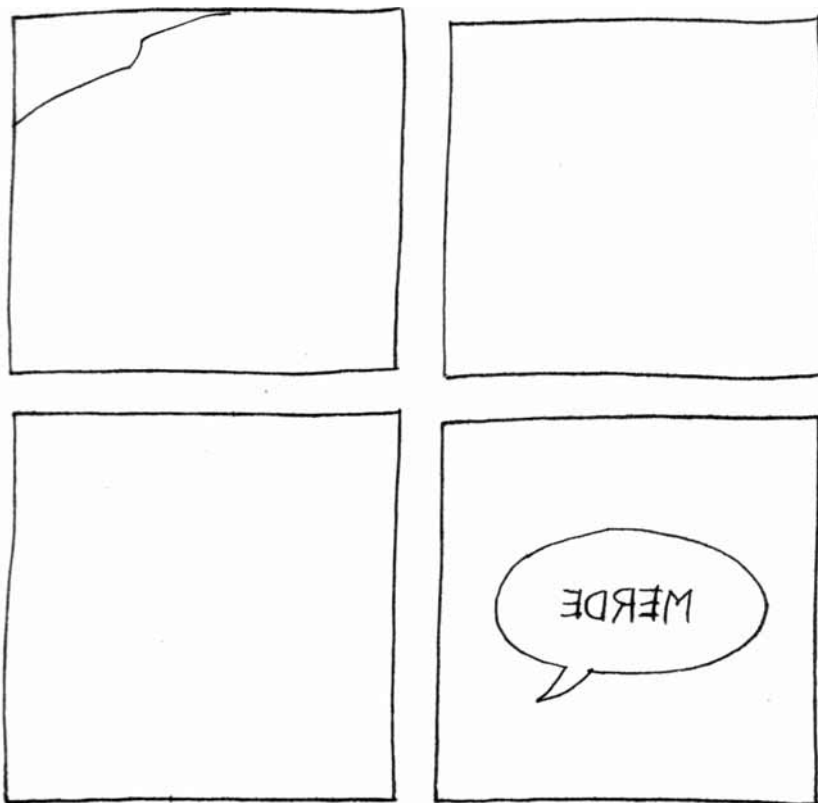
La bande dessinée est d'abord un mode de subjectivation du monde, une matérialité anthropologique particulière de l'invention du monde. De même, Benveniste entrevoit une matérialité de l'émotion

du poète dans ce qu'il appelle le « langage iconique ». Il s'agit d'une mise en image évocatrice du corps dans le langage. Comme le trait continue ensemble le corps et la pensée dans le dessin. Mais aussi, renversant la comparaison, comme si le corps se dessinait par ailleurs dans le langage et notamment dans le langage poétique. Car ce ne sont pas des vrais objets qui sont dans les poèmes, mais des images de ces objets portées par l'émotion

du poète ; elles sont déjà moins des choses que du sujet, que de la vie signifiée dans le corps : « *ces objets ne sont pas pris / et traités pour eux-mêmes, ce sont des projections / de l'émotion*<sup>11</sup>. » Autrement dit, il n'y a d'objet que dans le langage d'un sujet. Les mot auraient ainsi pour vocation d'iconiser l'émotion et ainsi de produire du sujet, quelque chose d'un corps-langage. Benveniste met en évidence un « pouvoir iconique des mots » où faire voir, montrer l'activité du voir dans le rapport au langage, jouer de la mise en corps du sens dans la dynamique de l'image, appartient en propre à l'invention de la bande dessinée.

#### L'IMPENSÉ POUR SORTIR DU SENS

Comme le font remarquer les traducteurs états-uniens, « *Originally published in the « Semiotic Forms » collection, The System of Comics forcefully brings the medium of comics into the field of semiotics, or the study of signs and sign systems*<sup>12</sup> ». Maintenir la bande dessinée dans la dépendance de l'analyse sémiotique pose le problème de sa capacité à tenir ensemble les enjeux de la pratique et de la théorie, à constituer un système signifiant pouvant être lui-même interprétant d'autres systèmes, d'autres manières de penser le monde. La sémiotique cherche dans la bande dessinée la confirmation d'un universel du



Guillaume Chailleux - *Tricoter* n°8

signe à la fois langagier et iconique. Mais ce que cherche à signifier la bande dessinée est d'une toute autre teneur. Groensteen, conscient du problème, convoque Benveniste au point névralgique d'une sémantique de l'art sans finalement quitter la logique du signe. Et c'est jusqu'à sa théorie du système qui fait les frais d'une théorie du langage défaillante. La sémantique devient ici une pragmatique qu'il nous faudrait bien sûr interroger plus avant, dans la perspective d'une théorie du langage continue des enjeux infra- ou extra-linguistiques qui organisent non pas le sens mais la voix d'une subjectivation, l'inconnu du sujet dans le langage.

Le dessin est à la fois voix et activité du sens, l'ouverture d'un inconnu du sujet faisant système du moindre détail dans l'ouverture de la lecture. Chaque dessin est ainsi une ouverture du sens, non pas comme unité perdue d'un ensemble, mais comme universel-personnel. Thierry Groensteen, à cet égard, voit bien la richesse de la notion de système. Hélas, la conception du système est chez lui celle d'une configuration formelle, atomiste et individuante : « *En abordant la bande dessinée en termes de « système », j'entendais signifier qu'elle constitue une totalité organique, associant, selon une combinatoire complexe, des éléments, des paramètres, et des procédures*

*multiplés*<sup>13</sup> ». Moins totalité que dynamique relationnelle, l'imagination du système est plus à découvrir dans l'organisation du langage que dans l'organisation de la nature, dans un rapport *signifiant* à la vie. Groensteen voit Démocrite dans le formalisme d'Aristote. Il ne pense pas le caractère dynamique et différentiel du système chez Démocrite, au sens d'une configuration du mouvant, d'un arrangement formel en perpétuel mouvement dans lequel les atomes ne s'accrochent pas entre eux pour structurer l'espace, mais « s'éclaboussent » pour faire de la raison un inconnu de la matière du sens, une configuration jamais identique à elle-même.

## Notes

(1) Gérard Dessons, « Lire la peinture », dans *Littérature*, N°115, 1999 « Henri Michaux », p. 51.

(2) Émile Benveniste, « Séméiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale 2*, *ibid.*, p. 59-60. Cité par Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, coll. Formes Sémiotiques, PUF, 1999, p. 4.

(3) Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *ibid.*, p. 5.

(4) « Première idée répandue : l'étude de la bande dessinée, comme celle de tout autre système sémiotique, devrait passer par la décomposition en unités constitutives élémentaires : les « plus petits éléments commutables ayant un sens propre », pour parler comme Christian Metz (Langage et cinéma, Paris, Larousse, 1971, p. 55) [...] Deuxième idée : la bande dessinée serait essentiellement un mixte de texte et d'image, une combinaison spécifique de codes linguistiques et vi-

suels, un lieu de rencontre entre ces deux « matières de l'expression » (au sens du linguiste Louis Hjelmslev). Contre cette conception j'entends montrer la primauté de l'image et, partant, la nécessité d'accorder une préséance théorique à ce que, provisoirement, je désignerai sous l'appellation générique de « codes visuels ». » *ibid.*, p. 3.

(5) « La bande dessinée sera considérée ici en tant que langage, c'est-à-dire non pas comme phénomène historique, sociologique et économique qu'elle est par ailleurs, mais comme un ensemble original de mécanismes producteurs de sens. [...] C'est pourquoi le terme de « néo-sémiotique » me paraît somme toute adéquat pour qualifier le point de vue dont ce système de la bande dessinée se réclame. » *ibid.*, p. 2-3.

(6) Émile Benveniste, « Séméiologie de la langue », *PLG 2*, *op. cit.*, p. 62. (Je souligne)

(7) Émile Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé La-

plantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

(8) *ibid.*, p. 442.

(9) *ibid.*, p. 32.

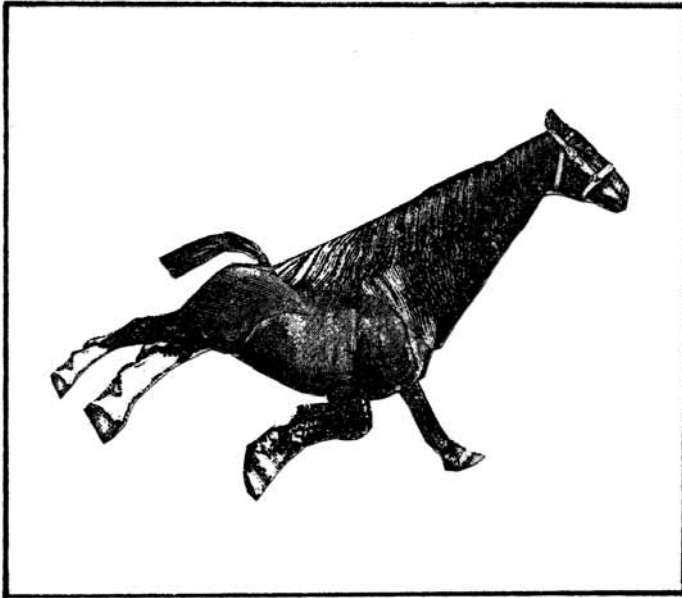
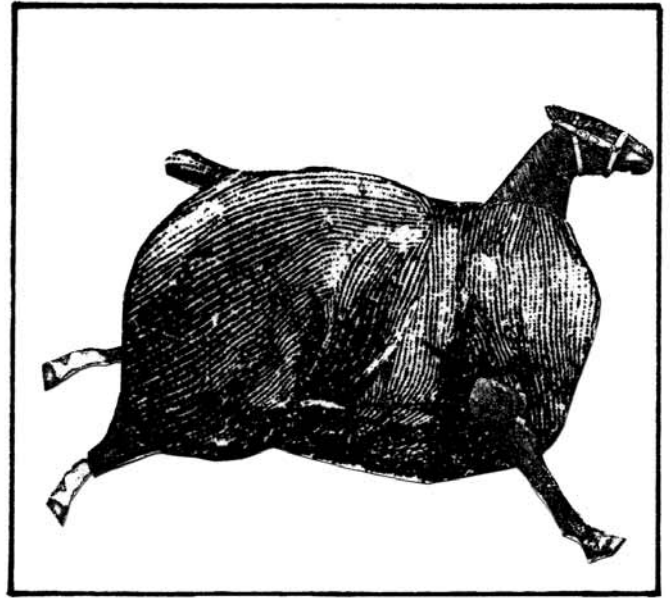
(10) *ibid.*

(11) *ibid.*

(12) Thierry Groensteen, *The System of Comics*, traduction par Bart Beaty et Nick Nguyen, University Press of Mississippi, 2007, p. viii. « Publié en version originale dans la collection « Formes sémiotiques », *Système de la bande dessinée* situe avec force ce moyen d'expression dans le champ de la sémiotique, de l'étude des signes et des systèmes de signes. » (ma traduction)

(13) Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 187.

Jean-François SAVANG travaille au sein du groupe **Polart** (Poétique et politique de l'art)



## EFFONDREMENTS DU LIEU COMMUN par Docteur C.

À propos de *La venue des vers d'eau* de Yann Tréhin,  
TicDeQuai, septembre 2009

« *Malice de Kant. — Kant voulait démontrer, d'une façon qui abasourdirait « tout le monde », que « tout le monde » avait raison : — ce fut là la secrète malice de cette âme. Il écrivit contre les savants en faveur du préjugé populaire, mais il écrivit pour les savants et non pour le peuple.* ».

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre troisième, 193<sup>1</sup>

Ce livre est une petite chose : vingt-quatre pages pour un tirage numéroté de vingt exemplaires, au format A5, le plus économique et le plus commun. Le fait que chaque exemplaire soit rehaussé à l'aquarelle, orné d'aplats colorés originaux de la main de l'auteur, aurait pu l'ériger au rang du livre d'artiste, s'il n'était photocopié sur un papier quelconque, s'il n'avait une couverture imprimée sur le même papier pour photocopie à faible grammage. Ce n'est qu'un fanzine, un fanzine à tout petit tirage, vendu quelques euros.

Yann Tréhin est un auteur discret : il aura été l'un des membres du défunt collectif Stratégie Alimentaire ou Stratalim (avec Guillaume Soulatges et Jürgen Morning, de 2002 à 2007), menant parallèlement la collection Livre Sans Poche, petits fanzines distribués gratuitement et à déposer dans un lieu public après lecture, reprenant le mode de circulation non-marchand initié par les sites de *bookcrossing*. Yann Tréhin s'auto-publie régulièrement dans la structure TicDeQuai, sortant au moins un fanzine par an, et collabore épisodiquement à quelques revues. Il vient incidemment d'ouvrir une « cordonnerie graphique » à Paris, Chez Cochenet<sup>2</sup>. Pourtant ce fanzine formellement quelconque d'un auteur discret sera resté présent à ma mémoire dans un flux. Je me souviens l'avoir acheté aux Musico-phages, auparavant fanzinothèque de Toulouse, à l'automne 2009. J'ai entrepris par la suite l'inventaire du fonds de cette fanzinothèque et du dépôt-vente, pour sa liquidation. Le lieu changeant de dirigeants, des milliers de fanzines, un tombereau de bandes dessinées et livres graphiques, sont passés et ont disparu par-là sous

mes yeux. Et cette *Venue des vers d'eau* a surnagé dans cette masse, est demeurée comme d'une certaine importance dans ce flux. Pourquoi ce livre a-t-il surnagé et pourquoi surnage-t-il toujours ?

### Noyades urbaines

Dans la couverture flotte une multitude de cœurs animaux qui s'embrassent de leurs langues de serpent, s'agglutinent ou s'entre-dévorent. Des sexes, des corps de chiens, des vers qui entrent et sortent et rongent leurs trous, les chimères prolifèrent dans un élément



aqueux. Cet espace de la couverture est une intériorité car ce sont deux yeux dessillés qui contemplant hargards les mutations des créatures fantastiques.

28

Tout, dans le livre, s'interpénètre sur un même plan, et si parfois les masses s'enroulent et les pans se détachent, c'est dans l'indistinction d'une spatialité incertaine que les cœurs-créatures dévorantes tirent vers l'intérieur les yeux d'un corps ivre effondré sur une table de bar, un verre de rouge renversé lui coulant sur le visage, que circulent les passants indifférents et qu'une enseigne lumineuse de taxi parisien entraîne un autre corps pendu poursuivi par les mêmes cœurs-créa-

tures aux dents hérissées cherchant encore à lui happer les yeux. L'écriture calligraphique se mêle aux dessins, elle se fait miroir de slogans sommaires : « *fais-moi confiance, oui oui, toujours, viens, mon amour* », comme le dessin se fait miroir déformé de figures sommaires, d'une symbolique parfois pesante. Ainsi les gueules se font lunettes de chiottes à la langue pendante, les globes oculaires s'entrechoquant, incapables d'établir un espace et une direction à leurs perceptions, et dans un coin de la page, un serpent lové glisse entre les corps et les écritures. Toutes les créatures sont ballottées et emportées dans des flots de slogans qui provoquent l'ivresse, jusqu'aux aplats de couleurs qui miment des taches sur une nappe de restaurant en papier. L'ensemble, figures, calligraphies, aplats, n'est qu'une parcelle d'un torrent de vin qui finit par s'écouler dans une bouteille, la gueule de lunette de chiottes en plastique y flotouillant comme un mauvais génie de la lampe dans le gros rouge, ou par s'évacuer dans l'égout. On pourrait dire que c'est l'ensemble de la cité, ici Paris, qui s'enivre, s'embouteille et s'évacue.



Avec ce livre de Yann Tréhin, je voudrais m'interroger sur la possibilité de faire dissensus dans ce que Kant aura

29

nommé l'esthétique transcendantale<sup>3</sup>. Il faut brièvement rappeler que le terme « esthétique » chez Kant ne renvoie pas à la « critique du jugement de goût », mais désigne d'abord les données immédiates de la conscience (le temps, l'espace) qui fonderaient un sensible universel et un entendement commun. C'est en ce sens que Nietzsche peut écrire que Kant donne raison à « tout le monde ». C'est aussi dans le cadre de ce sensible universel que Jacques Rancière pense les œuvres d'art, il n'hésitera d'ailleurs jamais à louer le « génie kantien<sup>4</sup> ». Il le fait certes dans un mouvement dual, dialectisant le « partage du sensible » comme étant à la fois le lieu commun d'une expérience, mais aussi une appropriation qui exclurait certains « sans voix » de ce lieu commun. S'il invite à y faire « dissensus », comme pour réformer la concordie symbolique par les œuvres ou défaire la partition entre « savant » et « populaire », il relève pourtant un « malaise » du lieu commun, en ce qu'il diviserait autant qu'il partage ce sensible<sup>5</sup>.

Or précisément Yann Tréhin se place ici dans un lieu commun : il ne s'agit que d'agiter les chimères de l'amour, de porter témoignage d'une expérience dans un lieu commun, le désir ou le sentiment amoureux prenant comme une ivresse toute la vie de la cité. Il ne s'agit pas tant d'un impensé de l'esthétique qui le conduirait à le faire dans des formes qu'on pourra toujours qualifier d'attendues que la nécessité d'un témoignage qui trouve ici sa forme-sens, d'une activité critique du politique qui laisse sa presque imperceptible trace, d'une expérience commune qui fait sa petite mue, abandonnant quelques grammes de peau morte sur le bord du chemin.

On pourra toujours prétendre, comme le fait Rancière, que c'est la « révolution esthétique » kantienne et la systématisation hégélienne qui produisent cette modalité de l'art, modalité moderne, et tenir toute œuvre et toute théorie des œuvres par les schèmes des rapports entre *pathos* et *logos*, le *logos* faisant irruption dans le *pathos*, la pensée faisant irruption dans la non-pensée, donnant l'exemple des *Leçons sur l'esthétique* de Hegel (l'homme se faisant lumière intérieure de la matérialité sensible dans la belle apparence du dieu de pierre), tandis que le *pathos* ferait irruption dans le *logos* donnant entre autre l'exemple du Nietzsche de *La naissance de*

la tragédie (le beau apollinien — la pensée — ne pouvant opérer la contention idéale du déchaînement des joies et souffrances sauvages de l'ivresse dionysiaque — la non-pensée)<sup>6</sup>. Cela Rancière l'énonce précisément dans un ton kantien, réduit l'apparition des œuvres à des « régimes de pensée » propres à une situation métahistorique. Pour maintenir ce ton kantien, ce ton de savoir surplombant<sup>7</sup>, il faut produire des schèmes qui mettent les œuvres à distance et garantissent la certitude d'une connaissance. Pourtant s'il y a des connaissances à tirer des œuvres, elles sont dans leurs plis internes, dans leurs modes de productions, dans les temps hétérogènes qui les traversent, dans ce qu'elles tracent des activités de leurs inventeurs, et certainement pas dans les pauvres universaux que le kantisme aurait révolutionné. Autrement dit, il n'y a aucun lieu du sensible commun qui serait à reconquérir, mais bien plutôt des universaux à défaire. S'il y a dissensus, il se fait dans l'activité critique d'un sujet par les œuvres, activité qui produit des « formes-sens » critiques du politique, et pas dans une esthétique lieu commun du sensible qu'il s'agirait d'altérer pour lui ouvrir la porte des sans-voix. Car c'est dans la conceptualisation même de ce lieu commun du sensible rationnel que sont réduites au silence les « formes-sens » qui grouillent dans les plis et replis des œuvres. C'est une bien curieuse mutation théorique que de vouloir déplacer la mise en commun des moyens de production — Jacques Rancière ayant été un lecteur attentif de Marx — à la mise en commun d'un universel sensible — projet esthétique dans tous les sens du terme, projet éminemment vide.

Cette *Venue des vers d'eau* transcrit par ses chimères un effondrement interne dans le lieu commun, la totalité du sensible étant emportée dans une noyade subjective. Ce que ce fanzine documente, c'est une modalité de l'effondrement du lieu commun dans une subjectivité qui l'investit, et s'il surnage dans ma mémoire, c'est peut-être qu'il a su faire écho et mettre à distance mes propres effondrements dans le politique.

### Funérailles du sensible

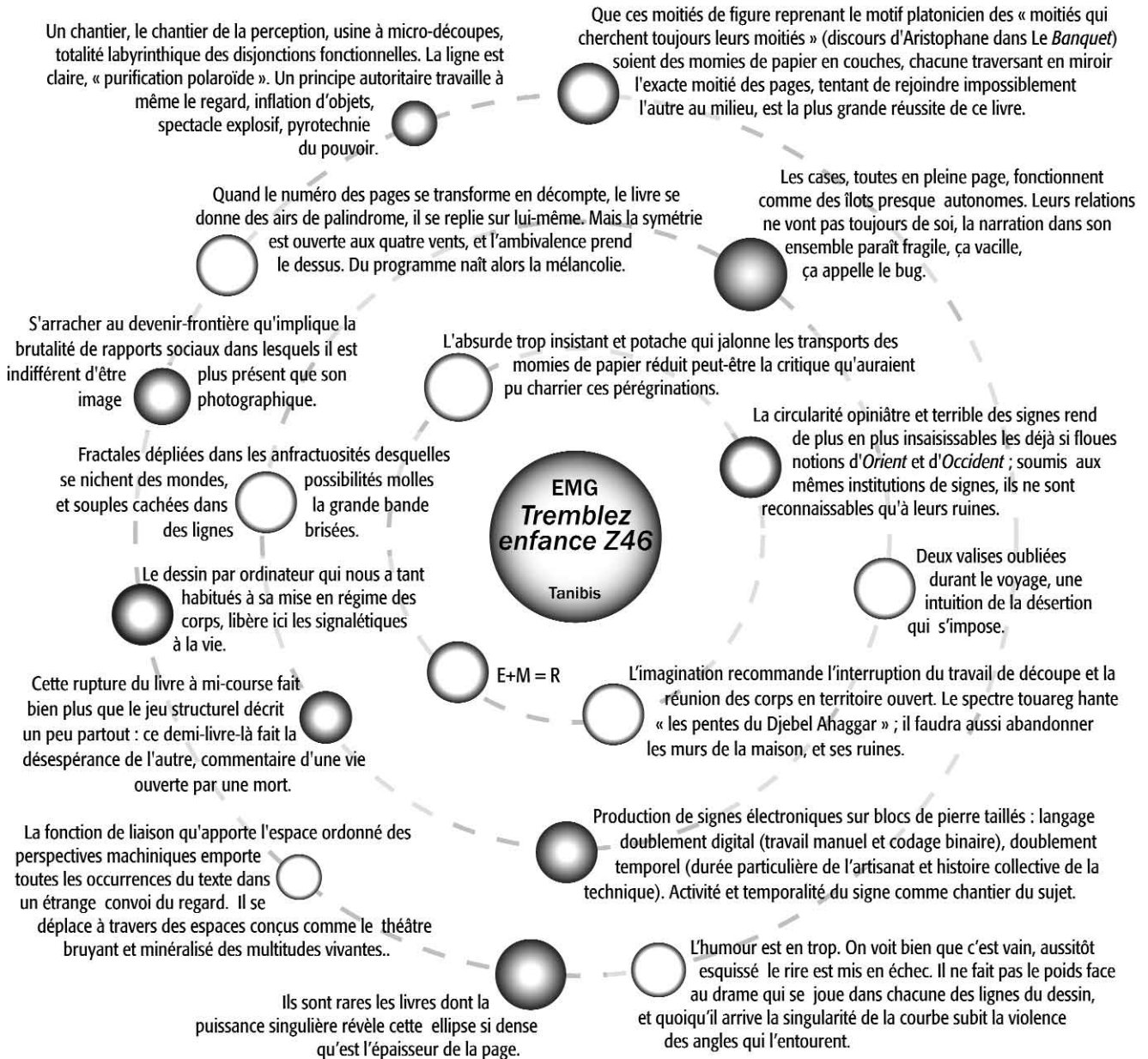
La dernière page du livre porte un seul dessin qui n'est pas sans rappeler *Les funérailles de l'amour* d'Antoine Caron<sup>8</sup>. Dans ce tableau produit dans la seconde école

de Fontainebleau, un cortège de *putti* aux têtes couvertes de voiles noirs emporte le nu et blanchâtre cadavre de Cupidon sur son cercueil, suivi par un groupe de poètes antiques vers le temple de Diane, tandis que Vénus contemple la scène depuis les nuées. Allégorie de l'abandon par Ronsard du ton des *Amours* et des *Odes* au profit des *Discours*, ou évocation de la mort de Diane de Poitiers (1566), cette peinture n'en montre pas moins un cortège de *putti* endeuillés et festifs, une procession dont la statique prolonge plastiquement la durée, entourée d'une foule de témoins curieux. L'enterrement de l'amour universel — ce petit dieu du panthéon romain — se fera dans le temple de la sœur d'Apollon, déesse chasserresse. Et on peut bien penser en regardant ce tableau que les ambiguës funérailles du sensible universel pourraient durer encore longtemps, devant une cohorte de témoins passifs sans cesse renouvelée. Dans le dessin de Yann Tréhin, le cortège est réduit aux six porteurs du cadavre, créatures fantastiques qui n'ont plus rien d'angélique, et n'a d'autre topographie que la page blanche. Et surtout, à Cupidon dans son linceul est substituée une pomme d'amour — cette confiserie de foire faite du fruit de l'arbre de la connaissance nappé d'une épaisse couche de sucre rouge, une pomme d'amour dans laquelle bée une glotte hurlante.

### Notes :

- (1) *Œuvres tome 2*, coll. Bouquins, éd. Robert Laffont, 1993, p. 151
- (2) Stratégie Alimentaire : <http://stratalim.free.fr> ; Livre Sans Poche : <http://livresanspoche.free.fr> ; TicDeQuai : <http://ticdequai.free.fr> ; Chez Cochenet : <http://chezcochenet.tumblr.com>
- (3) Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, coll. Quadrige, PUF, 1944, p. 53 et s.
- (4) Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, coll. La philosophie en effet, Galilée, 2001, p. 27
- (5) Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, coll. La philosophie en effet, Galilée, 2004
- (6) Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, op. cit., p. 30-32
- (7) Pour une critique du ton néo-kantien en histoire et en philosophie de l'art, lire : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, coll. Critique, Minuit, 1990
- (8) 1560-1570, attribué à Henri Lerambert, Paris, musée du Louvre

# un atome d'herméneutène



Certaines lectures partagées par les rédacteurs de *Pré carré* — malgré les commentaires et l'excitation qu'elles ont pu susciter chez eux — n'engagent pas pour autant l'écriture de longs articles. Chaque numéro assemblera alors quelques-unes des réflexions nées de ces lectures, composant des petites polyphonies critiques que nous espérons fécondes, ouvertes jusqu'à la dissonance.

Je suis en train de travailler sur ce texte, j'écoute le dernier album de Earl Sweatshirt<sup>1</sup> à bas volume, ma copine va se coucher, j'éteins la musique pour ne pas la déranger. « Non, laisse, ça me berce. » La musique est belle, lente et plutôt calme en effet, mais les paroles — pour ce que j'en comprends — ne sont pas de celles qui a priori inspirent à faire de beaux rêves et pourtant, ça fonctionne. Je peux inventer ma propre histoire sur une autre, je n'ai pas besoin de savoir ce que raconte exactement le rappeur, son flow et la musique dégagent une histoire ouverte, une énergie à investir.

Je parle toujours de musique pour expliquer l'histoire ou les histoires racontées dans 978 à ceux qui me demandent s'il y en a une. C'est une question qui revient souvent. C'est probablement dû au format bande dessinée, le lecteur attend une histoire. Mes cases seraient exposées dans des cadres séparés dans une galerie, personne ne s'en préoccuperait.

Pour moi, une histoire, c'est du mouvement, du rythme, des enchaînements, des impressions, une séquence, c'est un tout et plein d'éléments séparés. Ce n'est pas nécessairement une intrigue, des personnages. J'ai en fait une conception très tralfamadorienne d'une histoire. Tralfamadore est une planète de civilisation extra-terrestre qui revient dans plusieurs romans de Kurt Vonnegut Jr. Dans *Abattoir 5*, il y a un passage où est décrite la littérature tralfamadorienne, il agit sur moi comme un manifeste :

« Billy a réclamé de la lecture pour le voyage en direction de Tralfamadore. Ses ravisseurs transportaient les copies sur microfilms de cinq millions de volumes terriens mais ne disposaient d'aucun équipement pour les projeter dans la cabine de Billy. Ils n'avaient qu'un seul vrai livre en anglais, destiné à un musée de Tralfamadore. C'était *La vallée des poupées de Jaqueline Susann*.

Billy l'a lu, y a remarqué des passages intéressants. De toute évidence, les personnages avaient des hauts et des bas, des bas et des hauts. Et Billy n'avait aucune envie de s'échiner sans fin sur ces montagnes russes. Bien poliment, il a essayé de savoir s'il n'y avait rien de plus.

« Tout juste des romans tralfamadoriens et je suis persuadé qu'ils ne vous diraient absolument rien, a répondu le haut-parleur placé sur le mur.

— Faites-m'en voir un tout de même. »

On lui en a fait parvenir plusieurs. Ils étaient tout petits. Il en aurait fallu une douzaine pour occuper le volume de *La vallée des poupées avec tous ses hauts et ses bas, ses bas et ses hauts*.

Billy, bien entendu, ne lisait pas le tralfamadorien mais il pouvait tout de même juger de la typographie des ouvrages : de brefs massifs de symboles séparés par des étoiles. Billy a émis l'opinion que les groupes de caractères étaient peut-être des télégrammes.

« C'est exact, a concédé la voix.



— De vrais télégrammes ?

— Les télégrammes sont inconnus à Tralfamadore. Mais vous avez raison : chaque assemblage de signes constitue un message court et impérieux, décrit une situation, une scène. Les messages ne sont enchaînés par aucun lien spécial mais l'auteur les a choisis avec soin afin que, considérés en bloc, ils donnent une image de la vie à la fois belle, surprenante et profonde. Il n'y a ni commencement, ni milieu, ni fin. Pas de suspense, de morale, de cause ni d'effet. Ce qui nous séduit dans nos livres c'est le relief de tant de merveilleux moments appréhendés simultanément<sup>2</sup>. »

Beaucoup de gens ont des doutes sur l'existence réelle de Tralfamadore, et réciter deux pages d'un roman de science-fiction pour expliquer quoi que ce soit n'est que rarement accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Donc, pour répondre aux interrogations que peut susciter 978, je parle de musique, car c'est un domaine où l'attachement que l'on porte à un morceau n'est pas forcément conditionné par l'histoire qu'il raconte et ce même lorsqu'il y a du texte. Celui-ci importe, évidemment, mais ne dicte pas nécessairement ce que ressentira l'auditeur en l'écoutant. On va danser en souriant sur *Enola Gay*<sup>3</sup>, en chanter approximativement les paroles, Hiroshima vient de se faire bombarder et on fait la fête. L'énergie que dégage la musique et l'environnement dans lequel est joué le morceau l'emportent sur son histoire et lui en font raconter d'autres, pas moins justes, pas moins belles.

978 peut évoquer une explosion, un Big Bang ou un pilonnage, il y a des pistes, des signes, mais le sens ne se veut pas figé. 978 ne se résume pas avec des mots, c'est une histoire qui ne se raconte qu'en bande dessinée, un long morceau de bande dessinée concrète à ressentir, explorer et investir. C'est en tout cas comme ça que je le vois, aujourd'hui qu'il est fini.



Fin août 2003, *Astérix et la rentrée gauloise*<sup>4</sup> sort en librairie, à point pour la rentrée des classes. Je travaille depuis 3 mois dans une librairie-papeterie généraliste dans un centre commercial à l'autre bout de la ville. Je déballe, étiquette et place sur table quelque chose comme 500 exemplaires du *Astérix* lorsque l'on vient me dire qu'il est en superprix<sup>5</sup>. Je dois mettre de nouvelles étiquettes avec le superprix. Je m'exécute naïvement... pour les 500 albums. Mon gérant a bien ri. Je découvre à mes dépens – je serai aussi chargé d'enlever les étiquettes pour les retours des invendus – ce qu'est un office<sup>6</sup> « gratte-ciel » : une grande quantité d'un livre en nouveauté, plus grande que les ventes escomptées, pour faire de grandes piles (le fameux effet pile) qui se voient et prennent de la



place sur les concurrents. L'enseigne où je travaille fait partie d'une chaîne de magasins, les offices sont décidés en centrale, plus les quantités sont importantes plus les marges sont intéressantes. Le secteur du livre est encore en pleine magie Harry Potter et si certaines bandes dessinées se vendent effectivement bien, la majorité non. Les quantités d'office ne sont pas adaptées pour autant, les diffuseurs mettent la pression, peu importe qu'on n'écoule à peine que le dixième du placement et retourne le reste, il s'agit d'une guerre territoriale, même si rien n'est vendu, la place est prise.

Dans la librairie, je ne suis pas censé m'occuper spécialement de la bande dessinée, on vend de tout et il n'y a pas de chefs de rayon ; mais mes collègues bienveillantes savent que je fais de la

bande dessinée et pensent à moi : « On t'a laissé la BD ! » Personne n'a envie de s'occuper de ça, c'est de la bédé, les caisses sont lourdes, pour placer les nouveautés il faut retourner celles d'il y a 1 mois faute de place. Pour mon premier job alimentaire, je me retrouve les mains dans le cambouis, à servir **les forces du mal**. Il n'y a pas d'espace pour la bande dessinée que j'aimerais défendre, je suis encore jeune et plein de préjugés, je ne m'intéresse à l'époque qu'à ce qui sort chez les éditeurs indépendants. L'ambiance n'est de toute façon pas vraiment à l'initiative. À cette frustration s'ajoute une aversion innée pour le gaspillage : les nouveautés sont souvent accompagnées de matériel promotionnel : catalogues de parutions, affiches, etc., en grande quantité. La quasi-totalité termine généralement directement dans le container à cartons. Petit à petit germe en moi l'idée de faire quelque chose de toute cette matière imprimée, quelque chose d'un peu cathartique.

En 2004, je travaille sur *Le verre de lait*, dont les premières planches datent déjà de 2001. J'ai ressorti le projet refusé du tiroir pour le proposer à L'employé du Moi qui est emballé. Malgré la perspective excitante du premier livre enfin publié, la réalisation s'avère laborieuse : je ne suis plus dans l'énergie du découpage<sup>7</sup>, j'ai le sentiment que la partie la plus créative et stimulante du travail est depuis longtemps passée. Le livre sort à l'automne, je suis satisfait et soulagé mais je ressens le besoin d'entamer quelque chose de radicalement différent.

À l'époque, je pratique déjà souvent le collage, à partir de mes propres dessins doodle ou pour diverses expériences oubapiennes à base de photocopies de dessins (je n'ai pas encore d'ordinateur) et le seul travail que j'arrive encore à regarder sans rougir de mes années d'études de bande dessinée à Si-Luc a été réalisé entièrement en collages : *La difficulté d'aimer*<sup>8</sup>. À partir de magazines et de romans-photos, j'ai constitué au fur et à mesure un récit improvisé. L'expérience s'était révélée jouissive et libératrice. J'ai dans l'idée de tenter quelque chose de semblable à partir des catalogues de bandes dessinées, quelque chose à mi-chemin entre le collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* de Richard Hamilton et *The Malpractice Suite* de Art Spiegelman.

Je feuillette les catalogues mais l'inspiration ne vient pas, j'ai envie de raconter quelque chose qui ne se formule pas et je ne vois pas comment commencer. À cette période, j'écoute beaucoup de musique dite expérimentale, et si j'apprécie beaucoup les collages sonores de John Oswald, *Negativland*, John Wall ou Bob Ostertag, il y a un disque en particulier qui exprime parfaitement, avec la muzak, ce que je veux faire avec la bande dessinée : *x10R* de David Schafer<sup>9</sup>, « *ten easy listening records played at the same time (either in « two-second gaps » or « variable gaps »)* ». Le résultat est cauchemardesque et éprouvant. Malgré l'influence qu'a pu avoir ce double disque sur mon travail, je ne l'ai peut-être écouté qu'une ou deux fois en entier. L'expérience proposée est pour moi comme une

immersion dans la cacophonie d'un samedi après-midi à mon travail, avec la musique de fond du magasin, les reprises kitsch du pianiste installé dans la galerie du shopping pas loin des perruches, les cartes d'anniversaire sonores que les clients testent à répétition, les jingles des appels micros, le téléphone et les sonneries de GSM, les bips des scanners d'articles et les clings des tiroirs-caisses... c'est ce que cet « uneasy listening », cette saturation de confort conventionnel, évoque pour moi en tout cas. J'aimerais réussir à créer quelque chose de similaire avec mes collages.



Dans les divers catalogues que je commence à récupérer, les extraits choisis comprennent une proportion assez généreuse d'explosions. Cela me paraît soudain évident de commencer par là. La suite s'enchaîne naturellement, de manière improvisée, je n'ai pas de plan, une case en appelle une autre, ce sont les couleurs et les formes qui vont dicter la séquence. Le travail est enthousiasmant, je ne ressens plus cette dichotomie entre le découpage et la réalisation des planches comme pour *Le verre de lait*. Le moment de la création est unique, j'ai déjà vécu cela avec *À la plage*<sup>10</sup>, où j'avais également à l'aveugle, case après case. Je prends beaucoup de plaisir à ce travail mais aussi beaucoup de temps, jusqu'à 6 heures pour certaines cases<sup>11</sup>, surtout que je fais souvent passer en priorité d'autres projets plus urgents que je sais pouvoir ou devoir finir dans un délai plus court.

Il y a *SOAP comics*, un fanzine mensuel dont je m'occupe avec Habeas Corpus, qu'il faut boucler chaque mois de 2006 à 2009. Il y a la vie aussi, qui impose ses récits ; à cette époque j'ai peur de la mort comme quand j'étais petit, et je ne peux attendre de raconter *Pascal est enfoncé* qui sortira chez l'employé du Moi en 2007.

Heureusement, il est plutôt aisé et agréable de revenir régulièrement aux collages, même après plusieurs mois de pause, justement parce que c'est du collage et non du dessin. L'abstraction du propos joue aussi, je peux m'y remettre sans forcément devoir retrouver le moteur originel. J'ai entre-temps changé de magasin, je travaille toujours pour la même enseigne mais l'environnement me correspond mieux, il y a plus de marge de manœuvre. Je me débarrasse également petit à petit de certains préjugés, varie mes lectures, ce n'est plus le ressentiment ou la frustration qui guident mon travail. Le recul m'aide également à éviter de devenir trop systématique dans mes collages et à me renouveler. J'aime imaginer que cela se ressent au fil des pages.

Je développe également une espèce de syndrome de Stockholm inversé : je suis devenu avide de catalogues de parution. C'est ma matière première, sans elle mon projet n'existe pas, comme un pompier sans feu. Je me précipite sur les caisses de nouveautés avec excitation en espérant qu'elles contiennent de la bonne came, de grandes affiches, des catalogues remplis de couleurs saturées, de dégradés, de formes obscènes et délirantes, je suis friand de sur-enchère, de tout ce qui explose et dégouline. Parfois je n'en reçois pas assez, je vais alors me fournir dans d'autres librairies. Je développe un rapport différent à mon sujet, je me détache de l'aspect cathartique.

Le travail sur *978* est jusqu'au bout continuellement entrecoupé par d'autres impératifs, concerts, expositions, la série *We all go down* chez Habeas Corpus et *Du Shimmy dans la vision* chez l'employé du Moi. Je suis cependant certain de toujours y revenir, à tel point que je redoute même de le terminer, de peur de manquer d'un repère, ou de ne plus être capable d'entamer quoi que ce soit après ça. Il y a aussi que je ne sais pas comment l'achever, je me sens approcher de la fin mais, tant que cela ne se fait pas naturellement, je continue ; j'en arrive petit à petit à cette conclusion sur les couleurs, qui s'impose à moi comme une évidence, à nouveau. Il me faudra cependant rester quelques mois bloqué à la page 45 (la 47 dans le livre), à ne pas savoir comment conclure, pour me rendre compte que c'est en fait déjà fini, que la 46<sup>ème</sup> page est une page blanche, vide. Une fin inspirée du morceau *Four minutes* de Roger Waters sur son album *Radio K.A.O.S.*<sup>12</sup>, où un grand silence suit le compte à rebours du largage d'une bombe atomique. Si j'ai toujours trouvé ce disque très lourd, ce passage me donne quand même encore des frissons, et je me rends compte maintenant que la dernière case de mon livre fait aussi inconsciemment écho à sa pochette.



Les planches finies, il s'agit d'en faire un livre. Le premier contact avec la Cinquième Couche s'est fait vers 2006. Je leur propose, pour le collectif *Le coup de grâce*, la quinzaine de planches que j'ai alors réalisées. Je ne suis pas certain de retomber sur une opportunité de les publier, même la 5c ne semble pas emballée pour en faire un livre. Ce n'est qu'au vernissage du collectif que Xavier Löwenthal me lance : « Alors quand est-ce qu'on le fait, ce livre ? »

La 5c est enthousiaste et confiante sur toute la durée, et je bénéficie d'une totale liberté sur la maquette. J'ai comme par magie 46 planches ? Ça tombe bien. J'ai envie d'un album cartonné, le fameux 48cc, plus pratique pour faire de grandes piles dans les librairies...

L'idée du titre arrive vers les dernières planches. 9 7 8, ce sont les trois premiers chiffres du code-barres EAN de n'importe quel livre. En tant que libraire, ce sont des chiffres que l'on répète souvent, au téléphone avec un distributeur ou un autre magasin, pour vérifier la disponibilité d'un titre, on dit ces trois chiffres inutilement, par habitude, la personne sait que tous les codes-barres commencent par cette séquence (avec quelques 979 dernièrement). On le répète inlassablement comme pour donner la mesure : 9-7-8 et c'est parti, une respiration avant le vif du sujet. Je préfère l'énumérer, cela sonne comme un compte à rebours boiteux. Cela correspond à mon livre, les cases sont parsemées d'horloges, le décompte du temps — une fois qu'on a appuyé sur le gros bouton rouge — est inexorable, un peu comme dans *Watchmen*, si ce qui doit arriver est inévitable c'est que ça a déjà eu lieu ; ici, dans 978, c'est une ex-

plosion qui enclenche le décompte, une histoire qui se répète sans fin.

Et puis, 978, c'est aussi — bénédiction du hasard — le nombre de pixels de mes cases à 300 dpi après léger recadrage dans Photoshop.

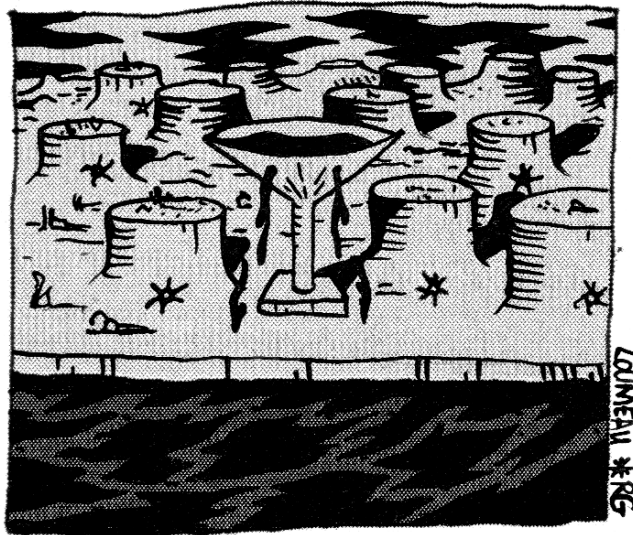
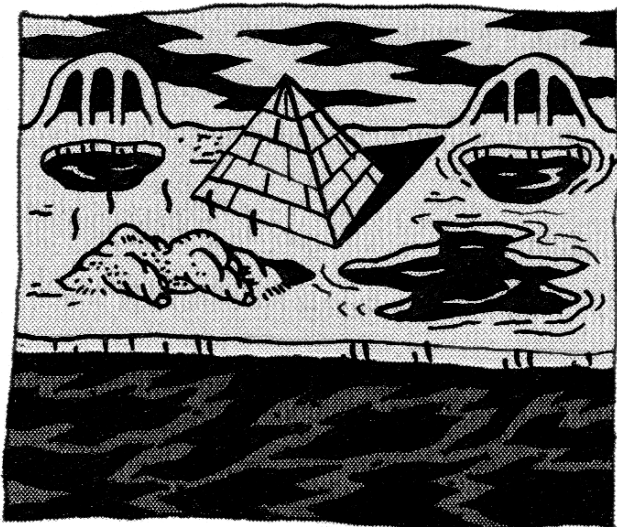
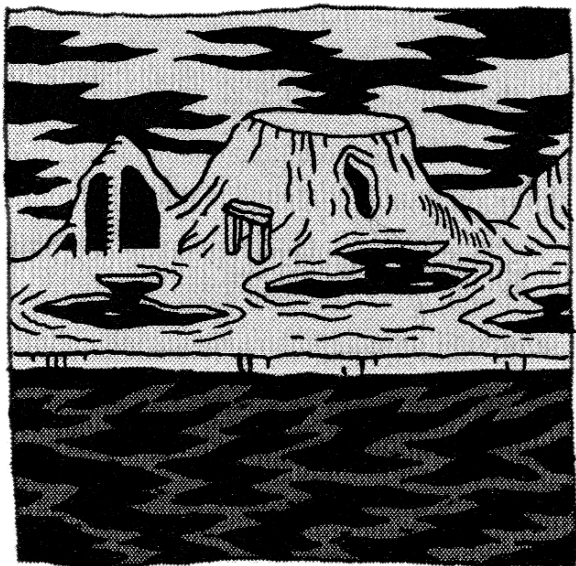
Le livre sort en juin 2013, pile 10 ans après mon embauche en librairie et pile au moment où je me vois proposé d'aller travailler dans une autre librairie, spécialisée en bande dessinée. Cela tombe bien. Depuis un moment, je ne prends plus de plaisir à mon travail, le ressort s'est cassé et j'ai envie de partir.

*Astérix chez les Pictes* vient de paraître, cette fois-ci l'office — 100 exemplaires — est trop juste, on sera à court avant le premier réassort. Je commence mon nouveau travail en décembre, je suis impatient.

« It's 8:15, and that's the time that's always been  
We got your message on the radio, conditions normal and  
you're coming home<sup>13</sup> »

## Notes

- (1) Earl Sweatshirt, *Doris*, Columbia, 2013
- (2) Kurt Vonnegut Jr., *Abattoir 5*, Seuil, 1971
- (3) Orchestral Manœuvres in the Dark, *Enola Gay*, Dindisc, 1980
- (4) René Goscinny et Albert Uderzo, éd. Albert René, 2003, 2ème édition augmentée d'inédits
- (5) Article en promotion, il n'existe pas de loi sur le prix unique du livre en Belgique
- (6) L'office est un système qui régit la circulation des nouveautés en librairie ; son fonctionnement absurde sera l'objet d'un entretien avec J. Saliou, libraire d'Alphagraphe (Rennes) dans un prochain numéro de *Pré Carré*. (NDLR)
- (7) Je parle bien ici du story-board et non de découpage de papier comme dans 978
- (8) À lire intégralement sur <http://grandpapier.org/pascal-matthey/la-difficulte-d-aimer>
- (9) David Schafer, *x10R*, Transparency, 2002, à écouter ou acheter sur <http://dsemusic.bandcamp.com/album/x10r>
- (10) À télécharger sur [http://www.electrocomics.com/ebooks\\_engl/beach.htm](http://www.electrocomics.com/ebooks_engl/beach.htm)
- (11) Je tiens à préciser, car assez étonnamment pas mal de gens ne le perçoivent pas directement à la vue du livre, que mes collages sont entièrement réalisés aux ciseaux et à la colle, physiquement à partir des catalogues
- (12) Roger Waters, *Radio K.A.O.S.*, EMI, 1987
- (13) Orchestral Manœuvres in the Dark, *Enola Gay*, Dindisc, 1980



13

L.L. de MARS

**SYNOPTIKON**  
*physique de*  
*la bande dessinée*  
*Yokoyama / Varlez*

Première partie :  
mouvement et changement

Les planches de Robert Varlez réunies au printemps 2013 par les éditions The Hoochie Coochie pour composer *Séquences* ont connu le cours éditorial sinueux de nombreux grands livres : d'abord présentées dans divers périodiques littéraires, elles étaient déjà devenues à peu près invisibles à l'époque où, adolescent, je les découvrais. Elles cohabitaient avec celles de Vaughn-James, avec les dessins de Jean-Luc Parant, les cuttérisations de Michel Vachey, en insinuant les grands textes d'avant-garde de cette période dans la revue *Minuit* qui échouait régulièrement dans les premières grandes bouquinerie de déstockage. C'est là que les tempêtes éditoriales des années 70 venaient s'étirer en rayonnages bradés, s'amortir et disparaître. Nous étions au milieu des années 80 et le bref moment de décloisonnement épistémologique général et de polyphonie éditoriale qui avait caractérisé la décennie précédente s'était dilué aussi vite dans le reaganisme généralisé que n'importe quelle révolution s'abolissant dans un manifeste répressif auquel elle sert de repoussoir autant que d'alibi.

Si le nom de Varlez était encore familier aux amateurs de poésie qui connaissaient son travail par les Ateliers de l'Agneau<sup>1</sup>, il était inconnu des lecteurs de bandes dessinées auxquels j'en parlais régulièrement avec enthousiasme.

Pendant les décennies qui suivirent, le travail de Varlez allait continuer à être pour moi une référence régulière ; pour mes interlocuteurs il était englouti par une zone d'inconnu, zone s'étendant proportionnellement à la disparition graduelle du stock de revues en bouquinerie.

Il y a quelques années, je me décidai enfin à scanner et à mettre en ligne quelques-uns des récits que je possédais. C'était le moins que je pusse faire en attendant le jour où se présenterait une opportunité d'éditer tout ça. J'avais cru cette opportunité advenue à la naissance des éditions Délicates. Mais la brièveté de leur existence entraîna, à peine esquissé, ce projet par le fond. C'est la découverte par Alexandre Balcaen des quelques planches mises en ligne dans le Terrier<sup>2</sup> et son enthousiasme immédiat pour elles qui ont abouti pas à pas au beau livre qu'est *Séquences*.

Le travail de Yûichi Yokoyama est très étroitement lié en France à l'existence des éditions Matière ; conjoint à leur naissance, il colore depuis, livre après livre, leur pratique éditoriale au point que nous sommes tentés d'y voir leur manifeste pour une forme de bande dessinée. Tout a été dit des étranges corps dont Yokoyama fait sillonner ses récits, du sort qu'il réserve à la visagité comme un ca-

cophonique et paradoxal inventaire de singularités désingularisées, comme un carnavalesque qui ne signe aucun renversement par la fête mais s'institue en loi naturelle. Que ses commentateurs mêmes se montrent si régulièrement impuissants à sortir de la paraphrase, à livrer autre chose que la description des contextes tressant ses récits, voilà qui nous en dit long sur les difficultés auxquelles il accule ses lecteurs à délier quoi que ce soit du plan général où se trame une histoire : par-là même, Yokoyama nous invite déjà à dégager tout ce qui, dans son propre rapport à la constitution d'un monde de fiction, se tient au littéral par le *mystère* en ceci que la figuration peut le reconduire sans jamais l'élucider<sup>3</sup>. De cette propriété *temporelle* de conservation sans glose que cèle une image, je tirerai le cœur même de cet essai. Notons pour l'instant que tout l'appareil illusionniste du mouvement chez Yokoyama sert surtout une illusion réflexive, en tant que tout ce qui s'agite dans le *Jardin* s'agite *malgré* les signes conventionnels du mouvement.

Les livres servant de point de départ à cet essai travaillent tous les deux à acculer jusqu'à leurs impasses certaines des lignes interprétatives sur lesquelles se fondent les rapports théoriques à la lecture, et à devoir les réviser : l'un devant le mode du dessin, l'autre devant le flux du récit, mais tous deux dans la constitution d'un mouvement *interne* et tous deux avec le littéral pour seuil d'inertie. De cet effritement d'un modèle herméneutique par deux attelages d'écriture

ture, s'ébauchent des sillages parallèles qui apportent des solutions très différentes au même problème; deux hypothèses qui tiennent un même objet dans leur prisme, un des plus vieux objets de la philosophie: le mouvement. C'est le mouvement, en tant qu'il traverse les corps et la matière dans leur persistance, qui modifie sans l'altérer la singularité d'une présence. Ce problème ontologique se formule en fait chez les tout jeunes dessinateurs comme couple de questions premières à la réalisation de bandes dessinées: comment dessiner des milliers de fois des éléments qui se ressemblent *entre eux*? Comment construire un récit congruent si on le compose *en événements* pour le faire avancer?

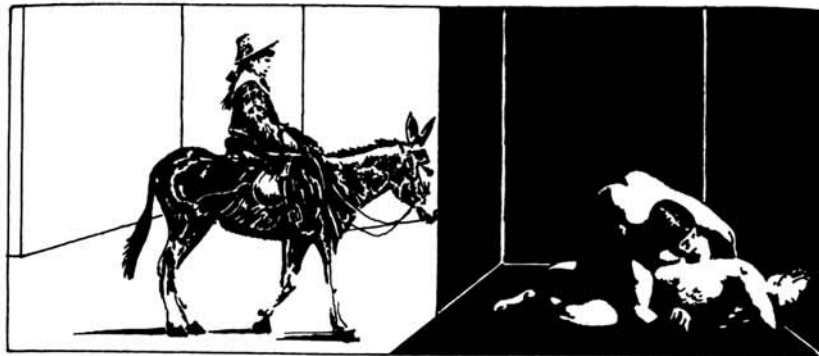
C'est sous cette forme que deux interrogations rudimentaires réveillent, légèrement déclinée, la plus têtue des questions philosophiques, celle de la singularité et de sa permanence. Elle a pu se formuler longtemps ainsi: quand la substance change, qu'est-ce qui ne change pas en elle pour qu'elle reste elle-même dans le mouvement?

C'est par un crochet sur cette voie antique que j'aborderai ici une physique singulière du récit en images. Le seuil et la composition du littéral seront infléchi par le choix des dispositifs inchoatifs propres aux deux livres, l'un (Varlez dans *Séquences*) par une possible performativité de l'image<sup>4</sup> — le littéral comme départ de formes — l'autre (Yokoyama dans *Jardin*) à partir des énoncés tautologiques.

Dans les deux cas, la notion de mou-

vement repose sur sa tension entre le changement d'état d'une substance et l'impératif de conduire sa permanence — pour qu'il y ait tout simplement bande dessinée et non série d'images géographiquement liées — et nous invite à reprendre un instant le cours d'une physique antique, celui de la dynamique aristotélicienne<sup>5</sup>.

Une physique, aussi périmée semble-t-elle, est avant tout un regard, c'est-à-dire un ensemble de conditions particulières pour observer un problème. En cela, elle excède très largement le cadre de sa vérité ou de sa fausseté contractuelle, de son apti-



tude à rendre compte du dernier état du monde conçu: elle produit des cadres et ces cadres produisent eux-mêmes questions et solutions. Ces déplacements, pour peu qu'on y insiste, provoquent le simple agencement nécessaire à produire les conditions nouvelles d'une question: la voici posée à un objet qui n'est plus éprouvé par sa discipline même, l'entraînant là où il ne l'a jamais été. C'est une réouverture.

Regarder également une physique comme une image qui, en tant

qu'image mais aussi en tant que machine, travaille dans toutes les images; spectre des représentations aussi présent à elles que sont présentes les vieilles divinités grecques sous la peau des super-héros contemporains.

Ces œuvres sont liées à cette physique soit par la matière d'expansion, la machine plastique (comme dans la série *Frontière*<sup>6</sup> de Ronald Grandpey, auteur qui fait l'objet dans ce numéro d'un travail de palimpseste), soit par la place qui, dans l'écriture, conditionne les formations du monde narratif — non pas en tant qu'elle déterminerait la tangibilité et la fer-

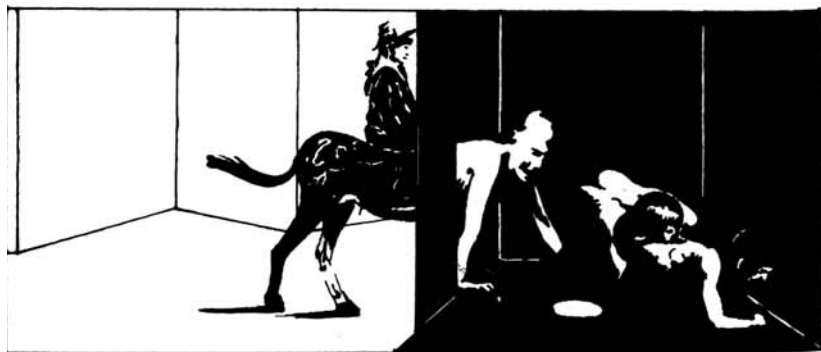
meture de son cadre (comme chez E.P. Jabobs) — mais bien en tant qu'elle conduit le langage à sa baie d'échouage, à la rive imperceptible où elle s'abouche au mode de l'image plastique (comme on peut l'observer, parfois, chez Francis Masse à travers les solutions délibérément absurdes qui naissent d'un mot d'ordre illustratif lancé là où l'illustration n'a pas cours — modèles théorico-scientifiques, infiniment petit, etc.).

C'est par ce problème même — reformulé ainsi pour la bande dessinée:

présence d'un mouvement qui n'est pas sa théâtralisation, qui ne fait pas appel aux équiformités du jeu de figurations, des forces figurées qui le sous-tendent ou qui le vectorisent — et c'est par la crise des conventions et des lectures dont ce problème est la cause que les travaux de Varlez et de Yokoyama travaillent ensemble<sup>7</sup>. Plus précisément, à travers ces deux œuvres que semblent séparer forme, rapport au langage, origine culturelle, historique, inscription même dans le champ de la bande dessinée, je vois apparaître un invagination possible de ce dégageant commun du mouvement *pris*: imperceptible-

ment, comme lovée en elle, comme lui appartenant, s'y propageant comme un réseau de nerfs, cette question est aussi celle de la littéralité. C'est ensemble que ces deux notions développent leur dynamique. Cette intuition, celle d'une liaison du littéral au mouvement qui fait hoqueter le mode descriptif, c'est formellement celle qui opère — sous la fausse liaison des évidences — à déplacer la question du mouvement bien loin de celle des figures (telles qu'elles supposent leur mobilité et leurs forces constitutives comme figuration même), bien loin des illusionnistes, bien loin de sa propre représentation

en tant qu'elle serait prise dans un contrat quelconque avec les figures en tant que figures. Il s'agira de toucher par où les figures chez Varlez et chez Yokoyama, bien plus encore que les figures, les énoncés qui en émanent, appellent — par leur impuissance à entraîner des conséquences dans le champ conventionnel du récit, par leur inaptitude à structurer un développement en *moments* — une fluctuation plus intense : c'est un mouvement, impréparé par l'usage narratif, des opérations souterraines au littéral. De quoi le mouvement est-il mimétique dans un récit en images, dans une bande dessinée, s'il ne repose pas sur les conditions illusionnistes qu'imposent les objets référents aux mouvements zébrant leurs propres espaces de circulation ? La saisie du mouvement et sa restitution semblent indissociablement liées aux premiers enjeux de la représentation ; le regard que nous portons sur la peinture pariétale ou sur les rares peintures antiques encore visibles nous incline à penser que, déjà, leur force de présentation, puis leur force d'illusion, reposaient autant sur la tentative de renvoyer du monde sensible les ordres énumératifs de ses éléments — une *composition* — que d'une aptitude à en percevoir les forces mouvantes et à les réaliser. Il y a peu de chance de se croire coloniser un champ ancien par des lubies contemporaines en traquant le mouvement dans les plissés de Botticelli, mais sa figurabilité pourrait sembler bien inadéquate, par exemple, à interroger la peinture gothique. Ce serait toutefois sous-estimer l'extension de la question du mouvement au



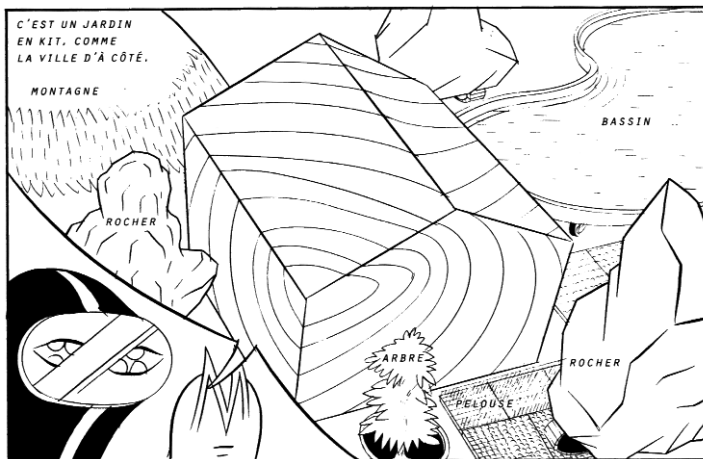
cadre dynamique particulier dans lequel elle peut être prise en chaque circonstance historique, dans chaque cadre conceptuel : que le mouvement soit encore une catégorie du changement dans la physique médiévale est un des traits qui m'a conduit à développer ici, par jeu des contaminations fécondes autant que par désir d'étendre des problèmes au-delà de leur temporalité supposée, la conception aristotélicienne du mouvement. C'est par cette extension que nous pourrions espérer dégager la singularité d'une possible *physique de l'image figurée*.

Nous pouvons voir théorisé et formulé très tôt, chez Xénocrate — considéré, faute de sources plus anciennes, comme le premier théoricien de l'art — le primat de la représentation du mouvement dans la peinture grecque ; je ne doute pas qu'il ait pu être formulé avant car je le crois consubstantiel non pas à la présence des figures — dont je fais moins cas qu'au désir de s'en entourer et de les entourer, elles, de champs hétérogènes mais toujours plastiques — mais à la production des images et à sa *temporalité*.

Que fait Xénocrate ? : il place le *rythmos*, l'aptitude à simuler le mouvement, parmi les quatre critères d'excellence picturale. Mais il ne dissocie pas cette aptitude — comment pourrait-il le faire ? — de l'acuité particulière qui le fait percevoir, c'est-à-

dire, surtout, le fait comprendre. Ce n'est pas un problème sensible : c'est bien au-delà de la simple adéquation à un monde de faits et de règles qu'il faut saisir dans leur donné, c'est un problème d'aptitude à poser un rapport théorique au monde.

Xénocrate charpente son quadrilatère technique et éthique avec trois autres qualités fondamentales à ses yeux : l'*acribeia* — l'exactitude du trait —, la *mimesis* — la proximité imitative de son modèle, de son référent, de son prototype —, la *symmetria* — l'art des proportions. Mais le *rythmos* est moins une catégorie supplémentaire aux trois autres qu'elle n'en est une des composantes obligées : elle se compose avec eux. Pour



comprendre ce maillage problématique, observons-le à travers la peinture de Botticelli pour qui l'attrait des paradigmes antiques est à la fois tutélaire et spéculatif (spéculatif parce que l'autorité historique fonde son rapport à la théorie)<sup>8</sup>.

Botticelli montre toute son acuité au

modèle antique qu'il connaît à travers Pline dans son *Printemps* : en donnant pour objet de la plus grande attention à la *mimesis* la texture des tissus, transparences des voiles ou gravité des trames, à l'*acribeia* les jeux filaires des lignes plissées prises par le vent ou les corps, à la *symmetria* la composition d'un espace volumétrique complexe, d'un jeu de proportions qui ouvre à une compréhension dynamique de l'espace, il rend inextricables les dimensions intellectuelles et plastiques qui vont composer le champ du *rythmos*.

Le mouvement figuré qui *désordonne* la cavalcade des chevaux de la *Bataille d'Issos* d'Appelle (ou, selon d'autres sources, de Philoxénos), le mouvement figuré célébré dans les *ekphraseis* de Philostrate ou celles de Lucien pour louer l'excellence des peintres grecs, le mouvement figuré est plus étroitement encore chevillé à la bande dessinée, car elle incarne les images dans un exosquelette duquel on attend — au moins autant que de cette chair référée — une puissance à assigner un tempo, un rythme, un mouvement : le récit.

Mais qu'il s'agisse du cours du récit (du montage des séquences comme du fractionnement de la planche en cellules dynamiques) ou des moyens plastiques ravivant les catégories xénocratiques, cette conception-là du mouvement est toute entière prise



dans l'espace mimétique.

C'est parce que perception et reproduction du mouvement cohabitent en tant que questions, qu'il s'agit de voir si oui ou non la bande dessinée est condamnée à penser le mouvement narratif dans des associations hétérogènes de moments privilégiés, des séries de formes transitoires desquelles nous serions appelés à déduire

les conditions d'imposition du temps à travers des coordonnées renouvelées; ou bien quelque chose travaille-t-il plus sourdement à produire un mouvement qui n'a rien à voir avec ces jeux de figures, avec ces computations de phénomènes ni avec le théâtre dans lequel on s'imagine devoir les piéger par la figuration? Un continuum d'une autre nature spéculative, dont les seuils sont moins les formes qui supportent la convention narrative d'un mouvement analogique que des prises de ce continuum qui est le lieu intensif d'une production?

Pourquoi ces interrogations-là sur les modélisations de la représentation dans ses restes, c'est-à-dire dans ce qu'un mouvement infiguré travaillerait sous les figures à quelque chose de plus puissant que la *mimesis*, de plus puissant que leur convocation elle-même? Pourquoi, particulièrement, dans des bandes dessinées, c'est-à-dire dans des modes de l'image encore tenue à l'équiformité<sup>9</sup> quand tous les autres l'ont, pas à pas, congédiée dans leur valeur connotative<sup>10</sup>?

Peut-être parce qu'on ne peut pas délier la perception du mouvement de celle de *la vie* à laquelle on l'arrime,

fut-elle la vie figurée hantant les territoires de fiction. *A fortiori*, elles sont les conditions mêmes de son apparition possible, tangible, *crédible en tant que monde*. Concéder *au monde*, c'est lire.

Ce sont les figures qui entraînent un régime de règles à établir entre elles; c'est la figuration qui établit le ré-

Ces conditions de représentation, qu'elles aboutissent à une image plastique du mouvement lui-même ou qu'elles aient pour seule vocation d'en produire l'organisme ou d'en actualiser le programme, sont des conditions d'interrogation de la vie.

D'autre part, la perception seconde qui en découle dans une bande dessinée — les conditions mimétiques du mouvement chez le lecteur — implique la création d'un entendement immédiat sur lequel repose toute entière la réussite de l'opération: sans l'invention d'une force mimétique adéquate, il ne se passe RIEN et s'effondrent alors le monde figuré, ses lois, sa charpente; le voici abandonné à la pleine surface de l'image<sup>11</sup>.

Ce sont des enjeux métaphysiques, éthiques et poétiques qui nécessitent et valident les théories du mouvement, enjeux qu'elles consolident et actualisent à leur tour. C'est vrai de la physique aristotélicienne; c'est vrai de son renversement galiléen; c'est encore vrai jusque dans les inventaires des représentations, dans le couloir des images enchaînées, dans les simulacres des espaces et des durées qu'implique l'écriture en bande dessinée.

Donnons maintenant une physique à cette substance, adéquate à sa nature et à son activité propre. Insistons à notre déplacement systémique et voyons où ça nous conduit...



gime plastique dont dépend la formation du territoire (et nous retrouvons au passage dans ce problème celui de l'affrontement éternel entre les modèles continus et les modèles discontinus du sujet, du monde, de la biologie, du psychisme, etc. mais, surtout, ceux qui opposent les lectures).

La philosophie antique — comme une grande partie de ses prolongements médiévaux — observait le mouvement comme un accident de la substance (un accident devant être pensé comme une propriété de celle-ci, pouvant être acquise ou perdue par elle sans qu'elle en soit modifiée). Le mouvement est pour Aristote un processus transitoire. Il est dépendant d'un moteur comme cause ; il est assigné à s'évanouir dans l'état de repos naturel auquel aspire la substance. C'est le champ de l'espace qui est celui de sa quantification. C'est en cela qu'une part de sa fiction est aussi la nôtre dans l'étude des compositions du mouvement, le temps étant pour la bande dessinée le paramètre de l'inquantification même, celui de la subjectivation (superposable, chez Varlez plus encore que dans toute autre bande dessinée, au temps de la lecture).

Chez Robert Varlez, le mouvement est à prendre le plus sérieusement du monde en tant qu'accident de la substance plastique et, par là, comme cause substantielle de tout récit. Toutefois, la sériation même de ces accidents induit un rapport étranger à sa découverte, une forme d'effraction que ferait chaque récit dans un mouvement commencé et poursuivi en dehors de lui. L'idée que cette tension ait une possible fin dans un repos de la substance est un effet indifférent au récit varlezien. Cette forme d'effraction, qui évoque bien plus les chaînes matérielles des atomistes que le modèle aristotélicien, trouve son pendant chez Yokoyama dans l'arbitraire narratif qui, ouvrant et interrompant la chaîne des transforma-

tions du *Jardin*, l'anamorphose à la durée de sa visite *accidentelle*.

J'aborderai plus longtemps le motif de l'effraction (qui vise bien plus à annihiler l'autorité de l'événement sur le cours d'un récit qu'à produire un éventuel hors-champ de la substance et de ses accidents) dans le chapitre consacré à la littéralité (cf. *Pré Carré* n°3).

Dans la physique antique, la vitesse est une notion relative aux causes ; c'est une notion de dynamique, je l'ai évoqué, dépendante d'un moteur. Nous sommes conduits, quel que soit notre attachement aux qualités distinctives et mimétiques que son achèvement dégage, à observer du dessin, par sa formation même dont chaque recours graphique porte la trace, le continu productif dans lequel force et mouvement sont conjoints : car *le dessin ne pousse pas sur la feuille* («*Chaque touche est un jugement*», disait Souriau). Les causes sont homothétiques aux effets. Le dessin est pris dans le dessin.

C'est une catégorie temporelle essentielle à la compréhension de ce qui advient par lui. La tenir pour insignifiante est, d'une part, faire un sort à ce qui s'y joue de la vie dans sa singularité (sa singularité temporelle c'est-à-dire adventive ; il ne s'agit évidemment pas d'une absurde *vie propre* du dessin) et, d'autre part, risquer de subordonner une fois de plus le dessin au mode énonciatif du récit.

Pour Aristote, donc, le mouvement est une catégorie du changement, une transition entre les deux termes du cours de la substance, qui affecte

la catégorie du lieu (*phora*). Le corrélat avec la matière fait du mouvement une réponse ordonnée à un monde ordonné, hiérarchisé, tout entier fait d'inclinations des choses à se comporter selon leur nature. Aristote est conduit à imaginer des natures distinctes entre le repos et le mouvement en tant qu'*acte*<sup>12</sup>. Une bande dessinée, en tant que production matérielle, sans mouvement propre, voit son plan de consistance agité des représentations du mouvement, au même titre que la peinture voit son plan de consistance établir le mélange coloré en origine de toute formation singulière et de toute incarnation<sup>13</sup>. C'est par cet aspect matériel qu'elle est conduite dans la sphère de cette théorie originaire dont l'espace était le paramètre et pour laquelle le mouvement était superposable à la force au point d'en faire la cause des modifications de *toute chose apparue*. Pour dire les choses plus simplement et pour faire toucher du doigt le problème que pose un rapport du dessin subordonné aux règles du récit : ce n'est pas un énoncé qui est la cause de tel dessin à l'encre, c'est un croquis à la mine graphite. Nous verrons à quel point cette compréhension temporelle de la production plastique est essentielle quand, chez Varlez, ce qui se cache sous telle image, c'est le déclenchement d'un photocopieur...

Arrêtons-nous un dernier instant sur cette physique rendue étrange par quelques siècles de conception mécanique, aussi étrange sans doute que les hiérarchies angéliques ossaturant le monde spirituel de Denys, aussi impossible et belle que le rayon pros-

pectif igné qui jaillit de l'œil d'Empédocle pour partir à la rencontre du feu des choses.

La chimère de l'espace absolu — espace affectant ses objets sans être affecté par eux — qui avait empesé trop longtemps les sciences de son ordre introuvable, transcendantal, pourrait bien trouver un berceau de réactivation, un lieu d'épanouissement, une intense zone de production de sens et de percepts, dans ce monde en plis et en mutations qu'est l'espace plastico-narratif des planches de bande dessinée et leur agencement dans le cours d'un livre. Comme devant les *marmi pinti* de Andrea Del Castagno qui font sa théorie des couleurs, c'est-à-dire sa cosmologie (Cenacolo di Sant'Apollonia — cf. note 13), nous pouvons dire devant un agencement de planches, constituant un espace de détermination des règles entre elles: voici *un monde et ses lois*. C'est par ce cadre de déterminations-là que Yokoyama déplie, pour son *Jardin*, les lignes de force souterraines qui en font l'organicité; c'est par la mise en évidence d'un rapport tout à fait inédit entre un monde et les créatures qui le peuplent — une liaison purement graphique et homogénéisante à laquelle le langage fait seul barrage d'hétérogénéité — que se manifeste un inventaire des productions, des concrétions de ce monde et des modalités de leur expansion.

Avant d'aborder, dans les chapitres suivants, les différents ca-

dres littéraires qu'offrent la copygraphie chez Varlez et la description tautologique chez Yokoyama, je vais m'arrêter encore une fois sur la représentation du temps dans les *Séquences*, notamment à cause de leur titre.

L'unité de la page n'établit pas une «séquence», mais matérialise pas à

pas le contour d'une monade rythmique au sens démocritien, celui d'une «singularité» dont le rythme est un déterminant de la forme. C'est cette forme singulière qui se dessine comme organisme institué par le récit, matière composite qui avale les simulacres de chair humaine interdits au statut de personnage; c'est par elle également que les mutations s'instituent en récit.

Ainsi, la forme générale se manifeste quand on s'éloigne d'un récit qu'on traquerait très inutilement dans sa proximité; le récit n'est pas le pli interne qui abrite les espaces fictionnels, mais un déroulé enclavant qui fait le livre possible d'un accident. La clôture est la seule décision rendant rationnelle à elle-même la composition d'un monde et la série de ses lois. On va voir que la notion de *séquence* abrite un paradoxe, rendu possible par les éléments graphiques et leur mode de scansion référente.

En effet, de quoi cette découpe varlezienne fait-elle la séquence? Sur quelle entité compose-t-elle ses unités? Si les *séquences* renvoient aussi visiblement au cinéma, c'est sans doute pour ce qu'elles se mosaïsent du matériau chronophotographique de Marey ou des séries photographiques de Muybridge qui le contiennent en germe. Mais c'est plus profondément pour emprunter les signes de sa régulation, de son ordre, de ses phases et, surtout, la garantie qu'il offre d'un point de



contact *avéré* avec le monde sensible.

Si le cinéma opère son séquençage sur la base d'un arbitraire optique rétinien (qui peut aller, sans grand trouble pour la perception du mouvement, de 10 à 12 images par secondes dans l'animation, de 24 à 30 dans les films), c'est sur la base d'un tout autre arbitrage, d'une toute autre autorité, que Varlez sanctionne la bande : un arbitraire de subjectivation. L'illusion du discontinu, qui hante tous nos modèles théoriques avec plus ou moins de bonheur, abrite des niches infinies, et les abrite infiniment. C'est un parasite inextinguible que Varlez niche dans le monde cloisonné des espaces définis. Ce qui en découle fait démonstration : partout où l'analyse se soulage par les fausses évidences du système et de sa discontinuité, s'abolissent tout autour de lui les modalités constituantes du continu (perceptives, subjectivantes, socialisantes, biologisantes<sup>14</sup>) qui pourtant font d'une signifiante la matière ductile et vivante sans laquelle la signification n'est qu'une mosaïque funéraire célébrant un langage mort.

La métamorphose, notamment chez Varlez, est une vasière sournoise : on ne peut y discrétiser les transitions en moments pris par le sens — c'est-à-dire en formes — mais on doit les considérer comme les seuils<sup>15</sup> d'un processus supposé avoir, par la forme récit, une autonomie propre (la *séquence* doit bien être prise, alors, comme continuum); glu pour le regard qui ne cesse de rejouer le simulacre des conventions du récit dans

leur conversion. Ce sont bien ces manœuvres conventionnelles que le travail de Varlez met à bas (l'échantillonnage, la production d'unités tangibles dont les conditions d'apparition sont reproductibles), en révélant la fragilité des conventions sur lesquelles repose le désir même de s'attacher au récit illusionniste et, avec lui, à reconstituer des discontinuités coûte que coûte jusqu'à l'absurde.

Mais au même titre que le littéral redonne le mystère chrétien pour n'y rien ajouter ni retrancher, le rythme de Varlez, par le même procédé d'identité d'un acte à sa représentation, révèle le lecteur dans son rythme propre, le lecteur COMME rythme propre, comme configuration passagère.

(la suite de cet article sera publiée dans le troisième numéro de Pré Carré)



## Notes

(1) Les Ateliers de l'Agneau, dont la création à Liège en 1973 accompagnait la découverte de Savitskaïa, Jacques Izoard, Di Manno ou Parant (auteurs également réguliers de la revue *Minuit*), ont permis la naissance de la revue 25 de Robert Varlez et Françoise Favretto, quelques années plus tard. Cette revue de poésie foisonnante laissait une large part à la bande dessinée et au collage.

(2) <http://www.le-terrier.net>

(3) Rien n'éclaire mieux cette propriété — une propriété *temporelle* de l'image — qu'une longue tradition d'illustration littéraire de l'Apocalypse de Jean ou que l'inventaire des *Arma Christi*. Contrairement au mode de l'allégorie, qui vise à s'élucider dans un référent extérieur à l'image, l'illustration littéraire vise un transport sans reste du mystère qui façonne les référents.

(4) Si cette performativité de l'image existe, et en quel sens elle s'actualise, fait tout l'enjeu de l'excellent collectif « La performance des images » (in *Problèmes d'histoire des religions*, Volume 19, éd. de l'Université de Bruxelles, 2010) dirigé par Dierkens, Bartholeyns et Golsenne.

Ouvrage téléchargeable intégralement ici :

[http://www.academia.edu/2446398/La\\_Performance\\_des\\_images\\_dwld\\_the\\_book](http://www.academia.edu/2446398/La_Performance_des_images_dwld_the_book)

(5) Ce modèle dynamique sera maintenu jusqu'au renversement opéré par la relativité galiléenne. Avec Galilée, changement et mouvement se disjoignent, leur lien se disloque. Le mouvement se conçoit désormais en tant qu'extérieur aux choses qui sont, en elles-mêmes, privées de mouvement; il s'agira non plus de l'étude de tel ou tel mouvement en tant qu'il est irréductiblement lié au moteur qui est sa cause, mais de l'étude générale du mou-

vement comme mode de relation des choses entre elles, indifférent à leur être. Il faudra ensuite attendre Newton pour ré-établir le lien rompu avec la matière, lien pour lequel il bricolera sa propre dynamique et ouvrira à une qualification du mouvement par le rapport d'une masse et d'une vitesse. Ces questions sont développées avec beaucoup d'acuité dans le *Galilée, Newton lus par Einstein* de Françoise Balibar, PUF, 2007.



(6) *Frontière*, Ronald Grandpey, auto-édition, 2010-, 5 numéros parus (<http://iodnp.blogspot.fr>)

(7) Une telle perspective analytique, un tel angle de vue sur Yokoyama, comme sur Varlez, est posé sur un livre possible, écartant momentanément tous les autres livres possibles qu'ils sont (celui de Yokoyama comme théorie des visages, celui de Varlez comme rhétorique du silence par exemple), m'obstinant par jeu, un instant, à n'en dégager qu'un seul. De tels livres, comme tout bon livre, permettent une quantité infinie de lignes théoriques. Les espaces théoriques, j'aime le rappeler, n'ont pas pour vocation d'épuiser les objets qu'un moment ils embrassent. On verra également plus loin dans ce texte, par la convocation inactuelle des

machines d'Aristote ou de Hugues de Saint-Victor, qu'ils n'ont pas vocation non plus à s'exclure. Pour ça, évidemment, il faut qu'ils se donnent au moins le même abandon aux agencements théoriques que les œuvres dont ils se font la théorie pas-sagère.

(8) Pour un approfondissement du rapport de Botticelli au mouvement, lire l'essai «Le Printemps» parmi les merveilleux *Essais florentins* de Warburg (Aby Warburg, *Essais florentins*, Klincksieck, 1990).

(9) Il n'y a pas de bande dessinée abstraite; la bande dessinée est une figuration, celle d'opérations prises dans un cours et peu importe les formes happées dans ce cours et le sort réservé au récit.

(10) On peut considérer le mode connotatif comme celui du pittoresque contemporain. Cette question sera abordée dans le prochain numéro à propos de Yokoyama et du dispositif de l'installation.

(11) S'évertuer à inventorier ce qui semblerait être un jeu de conventions graphiques pour composer une illusoire sémiotique du mouvement ne fait que déplacer le problème dans une médiation momentanée: les conventions en question sont auxiliaires; les traits de vitesse, par exemple, sont auxiliaires à la simulation du mouvement; d'autre part, en tant qu'éléments plastiques pris dans le territoire des autres, ils peuvent tout à fait devenir éléments d'une nouvelle hiérarchie visuelle n'engageant aucune réflexion particulière sur le mouvement (éléments de décors, formes de vies) sans interférer avec le modèle mimétique dynamique de l'auteur. Et, en bande dessinée comme en tout autre domaine artistique, ce qui semble être une déviation ne l'est que dans l'attente de devenir un lieu commun fonctionnel.

(12) Opération par laquelle la puissance d'une substance s'effectue; par exemple, c'est la lumière — sous l'effet du *diaphane* — qui fait passer en acte la puissance couleur d'une substance, dans la théorie optique d'Aristote.

(13) Sur ces problèmes complexes des causes liées entre les disciplines artistiques et les mondes qui s'en déclinent, voir la fin de la troisième conférence à la M.G. (Rennes) consacrée à *la palette comme monde* et son iconographie disponibles ici: <http://www.le-terrier.net/mg/>

(14) Il est bien difficile de donner toute la place qu'il lui faudrait ici, mais il est intéressant, à propos du couplage biologique / prosodique, de questionner le modèle bergsonien développé dans la première partie de *Matière et Mémoire* (Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, PUF, 1965) pour aborder le complexe problème des représentations.

(15) J'emprunte la notion au cours de Deleuze de 1974, à Vincennes, consacré à *Mille plateaux* (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, coll. Critique, Minuit, 1980), dans l'ouverture duquel il caractérise rapidement le mouvement chez Bergson.



## ASSEZ DE MUSIQUE, JE PARS A LA CHASSE

Guillaume MASSART  
sur deux toiles de Clément-Marie Biazin

Interrogé sur la différence entre les ethnologues, musicologues, cinéastes et photographes venus étudier la Centrafrique, et lui, peintre-historien centrafricain dessinant son pays d'après ses souvenirs de voyage, Clément-Marie Biazin répondait qu'elle tenait en ce qu'eux le dépassent à cause des appareils et lui les dépasse parce qu'il n'a pas ces appareils. Lui fabrique ses œuvres avec les mouvements de ses pouces et de ses doigts : quand eux ont de la technique par rapport à la machine, sa technique vient de la mémoire et du mouvement<sup>1</sup>.

Le premier mouvement de Biazin, c'est le cerné. Un lourd cerné noir, qui décide de l'espace à peindre : case dans la feuille, souvent subdivisée elle-même en géométries imbriquées. N'hésitons pas : c'est une bande — une « *Bildergeschichte* », une histoire en images, pour paraphraser l'ouvrage de la Kunsthalle Düsseldorf qui lui est consacré. Le déroulé séquentiel fait par exemple la base de cette gouache sur papier collé de 50 x 65 centimètres, *LA RP CENTRAFRICAINE EXPÔSE DEVANT SES AUTORITÉS DU PAYS, LES COMPAT. ET LE MONDE LE RÉSULTAT DE SES RECHERCH ET DÉCOUVERTE DANS LE DOMAINE DE VOYAGE* (l'orthographe et la grammaire approximatives sont de Biazin). S'y succèdent douze cases et leur cartel, douze pictogrammes et leur descriptif.

En lisant de gauche à droite, on voit d'abord une cruche, ventre rond, couronne évasée, noire. Une ombre violacée à son goulot fait la profondeur. S'en échappe une fumée, un nuage, une entité cernée de noir, elle-même cernée par des stries, des lignes de force convergeant vers la cruche, mais que cette fumée semble retenir, empêcher d'atteindre. Le cartel, placé dessous, indique d'abord : *L'HISTOIRE*, qui semble valoir sous-titre pour l'ensemble de la bande. Puis : *CE DANS CETTE*

*POT QUE NOS ENCÊT BUVAIENT L'EAU.*

Case suivante, des vaguelettes noires s'entassent sur fond jaune vif et leur chute est interrompue par un bâton, qu'une lame recourbée prolonge, comme tassée à fond de case. Cartel : *CE PAR CETTE HACHE QUIL COUPAIENT LE BOIS.*

Un damier noir sur fond violet. À fond de case encore, un autre bâton, mais présentant en son milieu un angle droit et s'achevant sur une pince grise : *CE HOUE POUR CULTIVER LA TERRE ET SA PRODUCTION.*

Un homme à la peau brune, en pagne blanc, cadré depuis les mollets jusqu'au-dessus de sa tête nue, légèrement courbé contre un amas de traits noirs sur fond rouge, souffle dans une corne noire qui fait bien les deux tiers de sa taille : *CE CORNE ET LE CLAIRON TRADITIONNEL DE NOS ANCÊTRES.*

Un visage d'homme, de face, peau brune, barbe blanche, serre-tête blanc, béance

Aucune reproduction des travaux de Biazin n'est possible ici grâce au travail de rétention d'une seule personne, entamé depuis 1967, qui a décidé de nous refuser, sans même avoir daigné lire une seule ligne, toute publication...

blanche des yeux fixant l'air au-dessus de lui — ou peut-être la pyramide qui le surplombe, hors de son cadre : c'est le seul qui semble la remarquer ; mais de cette pyramide je parlerai plus bas — collier blanc, boucles d'oreilles vertes, sur fond bleu strié de noir : *CE VISAGE NOUS MONTRE LE SOUVENIR DU PASSÉE.* Notez pourtant qu'on passe au présent.

Autre visage, de femme, de profil. Elle regarde l'homme à sa gauche, ou peut-être pas après tout, peut-être que ces cases sont étanches et qu'ainsi elle regarde un horizon, un hors-champ à inventer, ou peut-être encore qu'elle regarde au-delà de l'ancêtre : le pot, la hache, la houe, la corne, ou même l'homme qui soufflait dans la corne, qui était plus jeune, peut-être plus séduisant, et qui lui tourne le dos — car oui, j'avais oublié : le joueur de corne soufflait vers la gauche, vers l'hier, le passé, les outils des aïeux, quand le regard de l'ancêtre ne regarde qu'au-dessus de lui, vers les autorités du titre peut-être, les divinités, l'avenir ; ou pourquoi pas vers rien du tout : le blanc de l'œil est si insistant que ce visage d'ancêtre est possiblement un visage d'aveugle, qui nous montre le souvenir du passé mais ne voit rien de l'avenir, ni tourné vers la droite, ni tourné vers la gauche, se contentant d'être au centre de la bande, ou à peu près, sous la pyramide mais pas en son milieu parfait, qu'il doit partager avec la femme ; la femme donc, ne la perdons pas de vue : apprêtée, sourcils arrondis, collier enserrant son cou, casque lisse de cheveux d'un noir plein, menton légèrement relevé, sur fond rose étoilé. Le cartel donne sa solution : *LE VISAGE DE LA FEMME D'ORIGINALITÉ DE NOS ANCÊTRES.*

Même cadrage que le joueur de corne, cet homme-ci, en armes, est toujours en pagne blanc. C'est peut-être le même après tout, à un autre moment : assez de musique, je pars à la

chasse. Cette fois il est tourné vers la droite, un peu fléchi encore, toujours adossé à des traits noirs posés maintenant sur fond jaune, qu'il écarte de son arc violacé, mettant l'avenir en joue. Enfin, l'avenir, que je crois ; le cartel n'est pas tout à fait d'accord et l'on repasse au passé : *NOS ENCÊTRE CHASSAIENT ET SE DÉFENDAIENT A L'ARC*. De l'image on fera donc ce qu'on veut : héritage du passé réitéré dans un acte au présent, vision d'un futur à l'arc revenu car jamais échoué, ou encore passé annonçant la flèche qui vient... On sait que Biazin dessine de mémoire, lorsqu'il rentre de ses voyages documentaires en Centrafrique : que sont devenus l'arc et la corne, au moment où il les immortalise ?

Un crochet à fond rouge vif, que des stries nerveuses ont hachuré : *CET AVEC CE COUTEAU QUIL DANSaient*.

Deux cercles concentriques sur fond brun : *CETASSE ELLE A BOLS POUR MANGER* (je ne suis pas sûr d'avoir raison de lire : *A BOLS*).

Un pilon orange sur fond bleu moucheté : *CETMORTIER POUR ÉCRASER LES ALIMENTS*.

Manières d'haltères oranges dressés verticalement et une sagaie sur leur flanc droit, fond bleu pâle et lignes de force noires : *CETCUHIER POUR MANGER ET RASOIR*.

Peut-être un abat-jour jaune, sur dégradé bleu-blanc ? *CETPEIGNE POUR SE PEIGNER*.

(Ces cinq dernières natures mortes figurent dans des cases toujours plus étroites, alors à mon tour je condense.)

Je n'ai pas tout dit : le titre à rallonge s'enroule en deux temps au-dessus de la bande, à ses deux extrémités, surplombant les trois premières et les cinq dernières natures mortes et

isolant les figures humaines au centre. Mais celles-ci sont également couronnées : par la fameuse pyramide ocre dont j'ai parlé plus haut, qui seule réchappe à l'invasion du texte, et au centre de laquelle, dans un ensemble triangulaire moucheté de vert, un bouclier bleu-jaune-vert-jaune barré d'un trait carmin horizontal fait figure d'armoirie.

On a peu l'occasion de voir du Biazin et, au moment où j'écris ces mots, j'ignore encore si quelqu'une de ses toiles pourra être ici reproduite. Autant décrire au moins celle-ci, donc, la sauvegarder par le texte comme possible. On y perd beaucoup bien sûr et mon vocabulaire pictural manque de variété pour décrire l'immédiateté du trait, la patience incertaine des enluminures qui surchargent l'espèce d'escargot siamois à deux coquilles que j'ai sous les yeux... Il y a tant d'évidence dans le geste de Biazin et, paradoxalement, une telle circulation de sens parfois contradictoires concentrée dans sa pictographie et ses organisations symboliques, que le tout est en somme peu énonçable. Sauf à inventorier librement et laisser aller : énoncer comme ça vient.

Alors j'énonce encore : c'est une huile sur toile de 56 x 71 centimètres (comme pour *LA RP CENTRAFRICAINE EXPOSE DEVANT SES AU-*

Voilà pourquoi ce blanc  
tout autour. Ce rien.  
Cette promesse non tenue.  
Voilà pourquoi les œuvres  
de Biazin vous sont  
offertes dans *Pré Carré*,  
puis immédiatement  
soustraites...

*TORITÉS...*, je suis bien en peine de la dater). Elle s'organise dans la forme picturalement plus familière d'un rectangle, au centre duquel une scène majeure domine, occupant l'essentiel de l'espace, en un sous-rectangle principal. Les autres cases sont distribuées en son entour, comme si elles en constituaient l'encadrement – mais les dessins qui les ornent, on le verra, ne sont pas que des rehauts enluminés, bien plutôt des sortes de contrechamps, qui dialoguent avec le dessin central. Outre la forme, ce qui unifie et rassérène l'œil peu téméraire, que le précédent patchwork bigarré aurait pu effaroucher, c'est la dominante de couleur : un doux bleu nuit, qui se confond parfois, dans une discrète liquidité, avec le noir des cernés (toujours premiers dans le geste de Biazin), que trois virulentes nuances de jaune contredisent en trois endroits distincts.

Le titre est ramassé à la droite de cette image centrale, comme glissé de force dans cette sorte de gouttière qui fait l'encadrement historié que j'ai dit. Chez Biazin, un peu comme chez Alex Barbier, cet autre peintre de *Bilder-geschichten*, le trait du lettrage et celui des cernés viennent du même pinceau et sont avant tout des formes, qu'il faut disposer sur l'espace plan. Il n'est pas rare qu'un mot commencé sur

une ligne s'acheve sur la suivante, isolant parfois la seule lettre finale, ou découpant un même mot plusieurs fois sans retenue. Détail qui valait déjà pour le premier tableau décrit et que j'avais omis de mentionner – et l'on voit bien qu'en décrivant on oublie, on rate, on minore, on néglige ; mais aussi bien on réinvente, volontairement ou par omission, et c'est sûrement là qu'on est utile, qu'on ajoute, qu'on détourne, qu'on recrée et que ça revit.

Le titre, donc, à rallonge bien sûr, dont vous imaginerez seuls où et comment il se découpe sans vergogne, dans l'étroit cartel vertical qui l'étrangle : *RÉSUMÉ D'HISTOIRE COLONIAL FRANÇAISE ET SES SOUVENIRS, L'ARRIVÉE CHEZ NOUS EN OUBANGI AUTREFOIS VOILÀ COMMENT NOS ENCÊTRES LEURS TRANSPORTAIENT EN TYPOYE POUR LES LONGUES VOYAGES ADMIT, L'HISTOIRE EST LA VÉRITÉ PARTOUT AU MONDE ENTIER*. À nouveau cette affirmation documentaire et cette volonté d'historiciser, propres à Biazin.

L'image centrale, revenons-y : c'est un colon géant, la peau rose-orangée, cramoisie au vif-safran, en tenue colo jaune canari, pétante. Sous le salacot de Tintin au Congo, l'immense moustachu à la grosse lèvre rouge allonge les jambes, confortablement assis dans un fauteuil tressé de noir et de blanc, que quatre Noirs, en pagnes pareillement tressés de noir et de blanc, portent sur leurs épaules, à travers une végétation éclatée en une myriade de petits rectangles bleu-vert. Les Noirs sont tout petits, au moins deux fois plus petits que l'énorme militaire Blanc et jaune qu'ils supportent dans la nuit. Ils ne sont que des ombres, aux contours incertains : le cerné de leurs corps, et c'est chez Biazin un événement extraordinaire, s'est dissout, bave translucide sur le fond bleu tendre... Ils n'ont plus de visages : ils sont des corps qui portent. Le colon sourit sous sa moustache, sous son pain de sucre, sous son uniforme, sous son appareil, sous son autorité.

Et en guise d'encadrement, donc, quatre cases. En bas à gauche, longeant la moitié de la verticale du rectangle central, un Noir en pied, aux traits de visage retrouvés, tire justement une tête d'enterrement et transporte ce que j'aurais envie d'identifier comme une énorme chope de bière, sur fond jaune caca

d'oise. Au-dessus de lui, une autre case, marron foncé, figure un Noir, très petit, très loin, les jambes plantées hors-champ comme en un marécage, et qui semble s'enfoncer, tomber, sombrer, disparaître dans la couleur uniforme dont seul le cerné l'isole.

L'arête horizontale supérieure est plus signifiante encore. On y découvre d'abord, à gauche, une scène panoramique de portage traditionnel : des femmes Noires portent sur leurs têtes des objets et des victuailles, sur un fond jaune ensoleillé. Le titre l'annonçait déjà : c'est l'écho du passé, de la tradition, qu'on entend ici. Du portage traditionnel, pratique quotidienne familiale, on est passé à un portage militaire, imposé, désobjectivant.

La dernière case, bien que discrète, culmine avec violence. Trois petites taches rouge auraient pu éveiller l'attention plus tôt, mais les nuances de jaune retenaient l'œil ailleurs sur la toile, empêchaient d'y accéder immédiatement : Biazin a retardé son dévoilement, a conservé cette déflagration pour la fin. C'est le rouge sur bleu de l'uniforme français, porté par un Noir, colonisé pour de bon, un fusil dressé en bandoulière dans le dos, et qu'on voit à la nuit tombée mettre au pas les porteurs traditionnels...

La gouttière horizontale, en bas, est restée vide. Plus exactement : Biazin l'a ostensiblement peinte en blanc. La logique voudrait qu'il s'agisse de l'emplacement d'un avenir.

Oh, j'oubliais : immédiatement après le titre, tout au fond de cette gouttière de droite, donc au plus près spatialement du terrible bruit blanc de l'avenir, Biazin a tracé nettement le mot : *FIN*.

Biazin ignorait sans doute qu'un artiste a quelque chose à craindre davantage que la mort : un ayant droit.

(1) Entretien lu dans le catalogue d'exposition *Esquisses pour une encyclopédie biazine*, coll. Arts Majeurs, éd. Tiers Mondes, 1994. Le livre est épuisé, mais s'échange encore sur quelques sites de revente et peut être consulté dans certaines bibliothèques.

C'est à ma connaissance le seul ouvrage français reproduisant des toiles de Biazin. On peut y lire de beaux textes de Jean Laude, inspirés et précis, sur l'œuvre du peintre centrafricain. On n'y trouve qu'une grosse vingtaine de reproductions, sur les 500 à 600 toiles qu'un article du *Herald Tribune* estime demeurer après la mort de Biazin en 1981, emporté par la lèpre, et désormais montrées au compte-goutte par son ayant droit.

Pour qui veut voir davantage de toiles, il faut se tourner vers un livre allemand, *Clément-Marie Biazin, Bildergeschichten aus Afrika*, Kunsthalle Düsseldorf, 1980, qui en reproduit 76. Ou un autre, néerlandais : *Clément-Marie Biazin, Schilder-verteller uit Afrika*, Udstelling Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979, qui en montre 50.