

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le cinquième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes).
Se conserve huit jours au réfrigérateur après ouverture.

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
ou encore par
Paypal sur les sites precarre.rezo.net
et www.chezbicephale.com

La couverture de ce numéro 5 a été réalisée en linogravure par
Benoît Preteseille
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.

Comité éditorial
Docteur C., Jérôme LeGlatin
L.L. de Mars & Julien Meunier

RUBRIQUES & BANDES

LE PLEIN, LE VIDE, PUIS LE VIDE P.2
Julien MEUNIER
à propos du travail de Gilbert Hernandez

DESSINER P.7
1) LE DESSIN, L'ENCLOS
L.L. de MARS

**BANDE DESSINÉE ET COMMUNICATION :
UNE IDÉOLOGIE DE LA PENSÉE OCCIDENTALE** P.24
Jean-François SAVANG
à propos de *L'Art invisible* de Scott McCloud

PEAU DE BANANE AU CARRÉ P.33
Guillaume MASSART
sur *Intermezzo* (vol. 1 à 5) de Tori Miki

QUELQUE CHOSE... P.36
Jérôme LEGLATIN
sur *Les Naufragés du temps* (vol. 1 et 2)
de Jean-Claude Forest et Paul Gillon

LES YEUX À FOND DE TROU (II) P.41
Aurélien LEIF
à propos du travail de Massimo Mattioli

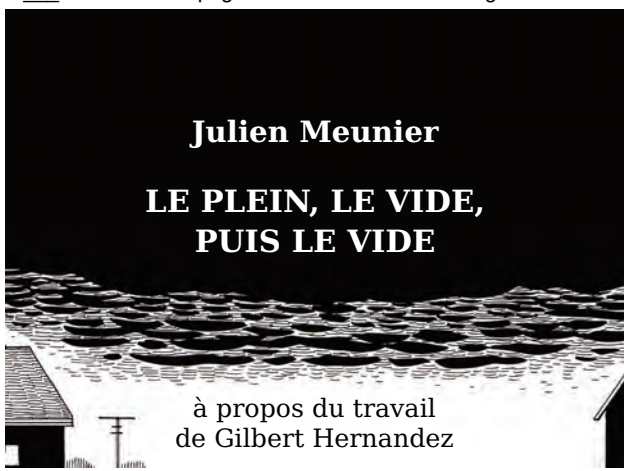
PALIMPSESTES P.6-7
Helge REUMANN P.15, 35
François HENNINGER

NOTRE HÔTE P.16
Alexandre BALCAEN

TRICOTER P.25, 28, 30, 31
Guillaume CHAILLEUX

UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE P.23
Je détruirai toutes les planètes civilisées
de Fletcher HANKS

PLANCHE SUR PLANCHE P.22, 26, 29
Helge REUMANN



à propos du travail
de Gilbert Hernandez

On apprend à se méfier de ce qu'on ressent. À chaque fois, lorsqu'on décide d'écrire sur un livre, c'est tout un effort pour dépasser le constat premier que telle œuvre nous a touché, que telle page a fait jouer en nous une corde sensible. Ça agit parfois comme une ancre qui rend les mots et la pensée empêchés, bloqués par l'évidence intime qu'on a été ému. Que faire de ça ? Qu'est-ce que ça dit de l'œuvre ? On sent bien que tout reste à dire.

Et puis on s'est trompé souvent à cause de ça, on a vu combien on était conditionné par tout un tas de petits réflexes affectifs qui nous ont fait voir des monuments là où il ne restait plus que des petits tas de sable une fois l'émotion retombée. On se méfie parce qu'on a envie de sortir de ça, parce qu'on ne dit rien si on en reste à ce niveau-là de notre lecture. Et parce qu'en bande dessinée, le discours sentimental est partout, provoqué par des objets qui font naître en nous la nostalgie et rendent aveugle aux qualités réelles du livre, englué dans des tonnes de considérations intimes et autobiographiques.

Pourtant, rien à faire, c'est tout de même de cette expérience sensible qu'on part à chaque fois, c'est de là que vient chez nous le désir de creuser quelque chose, et c'est un désir fragile qu'on réactive régulièrement, en convoquant le souvenir qu'au moment de la lecture on a été touché. On se retrouve alors dans ce mouvement ambivalent, à chercher à dépasser l'émotion qu'on a eue tout en y revenant continuellement. C'est une gymnastique inutilement compliquée dans certains cas, qui nous fatigue parfois, mais il faut s'y résoudre, notre rapport à la bande dessinée n'est d'abord pas intellectuel, il est impressionniste et empirique.

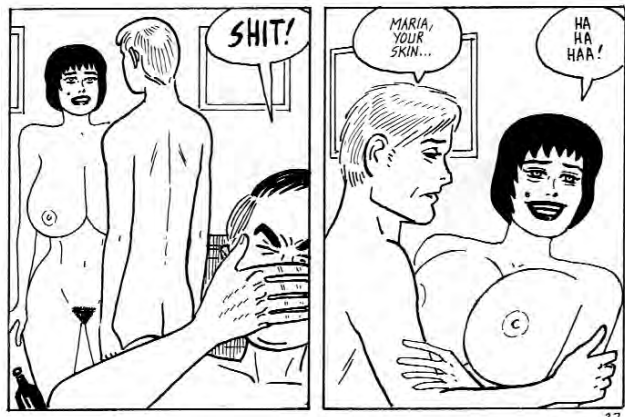
On se faisait cette réflexion face au travail récent de Gilbert Hernandez, et surtout face à la réaction purement émotive et épidermique qu'on avait eue, un « mais que s'est-il passé ? » comme un cri du cœur, à la lecture de *Fatima: The Blood Spinners* (Dark Horse, 2014).

Alors on voit bien comment on mélange tout, émotions, sentiments ou affects, mais on a décidé de faire feu de tout bois à ce niveau-là, autant y aller à fond, évacuer toute subtilité qui nous ferait faire mille circonvolutions avant de nous faire comprendre, et poser qu'en général notre discours autour des livres de Gilbert Hernandez est de l'ordre du discours amoureux. Postulons donc grossièrement que notre « mais que s'est-il passé ? » était une exclamation de dépit, l'expression d'un amour trahi. Un truc un peu mal placé sans doute, et on en a été embarrassé tout d'abord, mais qui a eu le mérite de nous poser une question. Notre lien affectif aux livres d'Hernandez faisant ici office de baromètre, on réalisait qu'on avait saisi quelque chose avant même de le comprendre, qu'effectivement *quelque chose s'était passé*, et que ce quelque chose était que, depuis plusieurs livres, il ne se passait plus rien lorsqu'on lisait les productions d'Hernandez.

Donc, qu'est ce qui arrivait avant à la lecture et qui n'arrive plus¹ ?

Si on essaye d'être fidèle à notre expérience de lecteur, si on commence à chercher à être précis en se collant le nez dessus, on se dit que ce qui arrivait dans les livres d'Hernandez c'était une ambivalence entre la surface et la profondeur.

C'est-à-dire que, tout d'abord, les histoires et les personnages d'Hernandez semblent n'exister que dans l'action et la profusion. On n'entre jamais dans un rapport psychologique aux personnages, on est plutôt face



à un flux de gestes, de situations concrètes, face à un mouvement constant du récit. Le foisonnement d'histoires et de protagonistes agit comme une fresque opaque qui fabrique continuellement du plein, de la densité, une surface toujours plus compacte et riche, un réseau inextricable d'interactions et d'événements desquels nous sommes tenus à une certaine distance, desquels on ne saura pas tout.

Cette distance fabrique un angle mort, une dimension des choses qui nous reste inaccessible. Les motivations profondes des personnages, la valeur exacte des événements qui surviennent sont souvent insaisissables et mouvantes. Il n'est pas rare qu'un moment important soit d'abord traité sur le mode de l'anecdote, que le sens d'un geste se transforme plus loin, une fois que d'autres éléments de l'histoire nous parviennent, ou qu'un personnage se révèle au détour d'une page bien différent de ce qu'on avait cru. On fait alors l'expérience d'une certaine absurdité des choses, des événements qui s'accélèrent, une violence incompréhensible, une vie qui bifurque, un comportement contradictoire; c'est un monde instable, qui passe du tragique au grotesque sans prévenir, qui se transforme et se redéfinit perpétuellement, et dont le sens est toujours en suspens.

Mais c'est surtout le travail d'Hernandez autour de l'ellipse qui provoque le sentiment d'une totalité à la fois complexe et incomplète. Ses récits sont faits d'un rapport au temps principalement rythmique, qui installe des ruptures, des changements de vitesse, des retours en arrière ou des sauts vers l'avant. Ces mouvements ne servent pas à arpenter au mieux le territoire du récit, mais à fabriquer une danse trépidante entre ce qui est présent et ce qui est absent, dans un jeu de caches qui les fait coexister obstinément. La densité vient du fait que rien n'est jamais en pleine lu-

mière, que le hors-champ est toujours là, et qu'une exploration plus approfondie d'un moment fera apparaître un autre hors-champ, un nouveau mystère.

Les ellipses chez Hernandez sont des petits gouffres qui habitent chaque surface tangible de ses histoires.

Des livres comme *Poison River* (Fantagraphics, 1994) ou *Luba* (Fantagraphics, 2009) sont alors des plongées dans une tension rythmique extrêmement soutenue, où l'opacité se construit tout autant dans un remplissage que dans des trouées, où chaque action claire, chaque évidence du récit, crée instantanément une profondeur du doute et de l'inconnu. Chaque plein s'accompagne de son vide.

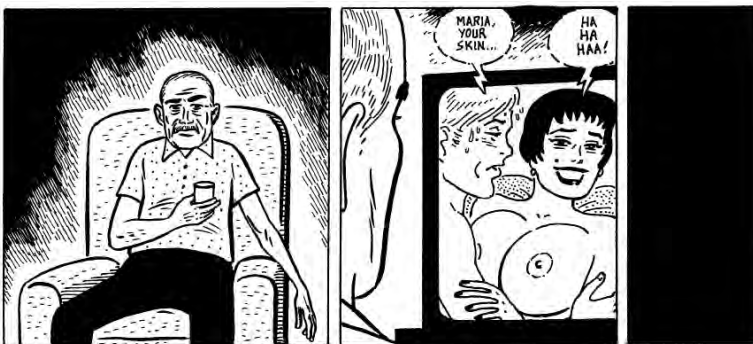
Tout ça compose une forme particulière, une combinaison qui naît à égale distance du livre et du lecteur, par eux et en dehors d'eux.

On se la représente comme un objet concret et impossible, issu de la relation sensible et affective qu'on a eue au livre, et qui matérialise notre expérience singulière de lecture. Cette forme est traversée par des mouvements irréconciliables et indissociables qui se présentent donc ainsi: une surface plane, foisonnante et épaisse, à la présence évidente et dynamique, parcourue par des trouées qui ouvrent sur de l'incertain et de l'indéterminé².

Elle est comme un petit miracle puisqu'elle est ce qui arrive uniquement à la lecture d'un livre d'Hernandez.

Le moment où l'on s'est demandé « mais que s'est-il passé ? » est le moment où l'on s'est rendu compte, sans le comprendre tout de suite, que cette forme avait disparu.

Ça ressemble à la disparition d'une substance, ou à l'appauvrissement d'un corps, quelque chose de complexe qui se réduit jusqu'à devenir le simulacre de lui-même.



On sent bien aujourd'hui que le travail d'Hernandez a glissé petit à petit vers une certaine raideur et un certain systématisme. Le dessin se fige de plus en plus, les personnages ressemblent à des pantins allant dans un sens puis dans l'autre, sans qu'aucun trouble n'apparaisse, seulement l'arbitraire un peu absurde d'une histoire décousue. Tout ça donne le sentiment qu'Hernandez se concentre désormais sur des petites choses, des petites formes.

Le travail sur l'ellipse dans un livre récent comme *Julio's Day* (Fantagraphics, 2013) marque bien la transformation qui a eu lieu. Le temps est devenu un élément programmatique, l'ellipse un système régulier qui n'ouvre plus que sur une vacuité des choses, le petit drame de la vie qui passe et des choses qui n'arrivent pas. Le vide n'est plus le lieu d'apparition du mystère mais celui d'une certaine platitude, un *tempo* paisible qui tourne en boucle sur lui-même et place le lecteur face à une linéarité confortable et un savoir-faire répétitif (combien de fois avons-nous vu revenir ce ciel chargé de striures ?).

Les petites impressions nostalgiques dans *Marble Season* (Drawn & Quarterly, 2013), le fantastique en guise de *gimmick* de *Loverboys* (Dark Horse, 2014) ou le cheminement anecdotique d'une vie dans *Bumperhead* (Drawn & Quarterly, 2014) semblent ne plus dire que le rétrécissement et la dévitalisation du travail de Gilbert Hernandez. La disparition de la forme singulière qui en était issue laisse un vide, et ce vide-là ne produit rien.

On est tenté de tirer un trait sur tout ça, de se dire que ces choses arrivent, et de faire son deuil.

C'est là qu'une certaine idée de la place du lecteur, de l'importance de son rapport affectif à une œuvre, peut venir questionner et redynamiser les positions établies. Le « que s'est-il passé ? » sonne alors comme le désir de ne pas en rester là, comme un appel à réeva-

luer ce qu'on attend d'une œuvre déjà arpentée, à réorganiser notre regard et, plutôt que de chercher ce que l'on connaît déjà, à essayer de comprendre ce qui advient d'inédit.

On a aussi en tête la politique des auteurs au cinéma, qui postule que la question de savoir si un film est raté ou non n'est pas ce qui se joue, il s'agit plutôt de savoir comment un nouveau film s'inscrit dans une œuvre et comment il s'articule à elle. En pratique, il y a eu à travers cette idée toute une circulation plus ou moins souterraine de mouvements d'humeur, d'élan amoureux, de clairvoyance solide et d'aveuglement nécessaire. Il a fallu beaucoup d'acuité et de rigueur pour défendre Fritz Lang lorsqu'il faisait ses films américains, et il faut peut-être une certaine dose de mauvaise foi pour défendre John Carpenter jusque dans ses dernières réalisations. C'est en tout cas une position vivante et active, déraisonnable et sentimentale, qui nous donne envie d'aller voir si le travail récent d'Hernandez est animé d'une flamme nouvelle qui nous aurait échappé.

Du cinéma de Fritz Lang au cinéma de Fritz, il y a une rime qui fonctionne en nous comme un appel du pied. Dans les livres de Gilbert Hernandez, Fritz est une psychanalyste qui se reconvertit en actrice de films de série Z. L'auteur a alors réalisé plusieurs livres qui sont les adaptations en bande dessinée de ces films. On y retrouve donc à chaque fois Fritz, mais dans des rôles différents, au service de récits policiers ou fantastiques souvent étranges, à la logique proche de l'onirique.

Il y a une certaine cohérence dans ce projet clairement annoncé de faire des livres disons légers, ou bancals, aux récits plus simples, plus petits voire plus pauvres. Et on ne peut être que frappé par l'obstination d'Hernandez à occuper ce terrain-là, à déplacer le foisonnement de ses récits vers un foisonnement éditorial (il a sorti pratiquement dix livres en deux ans).



Son insistance va jusqu'à réaliser un livre, *Maria M.* (Fantagraphics, 2013; prévu en deux tomes, le deuxième n'étant pas encore paru), qui est l'adaptation d'un film de Fritz racontant l'histoire de sa grand-mère. Cette histoire était déjà le sujet d'un de ses plus beaux livres, *Poison River*. Hernandez, en faisant la préquelle de ce livre sur le mode de la série Z, semble affirmer le changement de direction de son œuvre comme un choix conscient et délibéré, et pousse le lecteur à considérer ce qui s'y produit singulièrement.

Cette assurance, qui nous fait l'effet d'Hernandez tapant du poing sur la table, fait écho à toute une opération de simplification des lignes du dessin et des lignes narratives qui l'emmène vers une esthétique plus sèche, plus rugueuse, nettement moins séduisante qu'auparavant, et qui finit par nous intriguer. On découvre chez lui un plaisir du littéral et du vulgaire qui affleurerait parfois et qui désormais prend tout la place. Le début de *Fatima: The Blood Spinners*, par exemple, est une succession de têtes qui explosent, un motif qui se répète dans une étrange jouissance. La prédominance du sang qui gicle et des morts violentes dans ses livres récents, et le plaisir visible qu'il en tire graphiquement, laissent paraître chez lui comme un besoin de réactiver le désir dans son travail par une forme très frontale, presque directe à ce qu'il raconte, qui se débarrasserait de ce qui l'entrave au profit d'une énergie et de mouvements graphiques libérateurs. On frise pourtant l'ennui régulièrement, rattrapé souvent *in extremis* par le surgissement d'un visage défiguré par la mort ou d'un corps maltraité et grotesque. Ses personnages glissent perpétuellement d'un état à un autre, d'une situation à une autre, dans une logique de mouvement permanent qui crée parfois une belle étrangeté mais aussi une impression de surplace et de délitement, loin des structures narratives complexes de ses livres précédents. Ses histoires sont alors de plus en plus lâches et font continuellement des pirouettes, puis



parfois s'épuisent jusqu'à se terminer sans se conclure, à bout de force, l'énergie produite n'ayant pas d'autre but que d'être dépensée.

Dans ce cadre des séries Z, qui semble très précisément choisi pour ce qu'il lui permet comme dérèglements (et qui contamine le reste de sa production), Hernandez, avec une joie juvénile et mystérieuse, envoie balader au loin personnages et scénarios et semble chercher autre chose.

Du vide peut-être, de plus en plus seul, de plus en plus absurde, qui tombe souvent à plat et qui largue les amarres dans un geste vif comme pour faire place nette. Peut-être pour se réinventer plus tard, ailleurs. De la part de quelqu'un qui fait de la bande dessinée depuis plusieurs décennies et que l'on regarde aujourd'hui comme une institution, c'est probablement réjouissant.

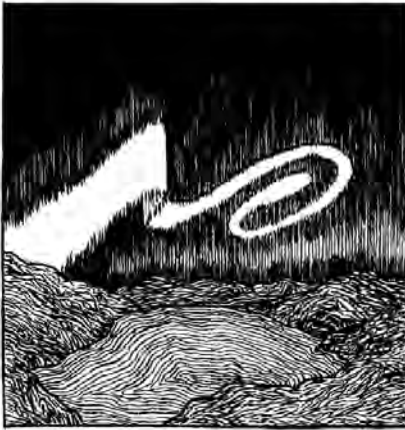
Dans l'intervalle, il occupe pour nous cette place étrange d'un auteur qui a réussi à tout remettre à zéro, qui nous a fait perdre notre boussole sensible et dont nous ne savons plus quoi penser. Côté Fritz Lang, tout est encore possible. Côté Carpenter, on peut commencer à désespérer.

Notes

1. Il est difficile de préciser à quel moment ça bascule dans la bibliographie de Gilbert Hernandez, d'autant plus qu'évidemment ce n'est pas un mouvement linéaire. Disons de manière un peu arbitraire que ça se situe autour de la publication de *Sloth* (DC Comics, 2006).

2. On note à cet endroit combien justement les récits d'Hernandez accueillent tout naturellement le fantastique, combien le fantastique y est toujours une possibilité, un potentiel du réel.





DESSINER par L.L. de MARS

1) le dessin, l'enclos

Je voudrais vous parler du dessin. En parler, d'une part, comme mode de la connaissance. En parler également dans la série historique des théories dans lesquelles il est pris, leur servant d'arc pour construire un rapport au monde des choses comme au monde des idées. En parler, par exemple, depuis le jour où l'on a cru saisir par lui quelque chose comme l'expérience formelle d'une idéation du monde sensible – ce qui est tout autre chose que de le représenter. Depuis le jour où par un contour on a cru capturer la mémoire d'une chose, par une silhouette tenir la figure, par un étrange appel d'air *formel* rappeler à la présence un corps perdu ; c'est-à-dire depuis le jour où Butades le potier a vu sa fille tracer le contour d'une ombre pour en faire l'ombre d'un souvenir, pour en faire un prototype d'*ars memoriae*,

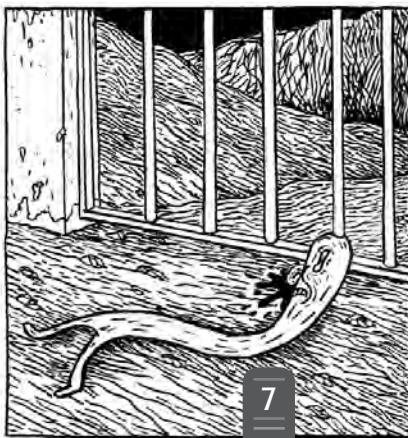
un prototype également – et surtout – de frontière conceptuelle entre dessin et couleur, fond et forme, idée et matière, pour ce qui est déjà une éternité...

Je voudrais, en vous parlant du dessin – en vous parlant de *dessiner* –, rompre avec l'usage par lequel on le sépare de lui-même, c'est-à-dire de ce qui, en lui, peint, comme de ce qui, en la couleur, dessine. Trouver de nouvelles lignes de partage est un impératif pour commencer à faire de « Qu'est-ce que dessiner ? » une véritable question.

Je vais tenter de renouer avec la construction des premières histoires de l'art : tracer de lents, amples, orbes pour des satellites discursifs, pointiller le texte d'anecdotes, de mythes, faire de ces jeux de récits un mode de progression possible de la connaissance. Je voudrais y trouver une forme de respiration pastorale – elle sera ponctuée d'arrêts, de coupures, de descriptions – et définir des zones de marche, les assembler sans former un chemin tracé mais un jeu d'espaces possibles pour s'égarer dans leurs franges. Je vou-

drais que par petites touches se compose une image pointilliste dont les mouchetures, aussi indéchiffrables ou évasives soient-elles isolément – *ars memoriae*, *Butades le potier*, *ekphrasis* ou même *figure, forme, contour* –, s'assemblent doucement pour faire apparaître le corps lisible et clair du verbe dessiner. Je voudrais que sa singularité, la singularité du dessin, ne soit plus exclusive de la couleur ; qu'elle devienne non plus descriptive, mais *organique*.

Nous retrouverons au passage de très vieilles connaissances : Pline, Aristote, Xénocrate, Quintilien. Puis Dante, Alberti, Vasari. Puis Le Brun, Roger de Piles, Champaigne. Elles feront vaciller un instant notre foi dans les grands mouvements de fond, et nous finirions par nous imaginer piégés dans une gelée infecte, une répétition infatigable des idées, des pratiques, des bricolages théoriques, des manies conceptuelles si... Si nous ne trouvons dans leurs fissures perceptibles, je l'espère, de quoi fissurer nous-mêmes les autorités ridicules qui font le



bouclier théorique du dessin. Penser se fait toujours depuis une position minoritaire. Et penser a quelque chose à voir avec l'*aikido* : happer les violents mouvements adverses et se laisser porter par leur force pour les abattre sans s'épuiser inutilement.

Si je reviens aux origines biographiques, ce ne sera plus pour en exposer le caractère exemplaire très largement éprouvé, mais plutôt pour essayer de comprendre par où et en quoi elles ont teinté si fortement notre façon de regarder les images et de traiter les problèmes qu'elles nous posent. Ce sera également pour s'arracher à ce qui, en elles, nous enlève théoriquement, moralement, métaphysiquement.

Nous verrons au bout du compte, après avoir feuilleté quelques pages d'histoire imperceptiblement liées à celles de toutes les disciplines artistiques, si nous nous sommes jusqu'ici trompés de métaphysique ou si l'erreur n'est pas, plutôt, de nous être obstinés à prendre pour une question métaphysique un mode précieusement

désontologisant de l'activité humaine. *Dessiner.*

Je n'ai pas cru nécessaire de m'en référer explicitement à ma discipline, la bande dessinée, pour vous persuader que, toujours, c'est d'elle dont je parlais. Mais je trahis déjà en disant ça quelque chose de ma position, par laquelle dessiner c'est déjà produire du récit et de la pensée hors de toute connotation (hors du fait de dessiner *quelque chose*).

L'histoire des arts, jusque dans les histoires de l'art, a été très longtemps une histoire de ceux qui font les œuvres ; collection de biographies et d'anecdotes, récits héroïques, édifiants, supposés rendre compte avec plus de force, par leur caractère mythique, de toutes les potentialités exemplaires de l'art. Mais il est bien rare que l'exemple ait eu l'art lui-même pour objet et finalité, et moins encore les œuvres par lesquelles, pourtant, il se justifie en tant que catégorie judiciaire, formelle, existentielle, technique. Voilà bien longtemps qu'il est trans-

parent aux idées qu'on lui prétend servir. Il est désormais transparent aux idées qu'on lui prétend observer. Il est si transparent désormais aux objets de sa fonction critique que sa détechnicisation est devenue la garantie puritaine qu'on n'y aura pris à aucun moment du plaisir. Par cette congédiation du plaisir dans le jeu écarté de pratiques charnelles, par sa mentalisation, on verra qu'un étrange détour de l'art l'a conduit à se replatoniser.

On aurait pu imaginer l'*ekphrasis* (cette description des tableaux), les longues promenades et les conversations *au long de la stoa*, comme une réparation faite aux œuvres ; mais, précisément, ce caractère descriptif des *Eikones* de Philostrate ou des récits de Lucien fait du regard un moment furtif du rhétorique auquel on le destine, pour qu'il se soumette tôt ou tard à sa puissance d'achèvement.

Ces récits sur l'art, sur les artistes, Plinie lui-même les observe comme les silhouettes lointaines d'un passé qui viennent avec difficulté jusqu'à lui. Ils lui arrivent lourds et cuirassés d'Histoire, comme des colosses grecs à la rescousse d'un regard moral posé sur les dérives imaginaires de Rome. Il les doit sans doute, entre autres sources, à Xénocrate dont il émaille son *Histoire naturelle*. Qui sait à qui les doit Xénocrate ?

Ils n'invitent pas aux œuvres elles-mêmes, auxquelles on n'accorde qu'une hauteur transitoire, jusqu'à ce que notre édification soit faite et qu'elles aient passé le relais à des destinées spirituelles plus hautes : en effet, après avoir été une histoire des hommes, des joutes, l'histoire de l'art est une histoire des idées, puissances plus enclines encore à faire disparaître l'art sous la tutelle pétrifiante d'une certaine pensée de penser. Elle tarde encore à devenir l'histoire des œuvres.



PISE CAMPOSANTO
REMINISCENCE DE LA STOA

Premier creuset mythique

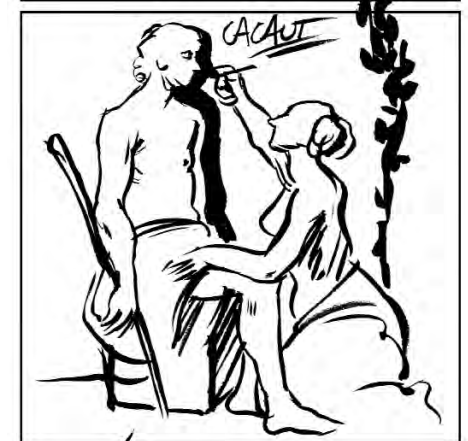
Butades – Dibutades ou Dibutade selon les versions et les traductions de cette histoire qui, toutes, s'accordent à le faire naître à Sicyone – était potier à Corinthe. Sa fille souffrait de voir partir, pour un très long voyage, l'homme qu'elle aimait. Alors qu'elle contemplait son visage à la lueur d'une lanterne pour la dernière fois avant son départ, elle s'approcha du mur où se formait son ombre tremblante et en traça le contour. Si l'on s'en tenait à la traduction de Bowyer, en 1725, l'anecdote s'arrêterait là. Elle concernerait, comme il le dit pour conclure, « l'origine de ce Contour célèbre, qui a longtemps été regardé comme le Père de la Plastique, de la Peinture, de la Sculpture, et généralement de tous les Arts qui dépendent du trait. » Un bref regard sur les nombreuses interprétations graphiques et picturales qui fleurirent entre le XVIIe et le XVIIIe siècle pour illustrer cette histoire appuierait cette lecture de Pline. Mais, précisément, ce sont des siècles pour lesquels cet enclos ferme autour des figures, cette circonscription, est une question idéologique qui ne peut se dispenser de légitimité historique pour s'établir en loi métaphysique autant qu'en règle pédagogique. De cette extrapolation, qui court déjà depuis Vasari et se prolonge au-delà de l'idéalisme wincklemannien, notre discipline, la bande dessinée, hérite imperceptiblement, indiciblement, fermement. Nous y sommes pris. D'autant plus pris que nous le sommes dans son impensé.

Mais Pline, même s'il fait passer le récit par l'anneau d'un contour amoureux (« *umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit* »), l'entraîne un peu plus loin, lui : le potier Butades applique de l'argile sur l'esquisse tracée par sa fille et produit un relief rudimentaire, un camée primitif qu'il fait cuire, matrice de toutes les représentations humaines à venir (Pline donne au chapitre suivant une autre ver-

sion, dans laquelle le rôle plus mineur de Butades dans notre matrice épistémique se serait résumé à « *mêler de la rubrique à l'argile, ou d'avoir modelé avec de la terre rouge* »). L'anecdote n'est pas moins idéologique sous cette forme, mais elle sert d'autres enjeux. Elle crée une hiérarchie des types de figures et des moments de leur construction, en établissant en finalité ces petites figures domestiques votives dont Pline déplorera le dévoiement puis le deuil.

Elle fait surtout de la perte un point d'origine pour toutes les images : c'est un prototype métaphysique négatif, qui fera de l'absence – l'ombre, le contour tracé d'une ombre puis le moulage de ce contour, brève saisie relayée ayant perdu sa cause puis son essence – la lecture même d'un rapport des œuvres au monde. De ce point de vue, il n'y aura plus rien d'autre, en guise d'œuvre ou d'histoire, qu'une réparation impossible à faire *au sens*. C'est une amputation originelle légitimant à elle seule le bavardage incessant autour des images, dont la carrière est un billet d'excuse pour leur faiblesse supposée. C'est également un prototype mélancolique, largement entériné par Pline et son livre XXXV.

Inlassablement copié et recopié, dès le Moyen-Âge, Pline est l'objet de toutes les reformulations théoriques (reformulations largement assistées par la recopie : il semble, à la lecture d'histoires contemporaines de l'art, qu'à la façon de Bowyer on s'en tienne plus volontiers au bégaiement des versions commentées qu'on ne retourne au texte) ; l'histoire de Butades est principielle des théories du dessin telles qu'elles commenceront à s'écrire à la Renaissance, notamment à partir d'Alberti. Elle sert de socle à toutes les séparations ultérieures, autant qu'à la tentative de faire dominer conceptuellement ce qui domine historiquement ; il est alors étrange que la cause fondatrice des arts plastiques s'ac-



complisse dans ce deuil multiple, celui d'un jeune homme perdu dont la figure s'estompe en ombre, dont l'ombre fugitive est perdue en tant que chose et en tant que surface, pour ne devenir que son contour figuré. Ce contour lui-même subira un dernier traitement dont l'histoire des arts occidentaux ne voudra pas tenir compte, et cet escamotage est le dernier deuil de cette affaire : la glaise (le modelage si cher à Pline) ne saurait être chaînée à une construction progressive de l'image sans ruiner le caractère résolument platonicien des oppositions, sans entamer un mouvement si visiblement désiré d'abstractisation.

Arrêtons-nous un court instant sur le sens de cette abstractisation, par quoi elle semble s'imposer quand rien ne l'expose. Et voyons ce que Platon vient faire là-dedans.

Il n'y a rien d'évident à ce que le mode du dessin tende plus vers le champ de l'idée que celui de la couleur ou du modelage, même si cette certitude est martelée par Platon ; même si elle est encore si souvent martelée aujourd'hui et sert de prisme, par exemple, pour traiter la question de la couleur dans une bande dessinée ou pour ériger la notion de lisibilité en caractère d'excellence du dessin.

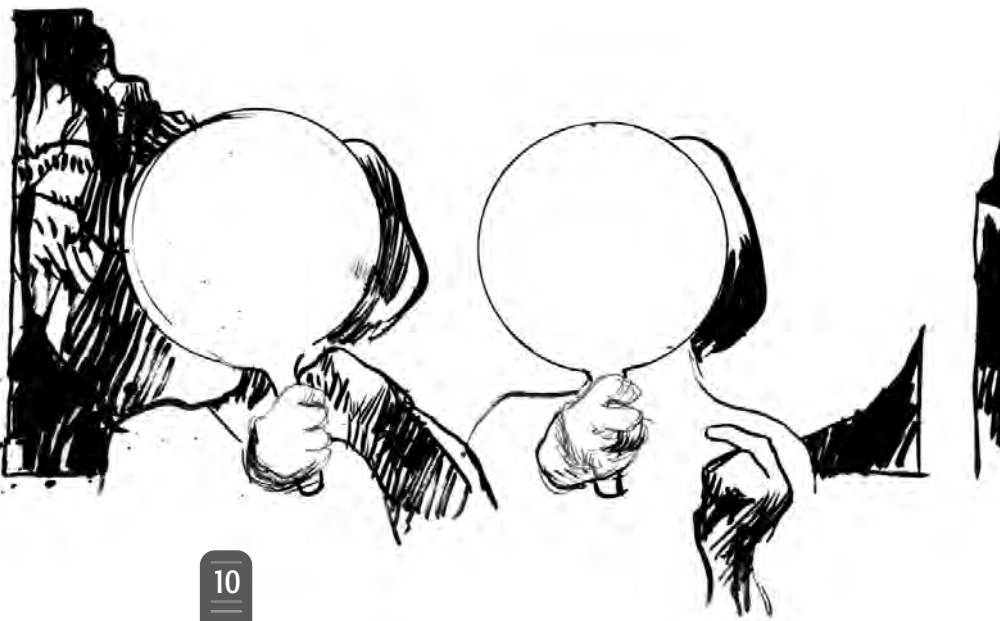
Pour atteindre à cette conception du dessin, il faut déjà avoir commencé par sérier les caractères et les qualités de l'image du côté de la *mimésis* et par faire de cette notion, du zèle mis à son service, la jauge de toute image (sa profonde polysémie ouvrant à toutes les torsions théoriques possibles). D'une part, c'est orienter le regard non pas vers l'image mais à travers elle : c'est la juger non pas dans ses caractères propres, ses modes de propagation, d'extension, de production interne, sa visibilité, mais par son objet ; par tout ce qu'elle doit à cet objet. Et c'est l'attirer tout entière du côté du langage : avec le

mimétisme, s'accroît la descriptibilité. C'est alors que l'on comprend ceci : l'*ekphrasis* n'est pas portée vers l'image, elle ne la considère pas, comme on avait pu le croire un instant, mais elle se donne pour en être, au fond, la finalité. Le champion éternel de toute peinture pour un homme de la Renaissance, Apelle, est ce héros de quelques anecdotes incertaines dont les œuvres tiennent en une centaine de lignes descriptives (championnat, donc, de la descriptibilité ; on pourra, fort de ce rapport strictement *nécessaire*, rencontrer des théories de l'art entières lisiblement construites sur la consultation de vignettes en noir et blanc. D'un point de vue descriptif, en effet, quelle différence ça pourrait bien faire ?). Qui pourrait imaginer alors que l'on tient plus Mantegna en *ayant vu* une des pauvres écailles survivantes de la fresque *degli Eremitani* à Padova qu'en lisant d'éventuelles montagnes descriptives de ses œuvres complètes ?

D'autre part, Platon peut attaquer l'image sur le plan de la *mimésis* en plaçant ainsi du côté de la connaissance et de la vérité, comme si

c'était son champ, pour mieux la discréditer. Mais ce n'est pas son champ : à ce jeu-là, évidemment, au jeu de la vérité, l'image sera toujours fautive, et il faudra lui bredouiller son mot d'excuse d'être un si pâle reflet de sa cause sensible, de son modèle, une illusion de plus, qui ne trouvera jamais son chemin propre pour aller pratiquer le monde. Par ce glissement sournois de plan, J. Lichtenstein note que Platon évite ainsi de disputer l'image sur celui du plaisir. Mais il s'évite surtout de penser un plan spécifique à la création qui ruinerait la souveraineté de la vérité philosophique comme mode d'examen et de connaissance du monde.

C'est également au nom du caractère supposément charnel, trompeur, insaisissable de la couleur, que Platon lancera sa deuxième opération de déconstruction de l'image, en ouvrant à une fatale séparation conceptuelle entre dessin et couleur. Une vague faveur idéatique sera concédée au dessin en appuyant le caractère passager de la couleur, subsidiaire pour le sens et seconde pour l'essence. Nous verrons plus loin





que cette brèche ouverte dans l'image, entre une bouillie intérieure douteuse et son enveloppe tracée (car le dessin, déjà, est implicitement pensé en contour), ne se refermera plus ; Aristote ne fera rien pour arranger les choses en se rangeant, lui aussi, du côté du dessin, comme si côté, effectivement, il y avait. Dans les deux versions du récit de Butades, celle de Pline et celle de Bowyer, le dessin comme cause et définition formelle fait écho au contour comme figure noématique chez Aristote. De là à les superposer comme étant un seul et même problème, il n'y a qu'un pas...

Pline fait de l'anecdote de Butades la source de la plastique : ceci invite à essayer de comprendre comment elle a pu s'établir, essentiellement, en origine du dessin.

Vasari – au XVI^e siècle – ou Le Brun – au XVII^e – établiront pour le dessin, dans leurs académies respectives, une hiérarchie disciplinaire qui – en ouvrant la subordination des arts entre eux à leurs propres plis internes – étend son autorité à leur substance même, les liant alors en une chaîne métamorphique monstrueuse, de-

puis le dessin ; comme si les figures qui en procédèrent étaient soumises, qu'elles fussent sculpturales, graphiques ou picturales, à un seul et même problème ; ou encore, comme si toutes les disciplines problématisaient de la même manière un rapport spéculatif au monde...

Que le profil rouge de terre cuite de Butades devienne principe historique et théorique du dessin, c'est-à-dire d'un monde de l'image où le champ produit à la fois les conditions visibles de son mode et les références formelles de sa cause, voilà qui nous dit à quel point la rupture supposée entre dessin et couleur est un arrangement théorique et non un donné empirique quelconque...

Soyons butés, et demandons-nous plateamment, un instant, ceci : « qu'est-ce que le contour d'une sculpture ? » (ou même : un dessin, s'abîmant en bord perdu dans un au-delà imaginaire du livre, pose-t-il le même problème d'exposition et d'interrogation de son champ qu'un dessin arrêté par sa case ?)

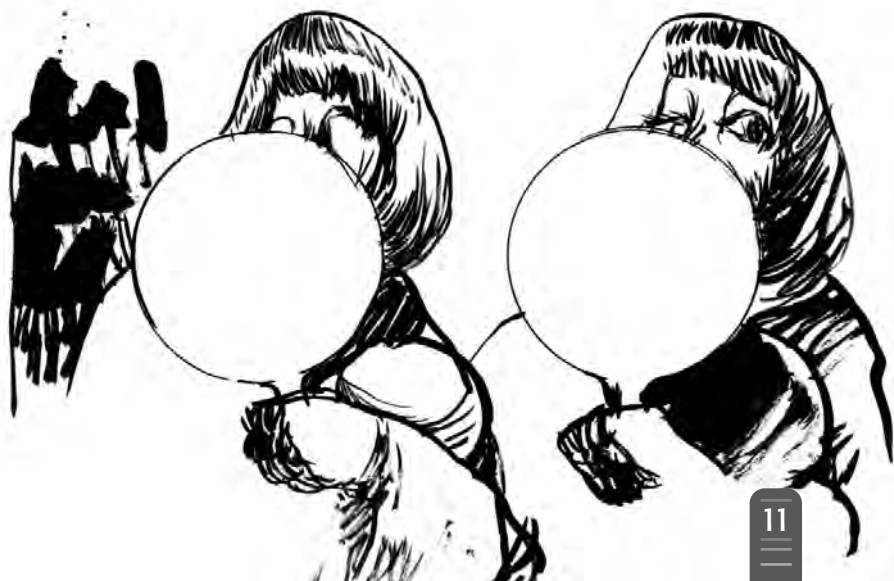
Pour dégager la sculpture de son espace, on produit soi-même un arrachement spirituel d'arrière-monde, car rien dans ses propriétés phy-

siques ne l'exclut du monde où elle se manifeste ; il faut donc un mouvement personnel d'abstraction continue pour lui supposer un contour, ou plus exactement, le mouvement de pensée appelé « contour » est précisément ce qui produit le champ spécifique d'apparition de la sculpture. En elle, la forme qu'elle produit et la matière qu'elle est apparaissent indistinctement. Le contour est la condition expérimentale d'un double mouvement, celui qui embrasse la sculpture dans la conscience du monde des choses et l'y distingue, et celui qui l'y arrache pour l'attribuer à sa sphère, sans gravité ni fond, d'œuvre d'art comme de production matérielle spécifique. Il nous faut imaginer une matièration intellectuelle – lui inventer au passage une durée propre, quelque chose comme la persistance d'une idée soumise, autrement, à la pulvérescence de l'expérience sensible – pour distinguer, comme spécifique à un cadre d'apparition et à une présence effectuée, une matière que tout rattache aux autres matières. La question du contour est, dans ce cas, très précisément, platoniciennement réglée, c'est-à-dire qu'elle invite à une superposition entre les caractères de la forme et la tenue de l'idée, dans le même mouvement, disons, pour emprunter le vocabulaire de l'adversaire, *d'être et de pensée*. Tout ceci n'aurait sans doute aucun intérêt pour nous si, de façon finalement assez comique, la sculpture ne devenait, au fond, dans la théorie formelle *idéale*, le seul dessin qui soit.

Revenons à notre couple d'opposition théorique *contour et matière*, et à son rejeton artisanal *dessin et couleur*. Commençons par une petite histoire.

Deuxième creuset mythique

Parmi les critères établissant pour Xénocrate l'excellence d'un artiste, on trouvait la notion d'*acribeia*, qui est au cœur d'un autre récit du



livre XXXV de Pline, au chapitre XXXVI, 19-21 : ce terme (qu'on traduirait par *exactitude, précision*) doit nous dire quelque chose du dessin lui-même, plus encore que du tribut à payer à la *mimésis* (celle-ci, au service de laquelle se tendra toute la puissance et toute l'intention créatrice des œuvres plastiques à partir de Lysistrate si on en croit Pline, est visée également par trois autres critères, qui sont : la *symmetria* – équilibre et harmonie des rapports constructifs, des lignes de force de l'image –, le *rythmos* – l'aptitude à saisir le vif et le mouvement par les effets du pinceau – et la *phantasia* – mouvement propre à un rapport qu'on pourrait dire *imaginatif* au monde, qui établit le pont cognitif entre l'expérience sensible et le donné intelligible chez Aristote).

Un dessin précis, ce n'est pas tout à fait le même problème qu'une image précise. Parmi les anecdotes rapportées par Pline, celle-ci est de loin la plus contournée et improbable ; elle a le tour échevelé des histoires de Toto et exige d'étranges va-et-vient des personnages pour atteindre sa morale. Raison, sans doute, pour laquelle Pline redouble d'efforts afin que nous la tenions pour vraie et ponctue ainsi : « *J'entends dire [que l'œuvre] a péri dans le dernier incendie qui consuma le palais de César sur le mont Palatin. Je me suis arrêté jadis devant ce tableau, ne contenant rien dans son vaste contour que des lignes qui échappaient à la vue, paraissant comme vide au milieu de plusieurs excellents ouvrages, mais attirant les regards par cela même, et plus renommé que tout autre morceau* ». Malheureux incendie du mont Palatin qui interdit à jamais cette curiosité aux yeux de ses lecteurs...

À l'époque de notre récit, Apelle ne connaissait encore Protogène que de réputation. De passage à Rhodes, il n'allait pas manquer de rendre visite à ce peintre très réputé (je ne vais pas vous parler plus avant de la place de la peinture dans la Grèce antique, ni de celle d'Apelle. Si ces quelques dérives autour du dessin se complètent un jour d'un chapitre consacré à l'*ekphrasis*, alors je ne manquerai pas d'y revenir. Gardez juste en mémoire qu'Apelle fut tenu – et ceci jusqu'aux étranges recompositions pompières de **Alma-Tadema** au XIXe – pour le plus important des artistes dans un domaine considéré à Athènes comme le plus important des arts. Il constitue, dit-on, le paradigme du peintre. Cette renommée établira une grande partie des lignes constructives de toute théorie de l'art, de toute méthode, de toute perspective artistique, pendant très longtemps. Elle produira le plus puissant modèle de ce que doit être et faire un

peintre à partir du Moyen-Âge, modèle d'autant plus indestructible que plus personne ne connaît la moindre de ses peintures. Comment abattre un dragon ?).

Parvenu à l'atelier de Protogène, Apelle ne l'y trouve pas. Il s'approche d'un grand tableau vierge, préparé pour être peint. Arrêté par une vieille femme qui lui demande quel est son nom, il s'empare d'un pinceau, le plonge dans la couleur, et répond, en traçant une vive ligne très fine sur le tableau et en la lui désignant : « Le voici. » Elle ne le traite pas d'analphabète ni de malpoli, ne lui propose pas d'attendre au salon, ne le chasse pas non plus à coups de poterie, n'appelle pas un aliéniste, et retourne briquer ses rythons. Quand Protogène revient du bistrot, il ne s'énerve pas, n'efface pas la saloperie gribouillée sur son tableau mais, d'une autre couleur, refend la ligne tracée par Apelle. Il sort aussitôt, content de lui, en disant à la vieille que si Apelle – qu'il a reconnu instantanément à l'*acribeia* – revient, elle n'aura qu'à lui dire, en lui montrant la ligne, qu'il tient là celui qu'il cherchait. Elle n'a pas le temps de lui dire qu'il y a peut-être plus simple, que tout ça est quand même assez confus, le voilà déjà parti loin loin loin côté cour tracer d'autres lignes sur les murs de Rhodes. Peu après, Apelle revient côté jardin, et tel Robin des bois refendant une flèche de la sienne, il fait de ces deux lignes gainées le cours d'un minuscule ruisseau de couleur saisi entre elles. Protogène, en rentrant, se sentira terrassé par le talent d'Apelle et courra partout dans le port de Rhodes à sa recherche.

Pourquoi diable tant d'insistance, à travers cette anecdote, à faire valoir la puissance du dessin dans sa possible disparition même ? De quoi est-ce *exemplaire* ? Quel étrange tour de force est censé représenter, pour tous ceux qui tireront du concours de Protogène et d'Apelle un





possible modèle théorique, l'abolition pensée comme parachèvement d'une force singulière, comme exemple de sa supériorité ? C'est qu'apparaît, à travers le maintien de la catégorie du contour comme définitionnelle du dessin, toute la faiblesse de la séparation arbitraire entre fond et forme, couleur et contour, idée et matière. Le dessin, loin de n'être que cette formalisation idéale du contour, ressortit lui aussi au domaine de la matière ; grain, densité, mouvement, il ne devient sans épaisseur qu'à trahir la faiblesse de notre propre acuité et non sa propre dématérialisation supposée. Il n'y a pas d'autre limite à sa persistance ou à sa pulvérisation métaphysique que la bonne vue ou la myopie de Protogène. Le problème qu'il pose au code, évidemment, c'est qu'il liquide sans cesse la subordination à l'idée à laquelle on voudrait bien l'arrimer, en exhibant ses moyens – saisis par la matière même qu'ils travaillent –, en imposant sa condition tenace, en s'octroyant le luxe d'une double présence métaphysique : car, toujours, sans rien abandonner de la forme qu'il manifeste, il se manifeste lui-même obstinément.

Alors peuvent s'écrire quelques histoires dans lesquelles, au moins, il se fait tout petit.

On peut également considérer l'anecdote de Pline dans le prisme factuel et historique qu'elle offre, et noter que le dessin y ressortit, sans autre question, au domaine de la couleur ; une anecdote

de dessin est une anecdote de couleur. Ce n'est encore tenu, fragilement, qu'au verbe *tracer* pour composer quelque chose comme une pensée propre de *dessiner*, mais disons que c'est le début de quelque chose. Quelque chose d'inexploité historiquement dans ce récit.

Voilà qui n'est pas sans importance pour l'épistémologie de notre discipline, la bande dessinée, pour la reproduction de laquelle on pense et trace historiquement le noir dans un plan séparé. Techniquement, c'est la façon dont on a pris l'habitude de liquider la question de la couleur (comme on a pris l'habitude de liquider la



question de l'intellect par la surface de vente). Pourtant, nous avons simplement rhabillé d'une raison technicienne des principes moraux qui, jusqu'ici, étaient habillés d'une raison métaphysicienne ; et c'est bien par une incapacité à sortir d'une dette envers l'histoire de l'art – du moins à s'arracher à l'idée qu'il s'y loge une forme légitimante qui se fauilerait jusqu'à notre discipline depuis la *stoa* – que nous nous débattons encore, empêtrés dans les filets de vieilles métaphysiques sans rien en supposer.

Ce n'est pas indifférent qu'en la couleur, sans rien perdre de leur nature dessinée, les lignes d'Apelle et de Protogène trouvent une présence distinctive tout en s'y liant, s'imprimant dans le lit qu'elles font l'une à l'autre : dans ces nuances,

observons que la notion de contour est ici aposteriorique, chaque sillon nouveau marquant sa victoire en renvoyant au contour – à son propre fourreau – le sillon précédent.

Que le dessin ne se perde pas en tant que dessin dans la couleur, cela fait doublement vérité pour les Grecs : d'une part parce que le noir pour Aristote – comme pour tout peintre – est non seulement une couleur tout comme le blanc, mais que de ces deux pôles, de leur combinaison, du mélange des particules de noir et de blanc, naissent toutes les autres couleurs (cf. *De sensu*) ; et d'autre part en tant que le dessin grec s'effectue dans toutes les gammes – n'en déplaise à Pline – de la terre, de l'ocre, du bleu, des sépias. Ces gammes resteront familières jusqu'aux poussinistes dans leurs propres études, en pleine querelle des coloris. Il n'y a pire aveugle...

En tant que tel, le dessin subit les effets de la lumière, s'abîme dans la pénombre, il se dissémine dans l'éclat des lumières aveuglantes, comme les couleurs d'Aristote qui, pour accidentelles qu'elles soient, ont tout cadre de vérité dans l'expérience sensible : *car la couleur, c'est tout le visible*.

La question du contour ne vise pas qu'à isoler, à tenir un instant dans l'objectif de la raison un objet pour la connaissance, mais aussi à dégager une forme de son fond. De ce point de



vue, le contour agit un instant avec la même violence de dégagement pour les deux champs plastique et métaphysique, et on pourrait le croire (si nous ne subodorions déjà que c'est tout le contraire qui se joue par lui, à savoir une liaison) propulsé très également hors de l'un et de l'autre ; c'est le dessin tout entier qui semble être pensé comme *dégagé*. Pourquoi ? Parce

est indocile à la notion de contour), qu'étend-il en elle de ses propriétés ? Hérite-t-il des propriétés de la forme qu'il cèle, se perd-il complètement ? La transforme-t-il en réseau de sillons dématérialisés ?

Que fait le dessin qui dessine ? Il apparaît.

Le poser un instant dans sa suspension ontologique : c'est sa disparition qu'implique l'*acribia*, c'est elle que propose sous une forme édifiante le duel entre Protogène et Apelle.

Il ne faut pas craindre de poser ces questions dans toute leur profonde apparence idiote. D'une part parce que, si une question en est vraiment une, si elle ne feint pas d'être posée, alors aucune question n'est idiote. D'autre part parce qu'en matière de théorie de l'art, la bonne réponse n'est jamais celle qui se présente avec évidence devant vos yeux. Rien n'est moins *évident* qu'une raison plastique, précisément parce que le regard est précédé

que c'est le contour, en tant qu'il est lui-même quelque chose, en tant qu'il accède à une matérialité, qui pose un nouveau problème : tout ce qui se pense avec lui en tant que saisie l'établit alors comme s'il n'avait lui-même pas de propriété, pas de position propre, pas d'attribution. Surtout : de quel espace séparé la lisière tient-elle sa matière, avec quoi la partage-t-elle ? Ne faut-il pas la dégager elle, complètement ? « Qu'est-ce que le contour » signifie : « À quoi appartient-il ? » Et aussi : s'il s'exécède, s'il gagne du terrain sur la surface forclosée (car le dessin

d'une morale du regard, qui s'établit sur la certitude que rien ne saurait lui faire obstacle et qui suppose pour lui un état de nature – comme si cette nature n'était pas, précisément, une morale.

Les nécessités théoriques rendent aveugle à la polyphonie prospective de leurs objets, à l'éventail spéculatif qu'on leur doit (or regarder exige qu'on se jette en avant, qu'on abandonne son socle). Il faut admettre qu'elles rendent aveugle, même, à notre propre pratique : accapter l'idée que la merveilleuse machine théorico-

plastique qu'est *La mort de Caton d'Utique*, qui établit la couleur en maître de cérémonie d'une organisation et d'une raison picturale, sans lesquelles *le dessin* (au sens où l'entend son auteur) reste muet et impuissant à quitter l'anecdote, est un tableau du chef de file de l'Académie, défenseur ardent du dessin contre la couleur, Charles Le Brun.

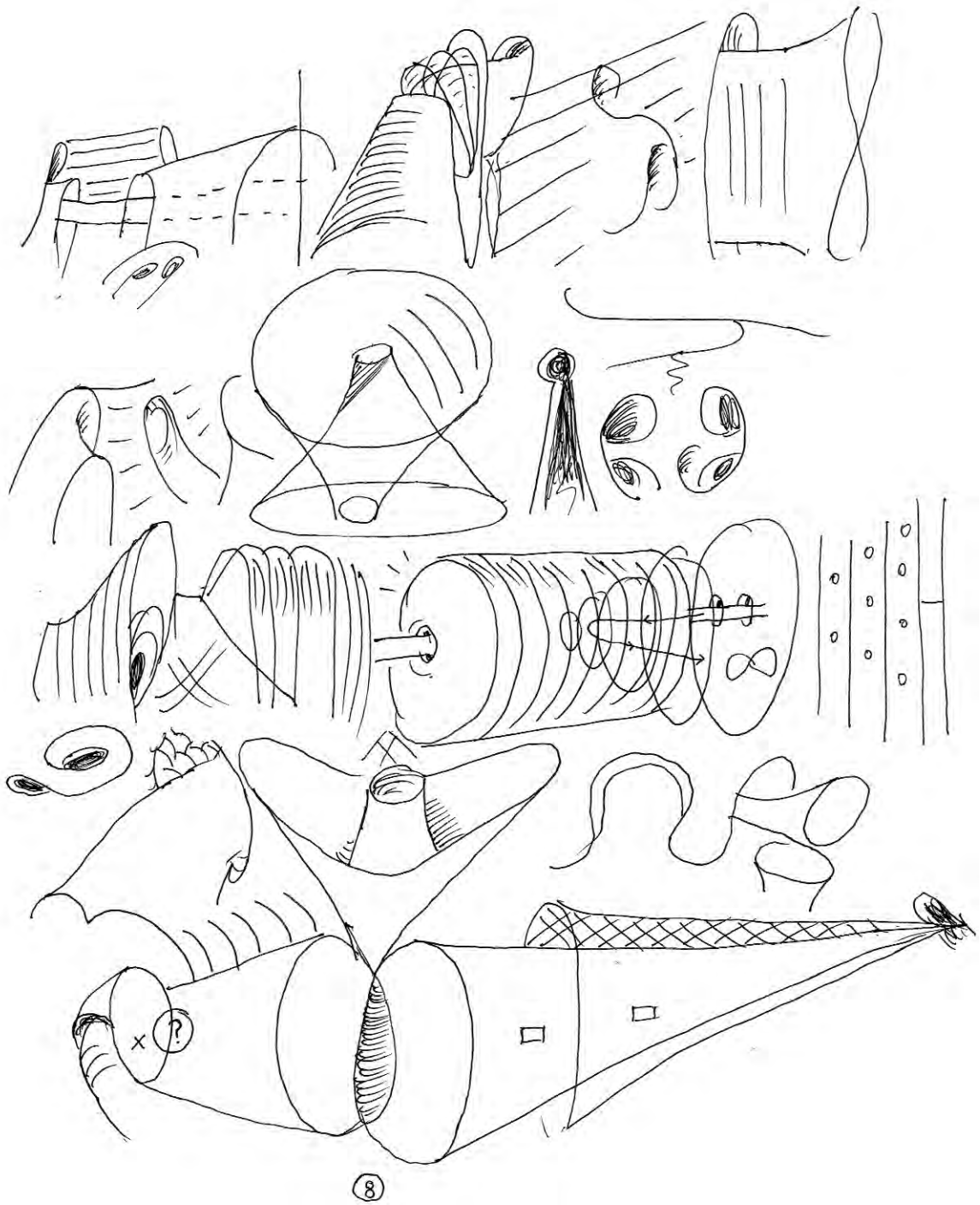
Alors quoi ? Il n'y aura eu personne pour voir ? Durant tous ces siècles, quelque chose du discours l'aura à chaque instant emporté sur la possibilité, pour le regard, d'extirper le dessin de ce ruban métaphysique fermé ?

Bien sûr que non. Sont bien apparues des typologies ; des propriétés distinctes du dessin se sont dégagées, affinées, un vocabulaire s'est imposé, étendu, précisé. Mais ne contournait-il pas le problème en redistribuant dans des acceptions différentes – en localisant dans d'autres sphères de l'entendement des propriétés du dessin – ce qui devait être pensé comme les faisceaux constitutifs d'un même mouvement ? Et le principe même de ce mouvement n'était-il pas l'excès des catégories techniques et métaphysiques que, contre lui-même, il servait à établir et figer ?

Observons maintenant la distinction opérée par Alberti entre *circonscrizione* et *disegno*, et sa longue fortune théorique :



Les illustrations de cet article sont de J.-M. Bertoyas (*Le Flon*), Raquel Roque Gameiro (*Ilustração n°1*) & L.L. de Mars (*Hapax*)



Notre hôte Alexandre BALCAEN

**L'amour de l'art (la mort dans l'âme)
— éditer (de la bande dessinée) en 2015 —**

La question qui a motivé cet article est à peu près la suivante: « qu'est-ce qui te pousse à t'engager dans une activité si chronophage, si peu lucrative, si putassière — si ingrate en somme —, alors que tu n'y as *a priori* aucun intérêt personnel avéré, n'étant toi-même pas auteur ? » Ou plus largement, celle de mon rapport à l'édition dans un contexte difficile et subissant ces derniers temps de notables évolutions.

Ne pas être engagé dans une pratique artistique n'empêche évidemment pas de se sentir investi. Il s'est donc agi, à la base, de chercher à m'approcher au plus près de l'acte de création. Afin de tenter de densifier et d'intensifier l'éclaboussement de mes illuminations en tant que lecteur. Or, un lecteur consciencieux ne manque pas d'en arriver un jour à se poser la question de ce qui se cache derrière l'idée d'une activité éditoriale. Rapidement survint ainsi chez moi le besoin de comprendre ce système, la fameuse « chaîne du livre ». Qui œuvre à quoi, selon quelles contraintes, quels objectifs et quelle légitimité. Autrement dit: observer pour trouver ma place, m'infiltrer, avant de m'engager fermement.

À l'époque où j'ai commencé à m'intéresser à ces questions — il y a une bonne dizaine d'années — la période était encore relativement faste (économiquement parlant,

dans le cadre de ladite « chaîne du livre »). Après avoir prouvé que l'édition professionnelle était accessible à des auteurs ou à des amateurs investis, les éditeurs alternatifs des années 1990 perduraient. Mieux encore, ils avaient démontré que quelques-unes des œuvres les plus marquantes de cette période n'avaient trouvé concrétisation que grâce à leurs entreprises. Enfin, ils faisaient désormais figure de modèles: de nouveaux arrivants prenaient exemple positivement et proposaient des voix différentes. La plupart des tâches techniques étaient devenues notablement plus accessibles au fil des années 1990 (photogravure et maquette notamment) et, les contraintes de l'économie de l'édition étant particulièrement restreintes comparativement à d'autres champs de l'industrie culturelle, établir un projet éditorial viable était à la portée de quiconque d'un tant soit peu motivé et compétent (si on entend ici simplement publier, non pas vivre de son activité).

Ces conditions ont été déterminantes dans l'idée qu'il était envisageable de se positionner par pur caprice. The Hoochie Coochie s'est donc d'abord établi comme un terrain de jeu pour des auteurs, soutenus par une poignée de bonnes âmes excitées par l'entreprise et ayant, en sus, quelques connaissances techniques et commerciales qu'ils souhaitaient mettre à profit de manière plus ludique que dans le cadre de leur activité salariale connexe. Nous nous sommes donc essayés à endosser le rôle de professionnels autonomes parce que nous avions l'opportunité de profiter d'un agrégat de savoir-faire nécessaires et complémentaires, avec l'ambition toute simple de nous engager à défendre des singularités en lorgnant essentiellement du côté des choses les plus confidentielles (et en premier lieu les projets portés par les membres du collectif *Turkey Comix*) qui — nous disions-nous — étaient celles qui n'attendaient que nous. L'idée d'une quelconque « ligne éditoriale » était alors encore plus que floue.



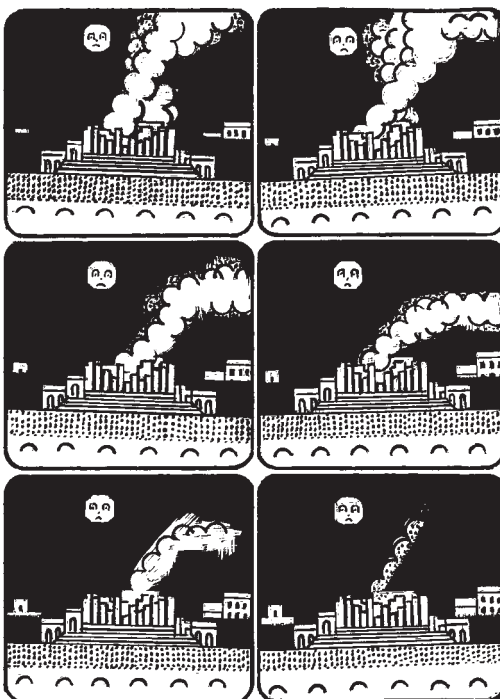
Dans notre cas, outre la question de la qualité intrinsèque des ouvrages (que je me garderai d'aborder ici, étant juge et partie), insistons plutôt sur le fait que c'est largement par une approche méthodique, rigoureuse et déterminée du côté de la diffusion, de la distribution et de la communication que nous sommes parvenus à nous faire une petite place dans le paysage. Peu de micro-éditeurs auront ainsi assumé de manière aussi appuyée — et dans un premier temps en totale autonomie — le travail en direction de la librairie (visites régulières, discours affirmé, conditions commerciales favorables, délais rapides de traitement des commandes) et de la presse (racolage soutenu des journalistes qui ont majoritairement besoin d'être flattés pour daigner parler d'un quelconque travail). De fait, durant les quatre premières années de l'existence de la structure, leur soutien a été pour le moins affirmé. Nos interlocuteurs constataient que nous formions une équipe engagée, estimaient que nous publiions de bons livres et que le travail était réalisé avec soin et sérieux. À l'époque, l'arrivée d'un nouvel éditeur était encore susceptible de susciter un peu d'attrait et d'excitation, et motivait une volonté d'accompagnement certaine. Ce n'est plus vraiment le cas aujourd'hui, voire tout au contraire. Alors que le marché en est arrivé à son point de saturation et qu'une profonde confusion en terme de lignes éditoriales s'est définitivement installée, la nouvelle de la création d'une maison d'édition suscite plutôt lassitude, pour ne pas dire désintérêt patent, voire franc rejet.

Dépassés et épuisés par le succès d'une poignée de livres qui nous mettait face à des problèmes logistiques conséquents (les livraisons de commandes de plusieurs dizaines d'exemplaires à dos de mulet commençaient à devenir lourdes à porter), autant qu'aterrés par le fait que La Poste devenait le principal bénéficiaire pécu-

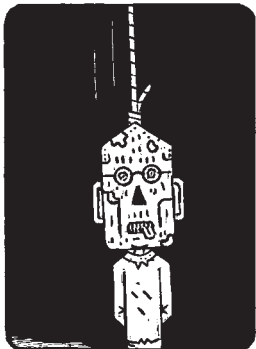
niaire de notre travail (rognant sur notre propre marge) et que nous accumulions dangereusement les factures impayées sans avoir de recours sérieux à notre disposition faute de moyens, nous avons finalement fait le

choix de confier la distribution de notre catalogue à une structure spécialisée et professionnelle. Pour les libraires, cette bascule a trop souvent été perçue comme le signe d'une réussite économique avérée (ce qu'elle n'était pas) et le soutien des débutants a commencé à se déliter. Les livres ont été moins défendus, moins fréquemment réassortis, la quantité de retours sur invendus a commencé à augmenter de manière exponentielle pour devenir insoutenable (notons au passage l'aberration d'un système commercial qui provoque chez l'éditeur une incertitude constante sur le nombre de livres qui seront effectivement « vendus » après avoir été « placés » et qui entraîne la menace de dettes inanticipables vis-à-vis du distributeur).

Dans le même temps, la prolifération des éditeurs et l'augmentation du nombre de publications du côté de la grosse industrie ont donc provoqué la saturation du marché évoquée plus avant, tandis que les quelques centaines ou milliers de lecteurs, gagnés à l'occasion du vent de légitimation qui avait soufflé il y a de cela quelques dix-quinze ans, sont devenus franchement méfiants, refroidis par les palettes de mauvais livres s'affichant sous les atours d'une bande dessinée « littéraire ». L'autobiographie, l'autofiction, le témoignage et le reportage sont devenus la norme excluante d'une bande dessinée dite adulte, la réactualisation du récit de genre (ou « postmodernisme mou ») continue à faire sonner les tiroirs-caisses, le fantasme d'un rapprochement avec l'art contemporain ne tient le plus souvent qu'à l'utilisation de vulgaires *gimmicks*. Et les formes les plus complexes, radicales et poétiques — celles qui explorent les



possibles d'un art qui commence avec l'idée qu'un simple dessin peut s'envisager comme partie prenante d'un processus de lecture et qui s'impose, dans ses meilleures créations, comme le plus à même d'englober les possibles d'une écriture polyphonique — sont, sauf très rares exceptions, définitivement ignorées, incomprises et marginalisées. C'est que la bande dessinée attend encore d'être envisagée par ses commentateurs et son lectorat comme une mise en réseau de signes, un tissage complexe de motifs et de sens n'épousant pas nécessairement un déroulé linéaire, et qu'on continue au contraire à projeter qu'elle s'aligne sur les formes et la construction narrative de la littérature romanesque dix-neuvièmiste, de l'esthétique figurative, du roman du moi, du feuilleton télévisuel, du cinéma populaire. Sans oublier le manque patent de culture en terme d'appréciation du dessin.



Il faudrait pouvoir mesurer la schize d'un esprit porté par des aspirations sincèrement pures, dédié corps et âme à l'émergence et à la circulation de travaux artistiques et intellectuels jugés importants (et qui aurait pour cela choisi d'exercer le beau métier d'éditeur), face à la réalité de ce qu'est aujourd'hui le « marché du livre ». Pour ce faire, opérons une caricaturale séparation entre la partie du métier censément la plus stimulante (la recherche et la découverte de nouvelles pistes artistiques et créatives, la mise en branle puis le suivi relationnel avec les auteurs, la conception du projet éditorial), et celle *a priori* la plus ingrate (recherche de financements, comptabilité, gestion, communication, commercialisation, distribution).

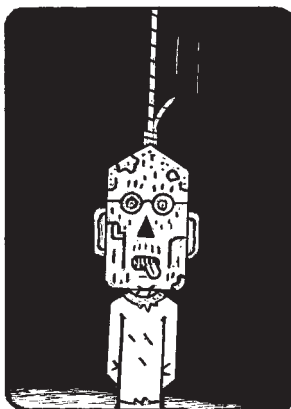
Le goût, les affinités, tout ce qui forme une envie de se mettre au travail finalement susceptible de se transformer en une détermination farouche, ne sont pas choses acquises, ils résultent d'une construction cognitive et d'une adéquation avec nos expériences propres. Et cette construction, intellectuelle et esthétique, s'établit par des références qui se constituent en jalons intimes. Pour ma part, ces jalons furent, plus ou moins dans cet

ordre et de ce que j'en retiens encore aujourd'hui en restant drastiquement réducteur: Franquin, Hergé, Fred, Pratt, Forest, Blutch, Clowes, McCay, Sendak, Ware, Matsumoto, Menu, Blanquet, Tsuge, Vaughn-James, Aristophane, Neaud, Barbier, Herriman, Chaland, Blexbolex, Bertoyas, Gébé, Gerner, Alagbé, Maruo, Doucet, Sommer, Goblet, Deprez, Hagelberg, Benoît Jacques, Katchor, Crumb, Masse, McGuire, Pajak, Joe Dog, Masereel, Willem, Doury, Beyer, Moriarty, Shirato, Varlez, Munari, Poussin...

Loin d'être une tentative de dresser une nécessairement controversable « bibliothèque idéale », cette liste s'avère intéressante à titre personnel en ce que tous ces auteurs ont pu constituer un point de bascule absolument déterminant pour le lecteur que je suis aujourd'hui. Chacun à leur manière, ils ont su ouvrir des voies insoupçonnées pour mon regard et mon intelligence, et ont ouvert désormais les pistes que j'estime nécessaire de creuser et de défendre.

Il m'est quoiqu'il en soit particulièrement difficile d'éluider cet aspect dans la mesure où cette construction toute personnelle n'a pu que contribuer à me rendre

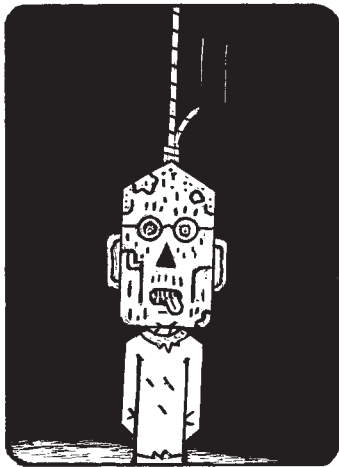
tout à la fois de plus en plus affirmatif et de plus en plus exclusif dans mes positions quant aux choses à soutenir ou à rejeter. Aussi, cette constellation — en ce qu'elle présente majoritairement des auteurs peu lus, si ce n'est par les auteurs eux-mêmes — permet de mesurer à quel point les travaux contemporains les plus excitants (J. & E. LeGlatin, Yûichi Yokoyama, C.F., L.L. de Mars, Judith Mall, Muzotroimil, Loïc Largier, Guillaume Chailleux, Helge Reumann, Tim Danko, Thomas Gosselin, François Henninger, Ronald Grandpey, Sébastien Lumineau, Olivier Schrauwen, Jacques Ristorcelli, Amanda Vähämäki, EMG, Florian Huet, etc.) sont susceptibles d'échapper au regard des lecteurs n'ayant pas pris connaissance des travaux des générations précédentes. Ces dernières années, les artistes les plus investis, bien sou-



vent fins connaisseurs des terrains précédemment défrichés, creusent ainsi drastiquement le fossé qui les sépare du grand public. Une excellente nouvelle pour la création, un drame pour la diffusion.

Cet état de fait pose enfin nécessairement problème dans le cadre d'un travail éditorial collectif, tel qu'il est encore et restera en place au sein de The Hoochie Coochie, dans la mesure où ses différents membres ont connu — ou non — une évolution similaire mais selon d'autres jalons, d'autres considérations, d'autres enjeux. Richesse du collectif. Mais qui soulève la question du consensus, en ce qu'il porte en lui la menace d'une certaine mollesse et qu'il tend à exclure ce qui fait dissension.

Ainsi, face aux images fantasmées que nous avons construites à partir des aventures dites collectives (et

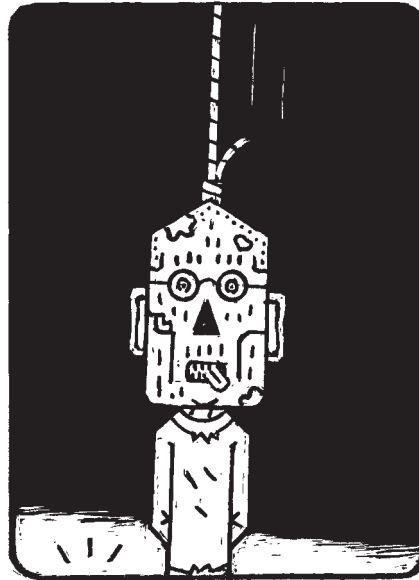


souvent mythifiées dans ce sens) qui nous ont servi de modèles par le passé (en ce qui me concerne, essentiellement L'Association et Frmk), on peut constater *a posteriori* que, dans chacun de ces cas, les moments où les lignes ont été les plus affirmées et les plus cohérentes révélait une figure d'éditeur émergeant nettement au-dessus du collectif (Menu et Van Hasselt en l'occurrence; et sans niveler le travail remarquable d'Yvan Alagbé, pour n'en citer qu'un, qui a choisi une

autre voie, celle de « placer » des auteurs chez différents éditeurs — Frmk, naturellement, mais aussi L'Association (Pirinen), The Hoochie Coochie (Mosdal & Ørsted) et surtout Rackham au sein de la collection « Le Signe noir ». Et une certaine méfiance vis-à-vis du collectif semble finalement d'autant plus pertinente lorsqu'apparaît avec évidence qu'à la suite d'éditeurs tels que Cornélius (Jean-Louis Gauthey) et Le Dernier Cri (Pakito Bolino) une des maisons les plus novatrices et cohérentes aujourd'hui, Matière, est dirigée par une unique personnalité, Laurent Bruel (et relevons au pas-

sage, détail pas du tout anodin, le caractère affirmatif de sa charte graphique).

Le fonctionnement éditorial de The Hoochie Coochie aura donc naturellement suscité diverses dissensions de plus en plus affirmées au fil des évolutions respectives de ses membres, stimulantes ou castratrices selon



les cas, et apparaît déjà que la caricature dichotomie exposée ci-avant s'effondre: la partie censément la plus excitante et joyeuse (faire naître, faire vivre, ensemble) est susceptible de se révéler la plus cruelle.

Dans la recherche de nouvelles pistes éditoriales — avant tout une avidité naturelle, rien d'opportuniste là-dedans —, impossible de ne pas voir que c'est au-

jourd'hui beaucoup plus du côté de l'auto-édition et de la micro-édition que se situent les nouveaux sillons pour des germes de découvertes en cours ou à venir. On ne s'étonnera pas de cet état de fait alors même que, comme évoqué précédemment, les artistes ont désormais largement à leur portée les outils nécessaires à œuvrer eux-mêmes sur la maquette, voire la fabrication, et que les investissements restent donc particulièrement faibles. Nombre d'entre eux se passent ainsi sans complexe (pour peu qu'ils en aient le désir et la motivation) de toute relation avec un éditeur, souvent dans l'optique de ne s'infliger aucune bride extérieure et de garder un contrôle absolu sur leur travail, quand il ne s'agit pas de modestie mal placée. La première conséquence en est banalement l'anonymat, alors que la question de la commercialisation est le plus souvent définitivement rangée aux oubliettes (si ce n'est dans

le cadre de salons et festivals spécialisés). Ceci n'est pas forcément un problème en soi : les lecteurs qui savent chercher finissent par trouver. Mais on n'enlèvera donc pas à l'éditeur une de ses fonctions théoriquement déterminantes : sa capacité à porter au regard d'un public potentiellement aussi large que possible d'abord une œuvre, puis un catalogue.

La mise en place d'un catalogue impliquant une inscription dans la durée (et quand je dis durée, je pense *a minima* à l'échelle d'une vie — d'artiste, d'éditeur), il est donc nécessaire d'envisager à tout le moins :

- 1/ une détermination sans faille (le catalogue de l'éditeur vu comme l'œuvre de sa vie, l'éventualité d'une démission serait absolument exclue),
- 2/ une structure économique pérenne,
- 3/ une vision artistique, esthétique et intellectuelle (pour les meilleurs d'entre eux).

Mais alors que la micro-édition s'impose comme le terrain le plus fertile et que le modèle de la librairie traditionnelle pose de plus en plus de questions (extrêmement problématiques pour l'éditeur dans la mesure où son installation dans la durée nécessite un réseau de diffusion identifié et pérenne), s'impose le constat que le modèle traditionnel de la « chaîne du livre » est en pleine érosion, alors que les librairies autant que les éditeurs sont susceptibles de voir une partie de leurs fonctions paraître caduques tant auprès des créateurs que du public le plus curieux et exigeant.

On pourrait finalement en conclure que les deux seules fonctions encore inaltérables de l'éditeur, d'un point de vue pragmatique, seraient les suivantes :

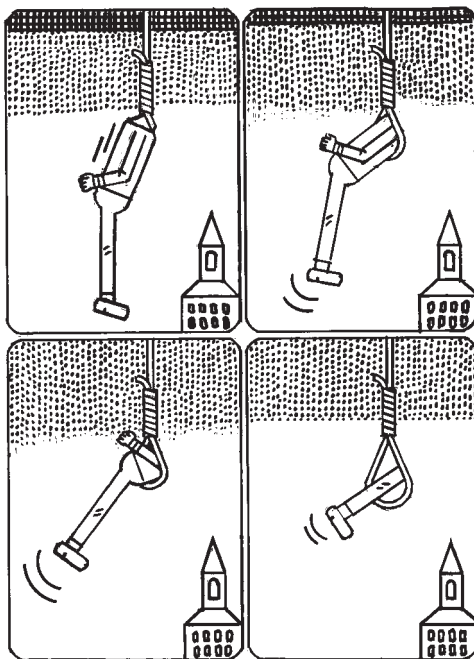
- 1/ son acceptation à jouer le jeu du commerce et de la communication (position qu'*a priori* personne de sain de corps et d'esprit — et notamment les créateurs — ne souhaite occuper),
- 2/ sa capacité à investir. En effet, si bien souvent l'auteur est en droit de se considérer comme le « dernier

maillon de la chaîne » en ce qui concerne les droits perçus sur la vente de l'œuvre, l'éditeur se met quant à lui face à une menace permanente de faillite. Parce qu'il investit, donc. Constamment. Aujourd'hui plus que jamais auparavant, c'est peut-être sa fonction productive — d'un point de vue économique plus que d'expertise technique — qui le détermine majoritairement.

Du côté du lectorat éclairé, des créateurs, des diffuseurs engagés et des éditeurs alternatifs, le rôle que devrait jouer la librairie semble évident : se présenter comme un relais des alternatives, justement, revaloriser son espace comme un lieu privilégié pour les découvertes inattendues, la médiation, les rencontres, se singulariser en somme, alors qu'Amazon est en train de gagner la guerre de territoire pour la vente de livres notamment issus de l'édition industrielle (mais pas que, loin de là), essentiellement pour des raisons de communication et de logistique.

Hélas, la librairie en est encore à chercher et à peiner en tentant de se positionner sur le terrain de la vente en ligne, ou base toujours sa fragile économie sur un équilibre pseudo assumé entre espace de présentation pour la production industrielle (qui « la fait vivre », nous dit-elle) et de vagues pas de côté — qu'on soupçonne volontiers motivés par l'idée de se garantir une caution intellectuelle ; et se bat avec les diffuseurs et les éditeurs pour conserver ses nouveaux acquis du retour libre sur les invendus (cadeau empoisonné de la grande distribution : la logique du flux tendu qui assassine les éditeurs et les petits distributeurs), des « points de remise » (qui dans certains cas représentent à peine quelques dizaines ou centaines d'euros par an, ce qui révèle le ridicule de cette posture) et d'un

nombre réduit de fournisseurs (certains semblent proprement inconscients de la menace de monopole du côté de la distribution). Pour ce faire, nombreux sont

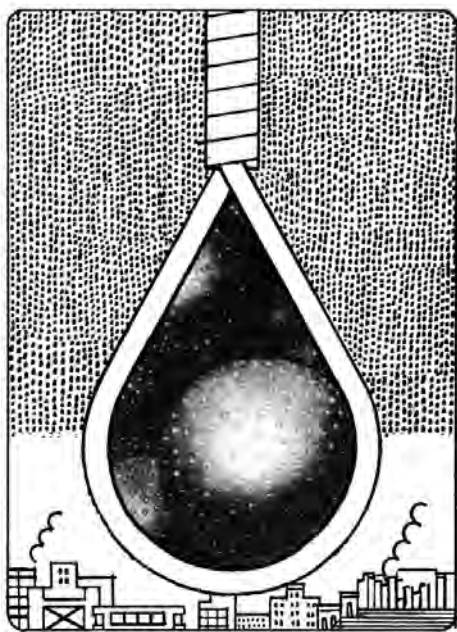


prêts à balayer d'un revers de main des catalogues entiers, que dans certains cas ils vont même jusqu'à refuser de consulter, peu importe leur valeur de fond. Et continuent malgré ces aberrations de boutiques à la petite semaine à se poser comme les derniers remparts de la bibliodiversité.

Discours quasi impensables il y a de cela quelques années à peine (on en était encore à défendre la librairie indépendante bec et ongles), les questions des économies souterraines et des systèmes de diffusion parallèles pointent désormais lentement mais sûrement le bout de leur nez, avec l'acceptation — ou non — de la marginalité qui en dérive, la construction d'un modèle alternatif à la librairie traditionnelle, viable et visible, n'étant pas un mince problème. D'autant que, même si nous ne pouvons que nous réjouir de la multiplication du nombre d'événements dédiés à la création marginale (qui représentent une part de plus en plus massive de nos ventes de livres — non pas tant parce qu'on y vend de plus en plus mais parce qu'on vend de moins en moins en librairies —, et qui font figure d'espaces d'autant plus précieux qu'ils sont un lieu d'échanges entre le public et les auteurs et les éditeurs), force est de constater qu'ils sont majoritairement gérés par des équipes de bénévoles (parfois eux-mêmes auteurs ou éditeurs) et que leur pérennité est en permanence remise en question.

Et nous voilà face au fait que les auteurs et éditeurs les plus marginalisés deviennent les plus conscients du monde dans lequel ils évoluent et constatent aujourd'hui quasi unanimement les conséquences cruellement mortifères de l'économie traditionnelle sur laquelle est construite la diffusion du livre.

Cette prise de conscience tente ces derniers mois de s'articuler de manière pragmatique — dans le champ de la bande dessinée — autour de la création d'une association, un groupe de travail défendant des intérêts



communs : le Syndicat des Éditeurs Alternatifs (SEA). Des tentatives de rassemblements d'auteurs et d'éditeurs avaient déjà eu lieu au milieu des années 1990 (Autarcik Comix) et au début des années 2000 (Littératures Pirates), ainsi que du côté de la critique (*L'Éprouvette*, *Jade*, *Grenade*, *Comix Club*, aujourd'hui *Pré Carré*) pour tenter d'imposer des discours plus acérés que ceux des médias traditionnels (dont nous ne parlerons pas ici tant leur manque de pertinence et d'engagement — à l'exception d'une poignée de journalistes — rend inutile l'abord de la question), mais leur ampleur et leur détermination semblaient sans commune mesure avec ce qui tente de s'inventer en ce moment et dont — je l'espère — nous reparlerons bientôt.

C'est qu'aujourd'hui nous faisons un constat quelque peu amer : malgré

l'énergie proprement déraisonnable engagée, et le travail souvent colossal déployé, notre activité ne produit décidément pas suffisamment de « valeur » pour rémunérer décemment ceux qui œuvrent. Et l'argent public s'impose plus que jamais comme une condition *sine qua non* à la possibilité du salariat (ou du salariat déguisé : la désormais classique « auto-subvention » des allocations chômage), voire à celle de la publication, jusqu'à ce que le tarissement annoncé des sources adienne définitivement. À titre d'exemple, dans notre cas actuel, survient une pression difficilement supportable quand il n'y a qu'un seul misérable salaire de smicard à verser (subventionné à 50% qui plus est) alors que The Hoochie Coochie parvient à publier pas moins d'une dizaine de livres par an.

Ce qui pourrait presque faire figure de « bonne nouvelle », c'est qu'il paraît désormais inutile de continuer à alimenter la manne à hypocrisie et ronds de jambe en direction des commerçants et des « journalistes », tant leur inutilité apparaît de plus en plus criante. On s'épargnera ainsi un sentiment de honte mal placée et on pourra s'engager plus franchement dans ce qui apparaît

de plus en plus comme un espace de combat.

La métaphore du champ de bataille se fait en effet de plus en plus séduisante. À titre personnel, il me paraît difficile de nier la tentation de glisser d'une « simple » logique de soutien à la création à une logique plus drastique de prise de position antagoniste au marché et à la production ambiante. Refuser, réfuter, en affirmant. S'évertuer à créer de nouvelles lignes de front. Solidariser les entreprises cousines. S'emparer des outils d'impression. Afin d'être en mesure de défendre l'indéfendable.

Le paradoxe de cette situation étant que jamais nous n'avons eu accès à autant de merveilles et que la France reste sans conteste le territoire offrant de très loin la meilleure représentativité de la richesse et de la diversité de la bande dessinée mondiale. Mais les véritables trésors restent des secrets bien gardés et les acteurs les plus inventifs et les plus investis des marginaux sans avenir.

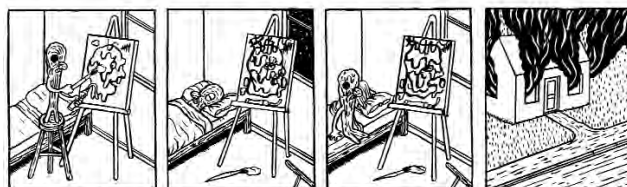
Ainsi, à moins que l'on ne souhaite rester confinés aux réseaux souterrains et à la précarité, de l'*alternative* il apparaît désormais qu'il est temps de s'engager dans l'*adversité*.

P.S. : Les parti-pris de ce texte ont été largement nourris des analyses d'André Schiffrin dans *L'Édition sans éditeurs* et *Le Contrôle de la parole* (La Fabrique, 1999 et 2005), ainsi que des textes de Jean-Christophe Menu (*Plates-Bandes* et ses extensions dans *L'Éprouvette* n° 1 et 3, L'Association, 2005 et 2006-2007). Que le lecteur qui n'en aurait pas connaissance se sente donc plus qu'invité à les découvrir.

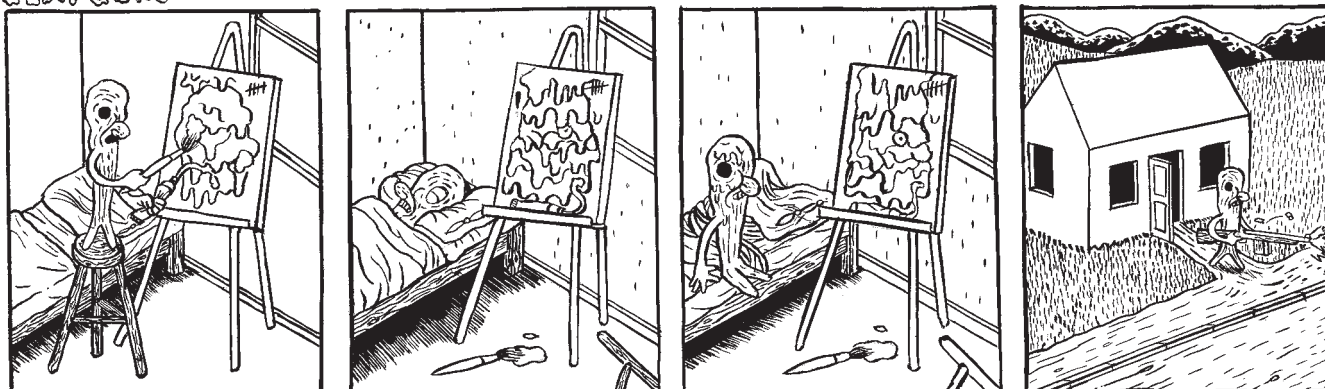
P.P.S. : Rédigé en parallèle de la publication de « Dix ans de platitude » (dans *Kaboom* n°8) du même JC Menu, et bouclé après lecture de ce bilan pertinent et nécessaire (dont on aurait aimé qu'il circule sous la forme d'un petit fascicule photocopié), ce texte a été ré-envisagé afin d'éviter au mieux les redondances.

(Illustré par des planches de Matti Hagelberg)

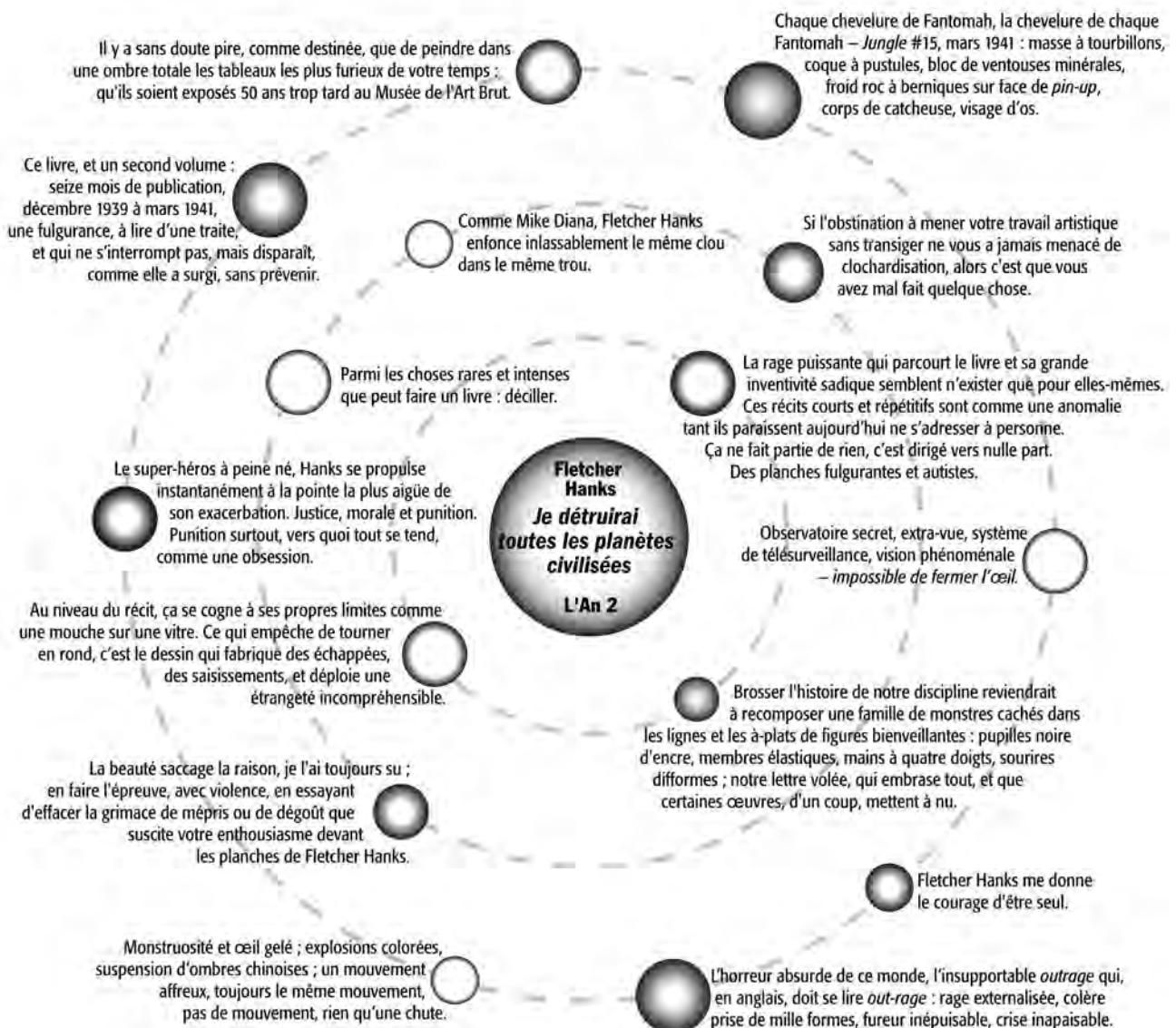
Planche sur planche — I
Helge Reumann sur son *Sexy Guns*
(United Dead Artists, 2014)



SEXY GUNS



un atome d'herméneugène



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.

BANDE DESSINÉE ET COMMUNICATION : UNE IDÉOLOGIE DE LA PENSÉE OCCIDENTALE

par Jean-François SAVANG

à propos de *L'Art invisible* de Scott McCloud,
Vertige Graphic, 1999

« Au cours d'un débat qui se déroula entre des immunologistes et des sémioticiens, et dans lequel les immunologistes soutenaient que des phénomènes de "communication" avaient lieu à un niveau cellulaire [...] l'enjeu était de savoir si certains phénomènes de "reconnaissance" de la part des lymphocytes du système immunitaire pouvaient être traités en termes de "signe", de "signification" et d'"interprétation" [...]. »

Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*

Aux USA, le regard que porte Scott McCloud sur la bande dessinée est directement associé à la théorie sémiotique de Charles S. Peirce. Cette association sera saluée notamment dans les travaux d'Alan D. Manning — spécialiste de Peirce — qui soulignera le caractère triadique de *L'Art invisible*, mais aussi la similarité d'application entre l'organisation communicationnelle qu'opère la théorie du signe dans les analyses de McCloud et les théories cognitivistes de l'information. La communication, dans la sémiotique de Peirce, est au cœur du fonctionnement du signe. C'est une forme de communication universelle qui organise le sens et lui donne forme. « Par signe, dit Peirce, j'entends tout ce qui communique [conveys] une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit ». Et comme le fait remar-

1. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit et présenté par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 214. (La citation de Peirce (1,540) se trouve p. 116).

quer Gérard Deledalle : « *La sémiotique de Peirce est donc une sémiologie de la communication*¹. » Le signe selon Peirce est toujours pris dans un acte de communication, ce qui fait de la communication le grand interprétant de toutes les relations sociales, que ce soit entre les êtres comme dans les structures. L'acte de

communication englobe donc tout processus de signification.

La lecture sémiotique

Dans *L'Art invisible*, McCloud nous propose une théorie sémiotique non pas comme invention de la bande dessinée proprement dit, mais comme fonctionnement de sa compréhension et de sa lecture. Le titre américain *Understanding comics* est explicite. McCloud nous propose une théorie de la *compréhension* et de l'interprétation. L'activité même de l'analyse sémiologique est extérieure à l'activité propre d'une signifiante des œuvres ; il s'agit d'« *aborder une pratique spécifique d'un point de vue sémiologique, étant entendu que notre approche — chercher des structures — n'a rien à voir avec la pratique elle-même : faire des B.D.*² ». La sémiologie impose une grille de lecture à des œuvres qui constituent déjà, en elles-mêmes, leur propre système théorique. Pour cette

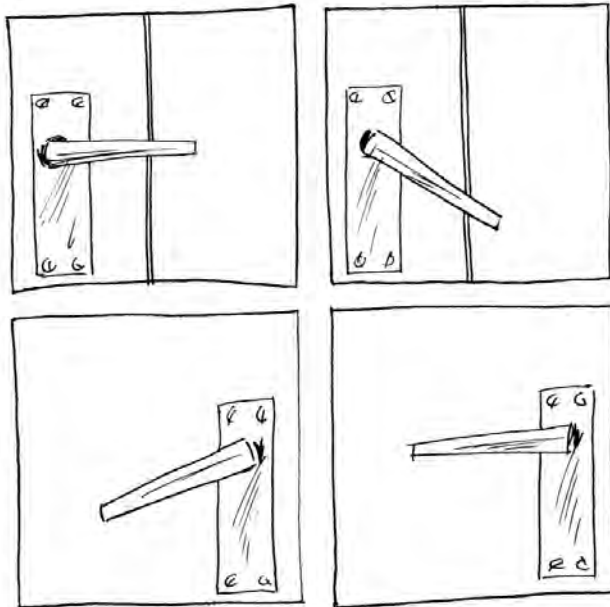
24

« sémiologie », le sens serait déjà là, informé des signes de son organisation ; il ne nous resterait plus qu'à les décoder pour en comprendre le fonctionnement. Pierre Fresnault Deruelle précise, en référence à la sémiologie du cinéma de Christian Metz, l'enjeu de la sémiologie comme lecture : « *Le parcours du sémiologue est parallèle (idéalement) à celui du spectateur [...] ; c'est le parcours d'une "lecture", non d'une "écriture" ; mais le sémiologue s'efforce d'expliquer ce parcours dans toutes ses parties alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite, voulant avant tout comprendre le film. Le sémiologue voudrait en outre pour sa part comprendre comment le film est compris*³. » Or, séparer écriture et lecture, faire précéder l'une par rapport à l'autre, relève d'un positionnement culturel tout à fait relatif. La prédominance de l'écriture comme antécédant radical de la pensée est fondatrice d'un ordre de la raison, d'une origine, d'une téléologie du sens. C'est sans doute là que se fait le choix de l'écriture contre l'oralité de la lecture. Dans le geste initial

2. Pierre Fresnault Deruelle, « La bande dessinée et son discours », *Communications* n° 24, Paris, Seuil, 1976, p. 17.

3. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, 1970, p. 56 (Pierre Fresnault Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications* n° 24, note 1, p. 17).

de l'Écriture baignerait la filiation métaphysique de toute situation du sujet dans l'écriture et le rabat dissocié d'une altérité du sujet dans l'ensemble des lectures potentielles. Lecture et écriture sont inséparables. C'est la séparation théorique de l'une par rapport à l'autre qui permet le dédoublement artificiel entre une « esthétique de la production » et une « esthétique de la réception », pour reprendre des formules plus aptes à décrire des phénomènes sociologiques qu'à étudier, partant de l'activité des œuvres, la formation d'une signification théorique issue de leur activité dans l'expérience humaine.



Guillaume Chailleux — Tricoter n° 17

trice d'un télescopage des enjeux signifiants au profit du signifié, d'une fusion du signifié et du référent essentialisant le monde dans le langage. Bref, la chose représentée ou dessinée nous évoque la chose même et donne l'illusion qu'elle congédie le langage et toutes les questions afférentes à son activité signifiante. Reste simplement l'efficace de la compréhension et le lien mentaliste que chacun établit dans la communication : l'idée primant sur les moyens qui organisent le sens, c'est par la notion même de communication que tout peut alors devenir langage.

Il y a une mythologie du sens à laquelle nous convie McCloud qui est un pur fantasme théorique. Elle vise stratégiquement à fonder la bande dessinée comme un art dont la signification serait exclusivement graphique, renouant en ce sens avec l'invention d'une origine du langage qui confondrait les conditions d'engendrement des systèmes entre eux — entre parole et écriture notamment. Au chapitre VI de *L'Art invisible*, McCloud renforce cette perspective, en définissant le langage comme instrument de communication au service de

4. Scott McCloud, *L'Art invisible*, Vertige Graphic, 1999, p. 139.

l'image : l'important c'est « de nous faire comprendre⁴ » dit-il ; il s'agit pour lui de défendre l'hypothèse performative suivante : la bande dessinée consiste à communiquer en image sans que le message ne subisse de déperdition de sens dans le passage de l'émetteur au récepteur. Or, la focalisation sur le message tend à faire passer le langage pour une transparence de la communication et à faire apparaître la réalité dans l'essence même du langage. Dans cette logique, il y a un rapport faussement transparent entre les mots et les choses : l'opposition est révéla-

La sémiotique joue sur ce tableau d'un signe qui serait arbitrairement issu de la tradition écrite. L'imprégnation individuelle du langage fait par ailleurs que chacun a le sentiment qu'il produit son propre univers signifiant et donc son propre langage. « *Nombre d'auteurs de bande dessinée ont métaphoriquement comparé leur procédé d'écriture à une sorte de langage* ». Ainsi est-ce le cas de Jack Kirby quand il dit au sommet de son art : « *Tout le temps que j'ai écrit, je l'ai fait en image* » ou encore, dans un sens différent de Kirby, le cas d'Osamu Tezuka quand il rabat la métaphore du langage sur l'image : « *En réalité, je ne dessine pas. J'écris une histoire au moyen d'un seul type de symbole* ». Dans un sens encore différent des deux autres, Chris Ware déclarait que « *la bande dessinée n'était pas un genre, mais une extension du langage* ». Neil Cohn cite encore Will Eisner qui « *compare les signes et les symboles graphiques à un vocabulaire visuel* » et enfin McCloud pour lequel « *les propriétés gouvernant l'enchaînement des vignettes sont comparables à une grammaire⁵* ». Il y

25

5. Neil Cohn, « Comics, Linguistics, and Visual Language : The past and future of a field » dans Frank Bramlett, *Linguistics and the Study of Comics*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 92.

a là une sorte de conditionnement social qui tend à situer l'art dans l'intelligence d'une théorie du langage qui ne lui appartient pas : parler « théorie du langage » ne signifie pas forcément qu'il faut s'en remettre à l'autorité scientifique de la linguistique. Or, les métaphores qui font référence au langage pour décrire l'invention en bande dessinée tendent principalement à appliquer la logique des catégories linguistiques à l'activité signifiante des images ; bloquant en cela une théorie spécifique de la signifiante autre que linguistique. L'idée que le système du langage puisse s'appliquer à la bande dessinée est souvent réduite à la logique d'une signifiante linguistique, là où se jouent aussi pourtant des manières de signifier qui échappent au linguistique. Le problème concerne la place qu'une société fait au langage et donc au sujet tant en théorie qu'en pratique. Penser le langage comme mode de communication empêche nécessairement de voir au-delà de l'instrumentalisme ce qui se passe entre les mots.

Diagramme du sens et « média froid »

Je partage ici la critique de Dylan Horrocks lorsqu'il dénonce le caractère « prescriptif » de la théorie de la bande dessinée de McCloud comme « medium visuel » : « *Renforçant certaines valeurs et en supprimant d'autres, ça peut influencer la façon dont nous lisons et nous créons la bande dessinée, décourageant certaines perspectives expérimentales et, par là même, imposant des idiomes et des structures narratives particulières* ». » Là où McCloud voudrait mettre en évidence un fonctionnement, il ne fait qu'instituer un système de croyance : par la supériorité communicationnelle des images sur les mots, nous devrions nous ranger à l'idée que l'image porte, en elle-même, la faculté narrative. Certes, McCloud

6. « *By reinforcing some values and suppressing others, it can influence the way we read and create comics, discouraging experimentation in some directions and imposing particular narrative structures and idioms.* » (Dylan Horrocks, « *Inventing Comics* : Scott McCloud's Definition of Comics », *The Comics Journal* #234, June 2001) <http://www.hicksville.co.nz/Inventing%20Comics%203.htm>

26

ne fait pas référence spécifiquement au récit ou à la narration comme des principes tech-

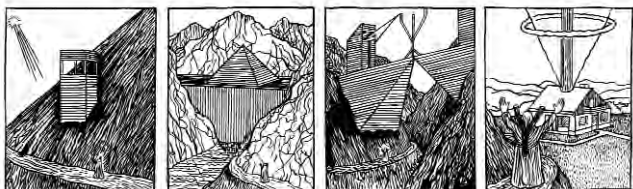
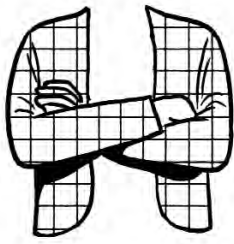


Planche sur planche — II
Helge Reumann sur son *Sexy Guns*
(United Dead Artists, 2014)

SexyGuns

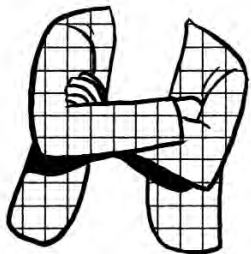


R.

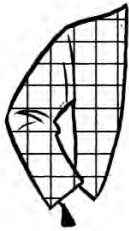


niques propres à la bande dessinée. Car, avec McCloud, nous sommes à l'échelle d'un mythe linguistique de la bande dessinée, et non au niveau sémantique de l'organisation du langage en discours ou en récit. Sa réflexion se situe au niveau sémiotique d'une signification iconique des images, travaillant par là même à l'origine du sens de la bande dessinée, à une cosmologie de la pensée en dessin par l'image. Ce qui est recherché avec la sémiotique, c'est l'habillage scientifique de la bande dessinée ; un récit d'origine selon une théorie originaire du sens dans l'image. La description directement informationnelle et communicationnelle de l'image, la dynamique séquentielle de leur articulation, essentialisent la condition d'un sens narratif propre à l'organisation en images. L'image semble raconter par elle-même. Ainsi, le caractère épique de tout récit travaillerait au cœur de la signification de l'image, quand bien même le récit ne serait constitué que de mots. L'art « invisible » de la bande dessinée tiendrait à l'essentialisation de la narration dans l'image, réduisant de ce fait le langage à un supplétif de l'expression. D'où le continu diagrammatique donné entre image et langage par McCloud ; la prescription — voire la torsion — d'une théorie du langage faisant l'écriture première par rapport à l'oralité. « L'Art invisible est plein de métaphores géographiques (à la fois verbales et visuelles) : des globes, des territoires, des grilles semblables à des cartes, des espaces traversés, [...] Scott illustre son point de vue par la construction d'une série de diagrammes — ou de graphiques — grâce auxquels il peut "cartogra-

phier" les ressemblances et les différences en termes de relations spatiales⁷. » C'est sur le mode spatialisant du sens que McCloud envisage la bande dessinée et l'interaction du langage et de l'image : « Si nous incorporons le langage et les autres icônes sous forme de graphique, on peut commencer à construire une carte d'ensemble de cet univers qu'on appelle la bande dessinée⁸. » Or le langage n'est pas l'invisible de l'image, ni même l'invisible de l'organisation du sens ou de la manifestation du sujet.



phier" les ressemblances et les différences en termes de relations spatiales⁷. » C'est sur le mode spatialisant du sens que McCloud envisage la bande dessinée et l'interaction du langage et de l'image : « Si nous incorporons le langage et les autres icônes sous forme de graphique, on peut commencer à construire une carte d'ensemble de cet univers qu'on appelle la bande dessinée⁸. » Or le langage n'est pas l'invisible de l'image, ni même l'invisible de l'organisation du sens ou de la manifestation du sujet.



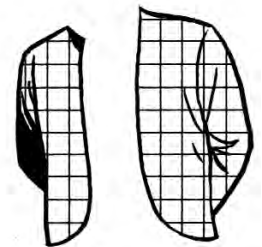
27

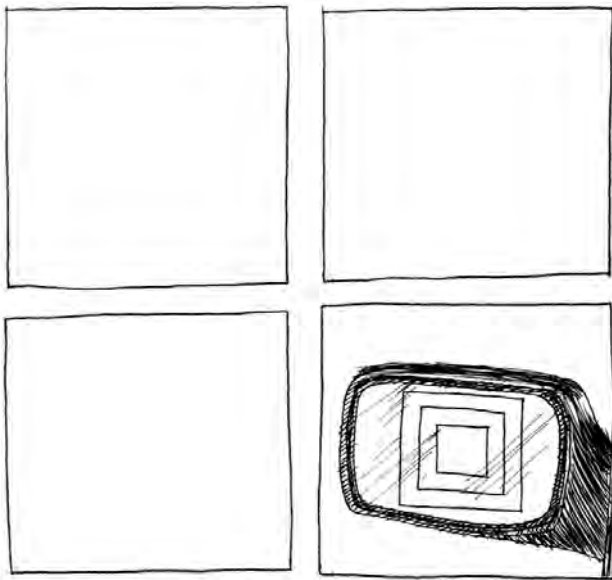


La veste diagrammatique du narrateur-McCloud quadrille le discours et constitue de case en case le programme même d'une légitimation scientifique de la bande dessinée. Dans la fixité de la veste du narrateur s'expose la théorie faisant du schématique l'organisation minimale et didactique d'une objectivation en récit, l'aller-retour entre le personnage et les vignettes carrées. Le carré est celui de la temporalité du calendrier derrière McCloud, la situation d'énonciation coordonnant le temps et l'espace dans l'activité de la bande dessinée, la grille du temps, l'arrière-plan mathématique de la raison. C'est aussi la division de l'espace au sol en carreaux. Jusqu'à devenir le monde de la bande dessinée tel que le comprend McCloud, une représentation globale et englobante du sens, à l'image d'une langue universelle ne passant plus par l'articulation en langage. Le pictogramme implique la logique du diagramme

7. « Understanding Comics is full of geographical metaphors (both verbal and visual) : globes, territories, map-like grids, spaces being traversed [...] Scott illustrates his ideas by constructing a series of diagrams - or charts - on which he can "map" similarities and differences as spatial relationships » (Ibid.).

8. « If we incorporate language and other icons into the chart, we can begin to build a comprehensive map — of the universe called comics. » (McCloud, *L'Art invisible*, op. cit., p. 51).



Guillaume Chailleux — *Tricoter* n° 18

jusque dans le mythe originel d'un langage essentiellement visuel.

C'est sur la base d'une théorie graphique du langage que McCloud suppose le continu diagrammatique avec l'image et donc le dessin. Nous l'avons évoqué ailleurs, le langage n'est pas d'abord ni seulement graphique. Le système premier du langage est oral comme le prouvent les langues dépourvues d'écriture ou d'un métalangage descriptif de son fonctionnement à l'image des grammaires. Parler précède l'écriture bien sûr. Il y a sans doute à se demander quelle force possède l'oralité première dans l'invention des significances graphiques ; qu'il s'agisse de l'écriture ou de son extension subjective dans le dessin. L'oralité remet le corps dans le langage, à l'image de l'insulte qui, dans le langage, cherche à salir l'autre des oripeaux du corps. Nous savons, concernant la langue, qu'elle ne précède pas l'organisation du sens en discours ; c'est même le contraire : chacun invente sa langue en parlant. Les catégories de la langue sont à la disposition des locuteurs pour être inventées, c'est-à-dire pour prendre la valeur particulière d'un sujet, pour constituer un universel singulier. La bande dessinée porte dans son fonctionnement la situation critique de toute réduction de sa

spécificité à quelque chose comme une langue. L'imagination d'un continu entre écriture et expression graphique, le pont diagrammatique qui fait du langage une logique avant l'expression d'un vivre, tiennent compte *essentiellement* d'une théorie du langage comme environnement et non comme problème.

On ne saurait isoler la démarche théorique de McCloud des enjeux sociaux qui l'animent. Sa référence à McLuhan, par exemple, atteste d'une conception communicationnelle de la bande dessinée interprétée à l'égal de la télévision comme « média froid » : « *c'est-à-dire des médias qui accrochent le public grâce à des formes iconiques*⁹. » La bande dessinée viendrait donc, en tant que média, nourrir l'ogre esthétique de la société communicationnelle. C'est dans ce

9. *Ibid.*, p. 59.

même réseau théorique que la bande dessinée s'inscrit dans une démarche *cognitiviste* ; elle émet des messages pour nous faire connaître le monde — son monde. La bande dessinée serait alors un objet de connaissance dont on peut déconstruire les processus pour en extraire l'essence du fonctionnement. Le cognitivisme de McCloud est tout aussi prégnant que sa sémiotique. La position de J. Maggio à ce sujet relie clairement Peirce et McCloud autour de l'idée d'une « démocratie cognitive » : « *L'iconographie de la bande dessinée et du dessin animé soutient une sorte d'individualisme à la fois pluraliste et démocratique. Si comme certains le suggèrent, nous intégrons le monde à notre cerveau*

28 *au moyen d'images cognitives — comme l'affirment les travaux de C. S. Peirce, Scott McCloud et d'autres — la bande dessinée est un art qui permet l'auto-création individuelle dont dépend la démocratie.*

*Pour comprendre cette "démocratie cognitive", on doit comprendre le langage des dessins animés et/ou des bandes dessinées*¹⁰. » Les pratiques du dessin et de la

10. « *the iconography of comics and cartoons is supportive of a kind of pluralistic democratic individualism. If, as some thinkers suggest, the world is understood by cognitive images in the brain, then — as the work of C. S. Peirce, Scott McCloud, and others support — comics is an art that allows for the individual self-creation that subsequently supports democracy. To understand this "cognitive democracy" one must comprehend the language of modern cartoons and/or comics.* » (J. Maggio, « Comics and Cartoons : A Democratic Art-Form », *Political Science and Politics*, American Political Science Association, April 2007).

bande dessinée sont en effet des pratiques déterminées politiquement et idéologiquement. *L'Art invisible*, à cet égard, n'est pas seulement explicatif des processus qui animent la lecture de bande dessinée. Il est également prescriptif d'une théorie du sens et d'une conception politique du monde et, pourrions-nous même avancer, d'une conception de la bande dessinée désamorcée de sa capacité critique de la vie sociale, tant sa méthode s'emboîte dans une conception politique donnée comme vraie et subordonnée au réalisme. Par sa démarche méthodologique, McCloud nous impose une conception du monde ahistorique et individualiste.

S'étant lui-même aliéné dans la confusion de la carte et du territoire, McCloud tient pour généraux des principes idéologiques qui ressortissent finalement à une esthétique libérale propre aux sociétés technologiques et plus précisément même au *soft power* d'un culturalisme américain: « Si *L'Art invisible* est son manifeste, dit Dylan Horrocks, il est aussi une représentation de notre patrie et de sa place dans le monde — essayant de prétendre à un territoire dans l'espace des controverses de l'histoire, de la théorie, de la critique d'art,

29

*de la communication, etc.*¹¹ » L'universalisation diagrammatique alimente chez McCloud un discours donné comme vrai, l'idéal théorique qui conviendrait à la bande dessinée à l'intérieur de ses frontières. C'est l'image de la vulgarisation scientifique: McCloud applique sa théorie de l'amplification par simplification. L'essentialisation n'est pas loin. Il ressort de cet état des lieux que se jouent, dans l'analyse signifiante de la bande dessinée, les questions de théorie du langage, les forces antagonistes, entre les formalismes linguistiques appliqués à l'organisation du sens et une métaphysique d'inspiration logicienne, bref, un occidentalisme dogmatique et naturalisé dans la prise de pouvoir sur la théorie du langage.

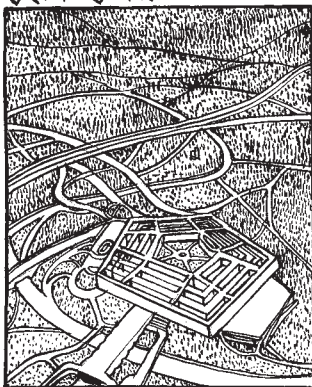
Scott McCloud, en faisant de la pensée du signe le parangon de la compréhension en bande dessinée, proroge un occidentalisme de la pensée. Le signe peircien

11. « *if Understanding Comics is his manifesto, it is also a map of our "homeland" and its place in the world — an attempt to claim territory in the contested spaces of history, theory, art criticism, communication, etc.* » (Dylan Horrocks, « Inventing Comics: Scott McCloud's Definition of Comics », *op. cit.*, p. 3).

Planche sur planche — III
Helge Reumann sur son *Sexy Guns*
(United Dead Artists, 2014)



SEXY GUNS



R.

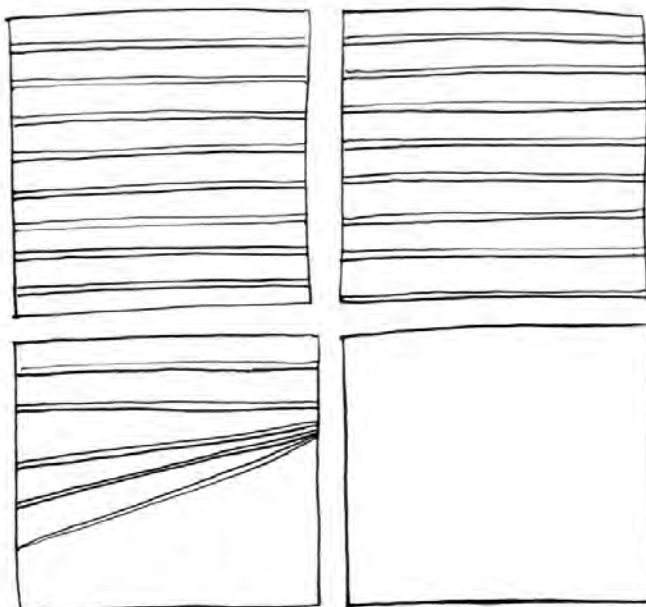
s'y entend à la fois comme mode de relation interne à la construction du sens en image et comme idéologie ; au titre du libéralisme occidental et d'une certaine implication des technologies de l'image qu'on retrouve dans l'invention des bandes dessinées. La dimension sémiotique de *L'Art invisible* tient au caractère généralisable de sa théorie à toute autre chose que la bande dessinée comme poétique ou comme art. McCloud met en jeu une conception pragmatique de la bande dessinée où importent moins les enjeux du sujet que ceux d'une communication réussie des messages portés par la bande dessinée. En témoigne la collaboration de McCloud avec Google en 2008, *The Google chrome comic*, qui met la bande dessinée au service de la communication technique, lui faisant jouer, à plein, le rôle signalétique d'une sémiotique visuelle au même titre, par exemple, que les consignes de sécurité de l'Airbus A320 données sous forme de dessins. Ce cas d'une sémiotique visuelle élémentaire dont l'objectif est d'abolir la complexité du langage à travers

l'universalisme de la communication iconique est révélateur d'une conception de la bande dessinée essentiellement spatialiste et informative, transcendant, par l'image, toute les formes particulières du langage dues à la diversité des langues. Le mythe d'un langage iconique, pouvant être interprété universellement, quelle que soit sa langue d'appartenance, laisse imaginer que la perception visuelle pourrait se passer du langage. Cependant la question est difficile. Car nous sommes tout le temps dans la métaphore : le principe même de la parole n'est pas d'utiliser des mots ; il consiste à signifier au-delà des catégories linguistiques.

Le dessin comme forme-sens de la pensée

Autre effet de la réduction communicationnelle, la bande dessinée est souvent abordée en même temps que l'image publicitaire, sous la bannière théorique de la sémiotique de l'image — ou sémiotique visuelle. S'attachant à l'illusion que le *voir* serait plus immédiat que le *dire*, la sémiotique dissout la spécificité de la bande dessinée en l'assimilant au message publicitaire. Or, si

l'efficace de la publicité réside dans la stratégie communicationnelle, les enjeux qui organisent la *communication* dans la bande dessinée sont d'une nature tout à fait différente ; ils supposent un rapport au lecteur, une éthique et une altérité également différentes. Certes la bande dessinée peut servir aussi à communiquer, à décrire et à schématiser des situations ou des actions, bref à synthétiser l'information pour faire du regard et du percept le siège de l'invention du sens, son mode de stimulation ; jusqu'au pictogramme du petit bonhomme vert qui symbolise dans sa course le



Guillaume Chailleux — Tricoter n° 19

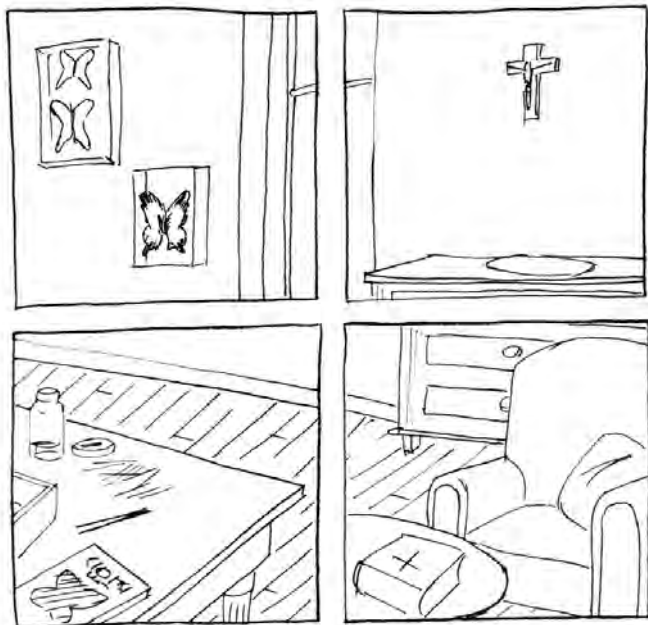
sens de l'évacuation. Cependant, la bande dessinée porte avec elle bien plus une force didactique qu'une infantilisation de la pensée. Il serait erroné de considérer la bande dessinée comme une dégradation de la *mimésis* au niveau schématique et d'en faire une signalétique de la réalité. La réduction du signe au signal serait l'activateur de ce nouvel univers de stimulations réticulaires :

« [...] "La seconde révolution industrielle a modifié de manière drastique le concept de signe : l'âge de la foi était régi par le symbole, l'âge de la raison par le signe,

la nôtre est celui de la transmission et de la communication, donc du signal". La signalétique moderne est donc contemporaine du taylorisme, du télégraphe et des chemins de fer; elle est la sécrétion d'une société où la rapidité de la production et de la communication deviennent des objectifs de premier plan, réduisant l'homme au rôle d'outil, ou d'engrenage, qui doit fonctionner le plus rapidement possible¹². »

12. Pascal Vaillant, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 10.

Il y a une justification performative à imaginer l'efficacité de la bande dessinée dans la communication. Pour étayer la perspective d'un plan communicationnel décisif dans la théorie du langage de McCloud, il suffit de faire référence aux théoriciens mêmes de la communication. L'utilisation élogieuse de l'ouvrage de McCloud par Alan D. Manning — par ailleurs spécialiste de la sémiotique de Peirce — est particulièrement éclairante. Certains pourraient penser que nous pourrions faire l'économie d'une telle critique et passer notre chemin vers d'autres problématiques. Il nous paraît nécessaire,



Guillaume Chailleux — *Tricoter* n° 20

31

au contraire, de mettre en évidence combien les théories de la communication entravent les théories du langage. Cet utilitarisme de surface va de pair avec une conception essentialiste de la réalité. En outre, cette réduction n'est pas simplement technique mais constitue aussi un choix idéologique et politique; une telle réduction de l'activité du langage au schéma de la communication, focalisant l'attention théorique sur le message, empêche l'invention d'une conception du langage qui ne soit pas déterminée strictement par les catégories de la langue. Elle empêche l'émergence de toute théorie basée sur l'activité significative du langage par rapport à la réalité. Comme Manning le met en évidence, « *La théorie de la communication visuelle présentée dans L'Art invisible rivalise sans doute avec les meilleures sémiotiques contemporaines*¹³ ». À travers la théorie de la bande dessinée de McCloud, Manning reconnaît la logique de la sémiotique, les dispositions théoriques qui lui ressemblent et font sa validité. Les caractères spécifiques que McCloud aurait voulu faire passer pour ceux de la bande dessinée ne seraient-ils, au bout du compte, qu'une réinterprétation des théories de la communication? En référence à la lecture qu'en fait Manning, les indices abondent dans ce sens: « *Je voudrais, dit-il, relier certains aspects d'une sémiotique de la bande dessinée chez McCloud à notre activité en tant que producteurs d'information, et au choix quotidien d'utiliser la photographie ou d'utiliser des croquis pour transmettre une idée. [...] McCloud conçoit une théorie générale de l'"icône" (le fait que des formes visuelles ressemblent sous certains aspects à des objets réels). Tout producteur d'information peut faire un bon usage de cette théorie*¹⁴. » La bande dessinée ne serait-elle finalement qu'un mode parmi d'autre de transmission et d'émission de messages verbaux? Une rhétorique de l'image ou encore une esthétique de la narration?

13. « *The theory of visual communication presented in UC arguably rivals the best of contemporary semiotics.* » (Alan D. Manning, « Scott McCloud — Understanding Comics: The Invisible Art. », *IEEE Transactions on Professional Communication* 41 (March), 1998, p. 66).

14. « *I'd like to relate parts of McCloud's comic-book semiotics to our concern as information designers, our everyday decisions to use photographs or line sketches to convey an idea. [...] McCloud lays out a general theory of "icons" (that is, visual forms resembling actual objects in some aspect). All information designers can make good use of this theory.* » (*Ibid.*, p. 66).

PEAU DE BANANE AU CARRÉ

par Guillaume MASSART

à propos d'*Intermezzo* (vol. 1 à 5)
de Tori Miki, IMHO, 2006-2010

Je mettais ça sur le compte du sens de lecture japonais. Je me mentais : tu n'es pas habitué. Pourtant, je suis habitué. Mais quand même : tu ne fais pas assez d'exercice, combien lis-tu de mangas par an ? Tu as lu *Naruto* ? Non : tu vois ! C'est pour ça que tu t'y perds. Tu n'arrives pas à suivre : va faire des abdos oculaires, on en reparle. Alors j'en faisais, je soulevais de la fonte orthoptique, je me louchais jusqu'au claquage, m'obligeais à lire à l'envers, en faisant le poirier, par transparence, dans un miroir...

Je regardais *Fade* de Jean-Claude Ruggierello : ça m'obligeait à lire aussi un film de droite à gauche, dans une régularité métronomique : un plan fixe sur un paysage au couchant traverse l'écran en douze secondes, suivi, bord à bord, d'un plan fixe sur un paysage au couchant qui traverse l'écran en douze secondes, suivi, bord à bord, d'un plan fixe sur un paysage au couchant etc. En l'espace de ces douze secondes réitérées sur 55 minutes, tout change tout le temps : le *ratio* du cadre, à chaque photogramme révisé ; la lumière, qui varie avec le soleil déclinant, y compris en douze secondes de temps ; le rapport entre le plan d'avant et le plan d'après, presque toujours (sauf, bien sûr, une fois toutes les douze secondes) posés en relation dialectique de diptyque, adjoints bord à bord disais-je, mais pas seulement : Ruggierello ajuste aussi horizontalement, d'un plan l'autre, la ligne zénithale, si bien qu'à la télétransportation à laquelle invite le mon-

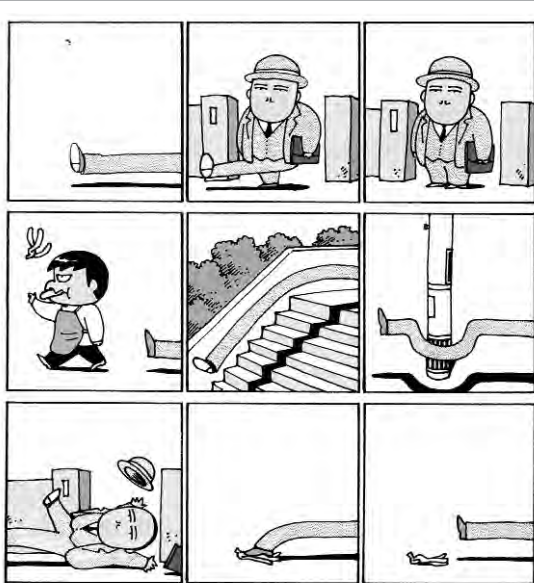
tage s'ajoute, contre toute logique géographique, une continuité visuelle, physiquement invraisemblable et pourtant bien là. S'il ne s'agissait que de plans véritablement fixes, le combat que mène l'œil contre ce panorama infini – toile de fond follement dévidée jusqu'à ce que la Terre soit si plate qu'elle donne le tournis – lui laisserait déjà de sérieuses courbatures. Mais Ruggierello s'amuse beaucoup : la caméra n'est certes jamais portée, toujours bien rivée sur un axe fixe ; seulement, ce n'est pas de sa faute si parfois son promontoire est un train et que ce train est en marche et qu'il avance vers cet horizon où le soleil se couche et qu'il nous engloutit soudain, l'espace d'une trouée de douze secondes entre deux blocs de temps contemplatifs et immobiles, excitant brutalement l'horizon d'un *travelling* avant prodigieusement stéréoscopique...

Une fois que je me sentais prêt, musculeux, le nerf optique bandé, proche de la rupture mais maîtrisé comme bête fauve en laisse, je

reprenais la lecture de Tori Miki. *Intermezzo* tome 1 : je tenais le choc, cette fois j'étais paré. Petites foulées, respiration régulière. Les éditions IMHO prévenaient avant lecture : « *Nous vous suggérons de prendre votre temps avec chaque image et de profiter du voyage.* » Pas question de s'enfiler les cinq tomes d'un coup : avec précaution, me disais-je, je peux lire le premier sans déraper. C'est un bon jour : je tiens la distance 52 pages durant. À la 53ème, sortie de route. Je ne sais plus comment lire *Intermezzo*. La régularité me portait ; elle m'a finalement rompu. La ligne très claire, qui me guidait, m'a ébloui. Tout allait bien, trois par trois, comme une grande grille de morpion : en neuf stations, je faisais le tour de la planche. J'avais pris le rythme : TA-TA-TA ; TA-TA-TA ; TA-TA-TA – mais « à la japonaise » : AT-AT-AT ; AT-AT-AT ; AT-AT-AT. Page 53 (enfin : page 53 *cette fois-ci*), ça ne va plus. Le métronome se brise. Je ne sais plus lire : je bute. Je suis tenté de lire en colonnes : T-T-T ; A-A-A ; T-T-T. Et puis non. Je tente encore. Je lis de gauche à droite de droite à gauche de bas en haut de haut en bas en diagonale je relis tout je lis la gauche je lis la droite je lis le haut je lis le bas je suis interrompu je pause je reprends je relâche je crois comprendre je lis le tout : TA.

C'est un seul TA. D'un seul temps. D'un bloc. Tout va avec tout et TA n'est qu'un TA. Ou AT, « à la japonaise ». Je redeviens bête. Un trait est un trait. Un rond peut être une tête ou être un rond. Un carré aussi. Deux carrés sont une succession de carrés mais, si le premier carré est plus fin que le suivant, ils sont soit côte à côte, soit c'est le même carré qui a évolué et je peux lire la séquence – oui





fil de ses planches et on s'y perd comme on tombe dans un trou.

Il y a ce motard de dos qui s'enfonce vers le point de fuite – et qu'est-ce qu'un point de fuite sinon des traits qui se rejoignent ? Il n'y a pas de ligne de mouvement : il n'y a que le motard et le point de fuite. D'une case l'autre, le point de fuite tourne autour du motard. C'est l'effet simple, idiot, immensément jubilatoire, d'un déplacement fixe, que Miki se-rine jusqu'à la nausée : tout tourne sans tourner et soudain le blanc – on

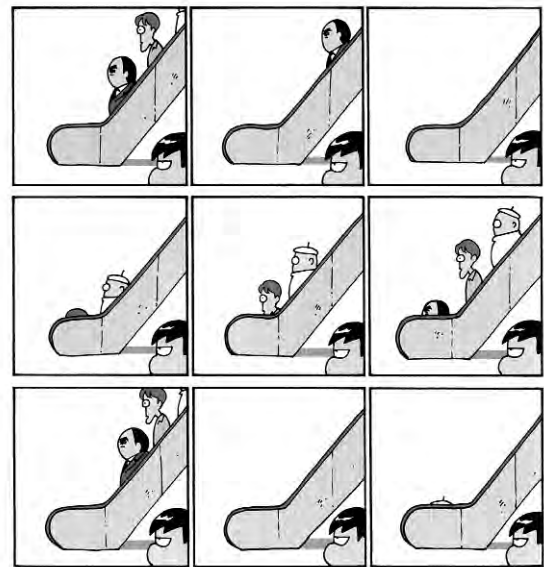
banane, on ne va pas se fâcher pour si peu : l'important est que la jambe commence en première ligne et que le pied n'aboutisse qu'en dernière ligne. Tori Miki peut se permettre la peau de banane. Hans Richter se contentait bien, dans ses *Rhythmus*, de faire progresser, coulisser, grandir, glisser... des rectangles blancs sur fond noir. Et tout le cinéma, pourtant, sur une poignée de minutes, s'y produisait. Le rythme tenait tout ; peu importait le motif.

Sur une poignée de minutes, sur une poignée de secondes, sur neuf cases ou sur bien plus : il advint un jour que Miki tricote 36 cases ; et quant à moi j'y perdis la raison des heures durant. Ce qu'il y dessinait ? Une vie devant la télévision.

merci, j'ai déjà lu des bandes dessinées. Non, mais comprends-moi bien : si je mets neuf carrés sur trois lignes dans le carré de la page, ça fait combien de carrés ? Je t'emmerde : je te dis que je sais ce qu'est un livre.

Par moments, Tori Miki trace des traits – non, vraiment ? – et ces traits tantôt sont là et tantôt ne le sont pas. Un rond est poursuivi par un trait : c'est un personnage qui court. Si l'on prélève ce trait et qu'on le dispose ailleurs, c'est le vent qui souffle. Imaginons que je pose ce trait à l'horizontale dans un carré ; dans le carré suivant, je l'épaissis un peu, le replace à l'horizontale : la séquence ainsi créée me laisse à croire que le trait a changé, ou bien que j'ai changé par rapport au trait. Il s'est rapproché, ou je me suis rapproché de lui, qu'importe. Si je ne l'épaissis pas, alors soit il n'a pas bougé, soit c'est moi qui me suis déplacé latéralement, le longeant. Soit simplement il se prolonge dans l'autre case et peut-être qu'il s'y peut interrompre. Tori Miki poursuit les traits au

chute avec. Dans ces dégringolades du sens tracé, régulières dans les cinq tomes, on ne sait plus où va quel trait, ni quel trait va où – plutôt : on le sait toujours un peu, mais on perd allègrement le fil, qu'il faut seul raccorder, par relectures successives. Il arrive ainsi souvent qu'un personnage ait un nez, un cou, un membre interminable, qui traverse toutes les cases, qui encombre toutes les lignes de cases, qui traverse toute la page : le seul trouble de cette ligne brisée pourtant toujours liée (de droite à gauche, brisée par les soupirs entre les cases ; de ligne en ligne, brisée par les sauts de ligne ; de case en case, brisée par la progression conventionnelle du temps) suffit à la planche pour se tenir. Tori Miki peut même faire glisser son personnage sur une peau de



Quelques Richter, quelques Ruttmann, ici : <http://vimeo.com/avantgardecinema/videos>
Fade, gâché par une envahissante watermark, ici : <http://www.jcruiggirello.com/movies/fade2.mp4>



34

François Henninger - page 21 du *Château Maudit*, Jean-Michel Charlier et Eddy Paape, Dupuis, 1953



QUELQUE CHOSE...

par Jérôme LEGLATIN

à propos des *Naufragés du temps* (vol. 1 et 2)
de Jean-Claude Forest et Paul Gillon, Hachette, 1974-1975

Voyez la plainte de Mara nue, malade, à l'agonie. Le sein droit bandé, l'autre dénudé, les lèvres enflées par la fièvre Sorgue, découvertes les incisives (« *il ne faut pas redouter ces dents d'aspect si redoutable* »), désirable. D'une main, Mara enserre la peau morte qui la recouvre et la réchauffe, et puis récite : « *j'ai mal ! il y a une chose affreuse en moi... une taupe court dans mes veines... je suis pleine de son urine et je pourris !* » Nous connaissons cette litanie par cœur, par chaque organe pulsant l'intérieur de notre corps, par chaque carré de la peau vieillissante qui l'enclot et empêche qu'il se répande. Tous, nous l'avons déjà récitée, parfois en silence, parfois sans nous en rendre compte, déplacée sous les mots, sous un geste.

Entendez Mara découverte, bandante et pourrissante. Déploration pathétique d'une Vénus à la fourrure, contractuellement liée aux Furies antiques, revenue d'entre les morts, Amazone avertie de l'Art Médical, promise au Crash mécanique, le sein d'amour prêt à choir. « Du DTT dans la chatte avariée », *dixit* Maruo !... Et pourtant, et précisément, le désir est là. Je désire et je pourris en regardant Mara. « *Je crève de froid et je crève de chaud* », et je récite à mon tour. Quelque chose d'ardent et de triste, de toujours déjà dit. En l'honneur du corps pourrissant de Mara, qui excite mon corps qui s'abîme, chauffe l'esprit qui en dépend, agite l'œil qui s'encastre en ce sein et s'y abolit, s'y transforme.

Ce que nous dissimule la figure de Mara, *via* la plastique organique interrompue, *via* la suspension, *via* la posture exemplaire qu'édifie Gillon – et que la modernité puis sa progéniture ne peuvent plus croire



(même s'il leur prend encore de faire semblant) –, c'est un mouvement. Ce que masque Gillon par son geste, ou plutôt son *contre-geste* (puisqu'on ne fera pas l'erreur de juger celui-ci involontaire), c'est « *la taupe* » qui creuse le corps de Mara, et le débriade, et le rend matière première, poussière et potentiel, c'est « *la taupe* » qui ronge et attise le désir en travaillant à l'extinction des pulsions, c'est « *la taupe* » qui se meut sans cesse, et fait se mouvoir tout avec elle, pour qu'enfin plus rien de ça ne bouge.

Le (dessin du) corps leurre-t-il l'œil ? Y a-t-il mensonge optique et forme traître, matière à condamner ? Il sera tentant – pour contrôler la bête que composent les *Naufragés*, pour y *comprendre* quelque chose – de s'empresser de trouver une réponse toute faite à ces questions. Réfuter, par exemple, le travail de Gillon, vilain classique, triste académique, et célébrer en Forest le révélateur opportun des vérités inquiétantes, le mineur de conventions. Épouser une logique binaire, opposer *mimesis* mensongère et verbe épiphanique, Gillon l'aveugle, Forest le visionnaire. Mais ce serait interrompre le cours des choses qui se meuvent, nier leurs relations, leurs rapports, leurs trajets distincts et croisés, leurs productions. Et l'on n'entendrait plus rien alors de « *la taupe* » qui creuse ses galeries, plus rien de la vie qu'elle entame et des certitudes qu'elle ébranle.

Le refoulement à l'œuvre dans l'image, et l'expression écrite conjointe qui en révèle l'existence, ne signifient en rien que texte et dessin, dans les *Naufragés*, doivent s'apprécier comme instances inconciliables ou contradictoires. L'énoncé pathétique est le symptôme du refoulement graphique ; l'un à l'autre intrinsèquement liés, nécessaires. Ce qui n'est pas montrable ne peut s'empêcher d'être dit, *voire* d'être crié (quand d'autres symptômes travaillent à l'inverse ou sous de tout autres rapports). En cette tension – que le couple d'auteurs institue et prend soin de ne pas résoudre, pour découvrir, loin de toute synthèse réparatrice, ce que ça produit –, il importe que la langue, chargée de divulguer, de faire entendre l'invisible, évite le piège d'un redoublement du refoulement, refuse la mélasse sentimentale qui réduit le *pathos* en boursoufflures et vacuité, s'entrelace au chœur tragique sans le contrefaire. Il lui faut déborder sans saborder, conjurer la confiance qui, sous couvert d'aveu, ne sert qu'à taire, refuser le bon office politique d'une langue stérilisatrice, et s'y tenir dans la peine et le déchirement. Forest s'y tient, au plus près d'une « *mém-oire des morts* » attisée par le « *réveil furieux des macchabées* ».

Je relis les premières phrases des *Naufragés*, dont j'extrais : « *Plus que la mort, [l'humanité] craint la dégénérescence* ». Cette « *dégénérescence* » est l'événement irréductible qui conçoit l'autre que le sujet est à lui-même – quand la mort, elle, certifie l'identité stable, assure l'homologie. Autrement dit, à toute *société* le squelette est plus sympathique que la charogne et fait meilleure figure. Cette altération perpétuelle – qu'éclaire autant qu'il s'y nourrit le dipôle, jamais concilié, Forest-



Gillon — prévient toute finitude. La vie d'un homme, ainsi agie, *via* la béance de la pourriture, suit un processus d'incertitude. Elle met, remet en jeu, constamment, un autre soi-même déjà dépassé et un autre soi-même encore imminent, entre lesquels émerge, labile, éphémère, un *sujet*, production continue de ces deux pôles, intervalle, avec tout ce qui s'y trame, et qui l'engendre, autant qu'il y résiste. Et parfois ce *sujet* ira jusqu'à déclarer préférer la mort, l'évidence du squelette (« *Je veux bien tout quitter, mais je ne veux pas pourrir* » dit Mara), à l'insupportable inconnue.

Baudelaire écrivait dans « Une Charogne » (dont *les Naufragés* sont une lecture empreinte de méditation stupéfaite, un regard vissé sur le regard du poème) : « *On eût dit que le corps, emplî d'un souffle vague, / Vivait en se multipliant.* » Au fond du ventre, les humeurs suintantes, les viscères mélancoliques informes, tels que non-figurés par Gillon et manifestés par Forest, témoignent, *via* leur présence invisible et flagrante, de l'entité fousseuse, de cette hémorragie perpétuelle qui interroge, au plus proche et du plus loin, les corps surdéterminés, soumis aux lois de la production, souffrant la *cadence*. L'écoulement rappelle aussi l'existence d'un temps non-médiatisé par l'horloge qui discrétise.

Thanator, autre cadran, « *fleuve sans fond satellisé en forme d'aurole et sur lequel naviguent de grands catafalques* », est l'amorphe aquatique conformé en cercle des morts. Il suffit de patienter un an, à se tenir immobile contre le courant, pour baigner de nouveau dans la même eau. Le pourrissement, lui, en sa coulée, n'offre aucun retour — sinon, peut-être, quelque chose de l'éternel retour nietzschéen qui hante et taraude, parmi tant d'autres fulgurances littéraires surgies du XIX^{ème}, spectres ac-

tifs, charognes infinies, le futur mélancolique et rageur des *Naufragés*. L'« *anneau liquide que Thanator dessine* » est un *monument*, un gigantesque trompe-l'œil au mouvement contrefait, une horloge figée battant le pouls des hommes et dieux défunts. Figure géométrique hyperstable, cellule et sépulture, elle piège jusqu'aux vivants chargés de convoier les trépassés : « *aucun n'a connu le chemin du retour* » vers la chair, et ils se prénomment tous « *Caron* » — graphie spécifique qui, par l'absence du « h » comme *homme*, convoque aussi bien le batelier des Enfers qu'elle suggère la nostalgie de la viande².

Un tore organise « *les eaux du fleuve des morts* », un cube entretient « *l'état de vie suspendue [...] à l'abri du temps* », un ovoïde « *préserve du vieillissement* », un cylindre sert de « *réserve à mille monstres semblables* », une sphère diffuse « *un film [...] qui passe et repasse indéfiniment* ». Les figures géométriques s'opposent à tout mouvement effectif, prodiguent une stase exempte de souffrance, procurent l'oubli des humeurs et « *l'inconscience des nouveau-nés* ». Jusqu'au cristal, dont sont faits sphère, ovoïde et cube, et qui, par sa structure, régulière et périodique, assure la répétition d'une forme constante à toute échelle, garantit la permanence. Science de l'espace et de ses configurations, science de mesure et d'accapuration, science du confinement et du contrôle, la géométrie des *Naufragés* enferme, protège, sécurise, objecte au pourrissement.

Je reviens à la toute première image, inaugurale. Christopher, enclos dans son ovoïde de cristal, surplombé d'une structure de métal tubulaire, baigne dans l'espace confiné, endormi depuis mille ans, inerte. Je retourne le dessin. Christopher a changé. Il apparaît maintenant, à l'en-

droit, les pieds ancrés sur le métal, en position d'éveil, dépli patient d'un corps nu à la conscience encore fragile. J'y regarde de plus près. Christopher fournit un effort surhumain, héros arc-bouté, usant de ses appuis de chair et d'os afin de repousser et vaincre une force contraire. L'espace configuré conjoint les trois instants du temps. Tout est fait, déjà joué, au sein de l'ovoïde. Christopher agissant se réveillant triomphant assoupi de toute éternité dans sa cellule de cohérence. L'ovoïde de cristal est ce creuset où mémoire, perception et anticipation fusionnent en un même solide, polyvoque trompeur puisque réifié, sans devenir. Interrompre la lecture à cet endroit, c'est prévenir le pourrissement de Christopher, le conserver en l'état, y escompter un talisman pour ses propres yeux, se bercer d'immutabilité. Mais nous ne dérivons pas sur le fleuve bouclé, et nous ne sommes pas encore morts. Aucun objet qui nous contienne, aucune forme qui nous comprenne, quand nous émergeons hors cette image pour devenir, du temps des trois mouvements défaits, sujets de corruption. Apprendre, toute une vie, à désirer l'écoulement, à ne pas craindre le naufrage ; Christopher hésita mille ans.



Au réveil (puisque l'ovoïde, son nom l'indique, est aussi potentiel de génération, *autant qu'on s'y dérobe*), une image d'un autre type s'impose, une figure, un portrait, celui d'une femme, Valérie : « *Son visage est le dernier visage de femme qu'il m'a été donné de voir au XXe siècle* ». Image psychique, mémorielle, interne au personnage, invisible à tout autre³. L'image obsède Christopher. Et puisqu'elle ne s'expose pas – rien dans l'Univers qui la redouble – Christopher ne peut que la *dire*, la ressasser, et déplorer l'absence de l'être qu'elle atteste. Une autre femme pourrait pallier la carence, la combler de son propre corps, un autre visage, celui de Mara. Or celle-ci n'est liée à aucune image interne, aucune mémoire, simple actualité perceptive⁴. Et le désir de Christopher obéit à de tout autres agencements (s'unissant à Quinine, il lui déclare sa flamme en ces termes : « *Quinine... les yeux de Valérie... les lèvres et les seins de Mara... tu es l'une et l'autre et tu es une prostituée* »). Mais le souvenir de Valérie est aussi la configuration figée, forme fixe, que Christopher conserve de toute éternité, « *le dernier visage* », image qu'il ne peut se ré-

soudre à abandonner, c'est-à-dire à inclure en une série ouverte et composite, à perdre pour qu'elle diffuse. L'histoire des *Naufragés*, un de ses mouvements principaux en tout cas, consiste en l'invention d'un modèle originel à cette image. Un travail d'incarnation, aussi patient qu'enfiévré ; une double délivrance, du corps et de l'image.

C'est ainsi que le visage de Valérie apparaît, ré-vélé par le faisceau d'une lampe électrique, hors le crâne, hors la mémoire de Christopher, prenant corps devant ses yeux. Le visage est à l'équilibre, instable : aussi bien créé par la lumière, se projetant, que né des ténèbres, émergeant. L'entre-deux se redouble d'un autre couple intensif : une impression de mouvement, favorisée par la narration, est simultanément abolie par une expression, un sourire, étrangement figé. Et le regard que renvoie ce visage prolonge, accroît le même état d'incertitude ; chaque œil est orienté dans une direction différente, l'un vers le lecteur, l'autre vers un point hypothétique (le visage de Mara, lorsqu'elle dit « *la taupe* » qui court dans ses veines, présente lui aussi un léger strabisme, ce même regard d'indécision qui trouble rétroactivement le regard qui s'y confronte). L'homme qui accompagne Christopher, d'ailleurs, n'y voit goutte, ne *reconnait* rien en cette chose. Comme si le visage de Valérie n'était pas encore accessible à tous les regards, comme si ce visage, bien qu'ayant franchi

un degré supérieur d'incarnation, souvenir matérialisé, n'avait pas encore accédé à une présence pleine et entière. On apprend que cette apparition – que Christopher et lecteur confondus auront crue « *réelle et bien vivante* » – est une illusion, un moulage de métal⁵ réalisé par une race extra-terrestre, les Trasses. Le mystère plane sur l'origine de l'artefact, sur les raisons de sa création. L'obsession de Christopher, associant la fascination pour l'image à la convoitise du modèle, s'alimente de la découverte du bas-relief, de ce visage miraculeux, de cet improbable intermédiaire.

« *Il s'ensuit un phénomène singulier, lequel engendre un autre qui lui-même...* » L'image de Valérie, virale, produit ses répliques, se duplique à l'identique sur le poitrail des robots inanimés de l'armée trasse. Mille visages de Valérie, tel un passage en force, à la limite du vivant, zigzagant d'engins humanoïdes en corps déboulonnés, cherchant prise. Et quand il est écrit : « *Tous les robots des Trasses portent en emblème ce visage* », il faut lire – de par les résultats féconds du jeu d'homophonie trasse-trace (j'y reviendrai) – *toutes les machines de traces, toutes les machines qui tracent, toutes les traces machinées, tracent et machinent ce*

visage. Obsession toute-puissante, quand tout point scruté coordonne l'être qui manque, quand toute image vérifie à la fois la présence et l'écart de ce qu'elle figure, quand la mémoire se crispe et se resserre jusqu'à tout investir d'un seul et même renvoi, d'une seule et même note, duplice. À l'instar de « *la taupe* » invisible qui évide tout corps, Valérie est partout et nulle part, ici exactement, bien qu'en nul endroit. Le lexique lui-même vient affermir la « *douloureuse contradiction* », empêcher sa résorption. Le visage, sérié à l'infini, est dit « *emblème* » ; substantif riche d'une ambigüité ici capitale, puisqu'il désigne aussi bien une figure symbolique substituée à un être réel qu'un être concret valant pour une chose abstraite. En cette dialectique non résolue, intensive, de l'image et de son prototype, de cette image qui hante et tend vers l'incarnation, de ce prototype qui détermine autant qu'il reste à inventer, l'ambivalence figurative est portée à son comble. Mais l'image, en deçà, se fait aussi nuée de traces, nuage de probabilités ; un excès que la raison, continuant à opérer dans la désignation d'un objet qui soutient l'obsession, tente de contenir et de formaliser. L'image de Valérie, et ses qualités contradictoires, sapent l'instauration d'un signe rigoureux et constant, d'une *communication* (les Trasses ayant *a contrario*, nous le verrons, reconnu en Valérie « *un signe, un signe favorable* » à propager, « *une nouvelle divinité* » soutenant leur entreprise de conquête universelle). L'image de Valérie, *via* la prolifération, quête l'entropie, cherche la purulence, tend vers un degré critique d'in-formation analogue à celui d'un corps vérolé par le temps. L'image de Valérie bat un *tempo* que son modèle, « *à l'abri du temps et de la mort* », ignore encore.

Confinée à l'intérieur d'une large « *boule de cristal* », vecteur traditionnel des visions spirites, des apparitions spectrales, immatérielles, atemporelles, Valérie est enfin retrouvée. « *C'est elle ! Cette fois, en douterez-vous ?* » assène Christopher devant le corps assoupi. Nouvelle méprise et nécessité du doute, puisque nouveau régime de représentation⁶. Ce que Christopher et ses compagnons découvrent est un film en trois dimensions. Du visage au corps en son entier, du bas-relief à la tridimensionnalité, d'une figure inerte à sa réplique animée, l'image de Valérie, depuis le souvenir ténu qui l'introduisit au récit, connaît une manière d'expansion. Celle-ci ne reflète en rien l'idée d'un quelconque *progrès* figuratif, qui attribuerait un potentiel intensif supérieur (ou pire notion, un « effet de réel » accru) à un régime d'images donné. Bien plutôt, renvoyant aux horizons interne et externe qui bornent son champ d'apparition, le développement de la figure relate à la fois l'invention graduée de son modèle et le déploiement de certaines puissances autonomes de l'image. Ce que cette expansion saisit aussi, et

peut-être avant tout, c'est un mouvement du regard. Car, si elles tressent en l'occurrence un rapport dynamique de pollinisation croisée avec un élément de réel en devenir, ces puissances de l'image résidaient, dès l'origine, non seulement dans le souvenir ténu, dans l'image invisible, mais en deçà, là où « *dans l'ombre, une ombre veille encore* », et il ne tenait qu'à l'œil d'apprendre à les distinguer.

– je me surprends à insister sur ce passage des *Naufragés*, peut-être plus que de raison (mais les agissements de « *la taupe* » ne sont pas sans provoquer la raison, sa fuite, goutte-à-goutte ou cataracte). Les deux premiers volumes des *Naufragés* se dévoilent, au fil des relectures, comme une galerie spéculaire, monstrueuse, labyrinthique, de renvois infinis (que le troisième volume de la série actualisera en une frénésie de cadres, reflets, miroirs, masques et écrans). Je décide alors de débarrasser le texte de tous les renvois de page, qui exprimaient une organisation erronée, bien trop rigide, rapportée à ce que je lis. *Chaque extrait des Naufragés renvoie de fait à n'importe quel autre point de l'œuvre*. On ne peut s'y perdre, on ne peut que s'y perdre. Certaines citations sont déplacées, d'autres ajoutées, afin d'accroître les emplois hors-contexte, sinon hors-sujet d'origine. Je reprends l'ensemble du texte, afin qu'il résonne plus justement avec l'œuvre et son économie. Non par souci de conformité, mais pour laisser à l'écriture les possibilités d'être travaillée par ce qu'elle travaille. Puis je reprends –

L'image du corps de Valérie, enfermée dans son ovoïde de cristal, est projetée à l'intérieur d'une sphère, le motif circulaire est repris par les casques que portent Christopher, Mara

et Otomoro, le film qu'ils regardent « *passé et repassé indéfiniment* » en boucle. Valérie, prototype *a posteriori*, n'en finit pas, depuis le non-lieu de son absence, d'être la proie des configurations toujours plus sophistiquées qui contraignent aussi son image. Les cellules s'entrecroisent ; déchainement discret, tactique, des cercles sur la page : la géométrie carcérale désamorce les tensions de l'image et garantit la claustration du modèle. En l'état, tout pourrait rester ainsi, image pacifiée et corps épargné, de toute éternité, autorisant l'« *adoration hideuse* » du signe. Et sans doute l'obsession de Christopher y trouverait-elle un espace-temps propice à son non-achève-

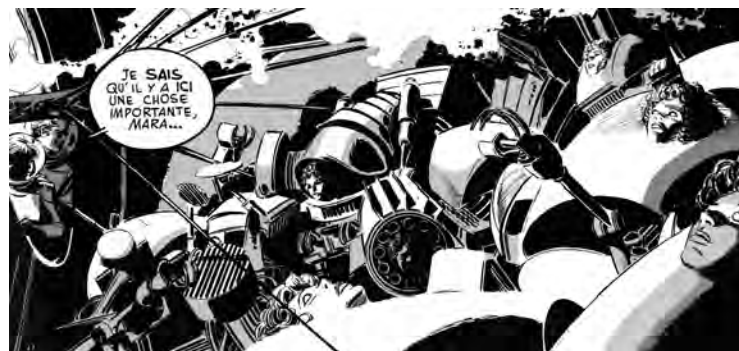


ment (Valérie rétablie, son amant souffrira d'une « *étrange lassitude* »). Cependant l'image entretient les germes de la dissension.

La boucle animée déroule un récit apocalyptique, raconte une fin des temps. L'image est prédatrice, outil de pouvoir filant le paradoxe de propagande : l'animation commande et célèbre l'abolition de tout mouvement⁷. Le film révèle que c'est au côté de la dépouille de leur roi, « *dans un même sanctuaire* », sur Thanator, fleuve des morts, que les Trasses préservent « *le signe* ». L'ovoïde de cristal enrobe le corps dans la gangue d'univoque, enraye la corruption ; l'ovoïde fait le signe débarrassé de toute tension, impérissable, il accomplit la clôture et réalise les conditions de la servitude. Là-bas, tout à la fin du monde, devant la tombe du « *chronarque* » défunt, colossale figure de bois mort surplombant les marais de Saralam (« *eaux mortes* » du « *fleuve des morts* », comble de la désolation), Christopher retrouve Valérie-ovoïde « *adorée par un million de rats* ». Vapeurs narcotiques et silence de plomb, les Trasses s'entassent, transis d'extase, suspendus dans l'instant idolâtre. Ils ont succombé à la médiation absolue, au spectacle terminal. Devant leurs yeux éteints, image et chair se confondent, pétrifiées.

Mais l'image projetée – et c'est là un paradoxe d'une tout autre espèce, qu'ignorent ses commanditaires – figure aussi ce qui excède et se dérobe à la figure. Relation symbolique, puisque le figural vers lequel tendent les *Naufragés*, ils ne sauraient l'embrasser – le figural tourmente l'œuvre comme la « *dégénérescence* » ses personnages, sources distinctes d'une même affliction, d'un même attrait et d'une même répulsion. « *Voyez ces taches roses et bleues* » qui minent le bréviaire Trasse et culbutent l'ovoïde. L'image porte en elle les principes de sa propre fin, ceux-là mêmes qui pourvoient à son apparition et à ses mutations. Et il n'en va pas autrement des jungles du Continent Fauve dégorgeant d'une « *sève bouillonnante et vénéneuse* ». Il n'en va pas autrement du nid de *guano* branlant où s'ébat la pute-bête Quinine. Il n'en va pas autrement de la machine de guerre Trasse qui « *se disloque et se reconstitue aussitôt différemment* ». Il n'en va pas autrement du corps de l'homme qui fermente. Il n'en va pas autrement du corps de Mara qui se creuse. Il n'en va pas autrement du corps du nouveau-né, fécondé par le microbiote fécal maternel. Il n'en va pas autrement du corps de la charogne, procréant « *de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide.* » Sinon quoi ? Quelque chose comme révéler la Méduse des eaux mortes, et décider de s'oublier pour de bon dans la pierre.

(à suivre dans *Pré Carré 6*)



1. Lire « Le plus vieux jeu du monde » dans *Pré Carré 3*

2. Et le cannibalisme des « *Caron* » ne signe donc pas le retour à quel que « état primitif » de l'homme, mais l'aboutissement d'un processus historique, ou bien sa métastase.

3. Y compris au lecteur, sinon lors de première évocation qu'en fait Christopher. Dans une case sans bordure, hétérogène au récit, placé à sa « perpendiculaire », Valérie est représentée nue, endormie, dans son ovoïde : trouée fantasmatique, vision ou fantaisie libidineuse, image d'une image visant à établir un retrait, un manque.

4. Plus tard, amoureuse et stratège, Mara rebrousse chemin *via* la contraction géométrique : elle s'enfermera volontairement en un cube d'acier, s'éclipsera afin de pouvoir être reconnue enfin par Christopher.

5. Minéralité équivoque qui renvoie au travail même de Gillon, à sa pratique d'un dessin classique et affecté qui enrichit les *Naufragés* de ces figures polarisées, entre êtres de chair et statues solennelles.

6. Diégétique en tout cas. Entendu que les polarités et mouvements complexes qui sillonnent les *Naufragés* font fluctuer les délimitations bien arrangées de nombreuses instances, et agencent autant qu'ils excitent, interrogent, sondent et corrompent le plan de la page, adoptant quelque chose des trajectoires souterraines de « *la taupe* ».

7. Supposer donc qu'en dépit de l'expérience sensible tout ce qui se meut n'est pas mouvement, et tout ce qui représente n'est pas image (non pas douter de l'image : douter que ce soit image).

LES YEUX À FOND DE TROU (II)

par Aurélien LEIF

à propos du travail de Massimo Mattioli

« Partons ! On a rendez-vous avec un orage... » Les vérités ont toujours l'air un peu débiles. C'est qu'elles doivent prendre la figure de leur légèreté, plutôt que le corps faux de leur gravité. Situer ses planches dans une narrativité S.F. ou dans un *delirium delineens* permet à Mattioli de dissoudre la question suivante : les rectangles qui parlent sont-ils un minimalisme de la figure, ou bien sont-ils la BD même ? Le cadre noirci qui beugle dans « Pourquoi m'aimes-tu ? » (*Joe Galaxy & Cosmic Stories*, Edena, 1987) est à la fois le corps extraréal d'un personnage fin saoul, et le cadre impersonnel de sa possibilité, le voile opacifié tendu depuis la case sur sa figure. Dans ces planches géométrisées, Mattioli fait jouer chaque fois, après l'avoir ruiné, un deuxième niveau de lecture qui est précisément celui du figuré, et ce quand bien même *on ne sort pas figuralemment du littéral* : le regard se convoque lui-même depuis toute l'immanence allégorique dont l'humour est porteur, et se fait jouer à deux niveaux, comme un double ludion dans un même tube de verre.

Et c'est ainsi qu'aux pages 33-34 de *Joe Galaxy*, via un extraterrestre vert à quatre bras et trois yeux qui professe dans un amphi bondé d'*aliens* bleu képi aux crânes ovoïdes et aux yeux en globules, Mattioli met en abyme un dispositif de fictionnalisation dont il fait malicieusement une sorte de fable bifide permettant d'accéder à l'unité de cette schize-là : on peut y voir sur tableau noir deux parallélépipèdes rouges représen-

tant respectivement la Terre — le réel — et les régions du « *nonsens* » (*sic*), reliées entre elles par un trait dit *de réversibilité* ; que se passe-t-il si la réversibilité du *nonsens* et du réel se *focalise* et

s'incarne dans un objet secret situé dans le réel lui-même ? Que se passe-t-il si le rapport entre le réel et le *nonsens* ne se fait plus depuis leurs marges externes mais du sein du réel où s'incarne leur rapport, toujours externe mais intériorisé ? Il se produit alors *qu'il n'y a pas plus réel que le point par lequel le non-sens s'insinue dans le réel* — qu'il n'y a pas plus réel qu'un *grand bordel* perçant la finitude depuis son giron même. Étrange incarnation, étrange insurrection d'un prophète du *non-sens* prenant corps au milieu des lois : par où le réel s'excepte et passe tout de son *non-sens* à lieu le plus grand réel. Cette dialectique aux airs fantasques que Mattioli fait jouer n'a rien d'abstrait, bien au contraire, elle est concrète comme une angoisse : c'est la description même de la BD en train de se faire, c'est ce syndrome d'inexistence qui est le prodrome de l'invention², quand l'impensable entre en figure et fait trou du réel.

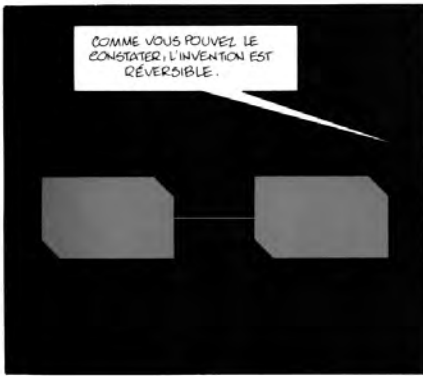
À nouveau, Mattioli en passe par une fictionnalisation pour décrire au plus proche la BD dans son fonctionnement, la BD en situation plutôt que ses conditions, comme si redoubler le geste en exhibant son seul *dépôt* était l'unique moyen de le faire apparaître sans décrire ni conter ; cet objet mystérieux évoqué par ces pages et qui « *contient un secret terrifiant* », c'est la BD elle-même, qui comme sujet du monde incarne la réversibilité du *non-sens* et du réel ; c'est l'indistinction des régimes expressifs qui fait sens de la page depuis la hampe d'un B jusqu'à une tache d'un feutre : syntagme et brèche³.

Qu'inaugure-t-elle alors, cette BD faite passage ? Le lieu où le réel se trouve intensivement sur son revers absurde, une vaste déterritorialisation des statuts et du sens, la grand-messe du bordel.

Car la BD chez Mattioli, et plus largement, fonctionne comme décodage d'attribution. Le cadre n'est plus cadre mais devient personnage ; le phylactère d'une fleur hurlant « *Au secours !* » se révèle aussi matériel que ses pétales, fait le tour du monde et lui revient en pleine corolle comme un coup de poing flottant ; un échiquier se fait page vignettée où tous les personnages sont pions ; un griffonnage soudain hors de contrôle se met à métastaser : chien, musique, drapeau, tank et bulles absurdes, qui sont autant des signes que des objets réels⁴. Tout est littéral, et tout s'affecte de tout.

C'est cette non-attribution de valeurs catégorielles qui fait précisément ce bazar unanime à foutre la page en vrac. Mattioli ne cesse de redoubler sa pratique de la BD, moins par sa mise en abyme formelle que par celle de son fonctionnement. Son axe est simple : la BD est sa propre science-fiction. Car ce monde science-fictif, ce monde de magie burlesque, s'il apparaît d'abord comme une permissivité narrative du désaxe figural, semble en fait à comprendre comme un espace graphique plutôt que comme espace narratif, ou figuratif.

Les bons lecteurs se foutent des bonnes histoires, et les bons spectateurs n'ont que faire de la représentation. Ce sont les forces qu'un monde s'inflige qui font le fond de toute fiction — et il n'y a rien là-dedans d'un spectacle ou d'une histoire. Mattioli dessine une action qui n'arrive à personne, si ce n'est au monde-page, et à l'espace-figure. Chez lui, il n'y a ni fond ni profondeur, il y a des plats amoncelés ; et c'est alors toujours dans le plus grand n'importe quoi

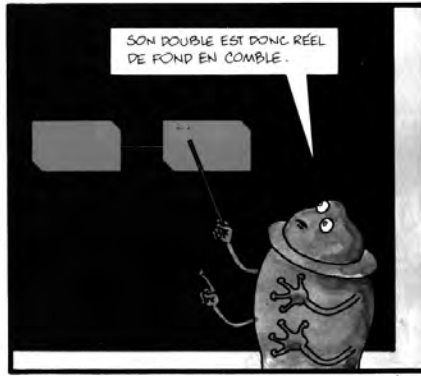


et un rire de non-sens que s'inaugure, à fond de trou, toute dimension +1 ou tout espace -1. C'est comme si Mattioli nous proposait une génétique de l'espace, mais rédigée en braille par un géomètre fou qui en déposerait le suc dans le Testament du Grand Bordel.

« C'était un concept entièrement nouveau que de chuter. Celui de vertige. » Il n'y a rien de plus bœuf qu'une œuvre feignant de découvrir les conditions formelles de sa production ; par un petit coup d'analogie fractale, elle devient l'exposition de sa conditionnalité dans un geste circulaire et vain d'auto-déglutition, de narration à la puissance zéro.

C'est à la fin des années 60 et au début des années 70 que la question de la réflexivité des œuvres se rêve la plus actuelle de toutes, et qu'on assiste au grand jeu formaliste du *strip-tease* spéculaire qui consiste pour les œuvres à exhiber leur peau, tout en se montrant dans le tain leurs viscères et leurs rouages. Quand l'art devient sa simple conscience — quand chaque auteur est un Hegel de poche.

Rien d'étonnant à ce que, dans les mêmes temps, Mattioli retrouve pour son compte cette même question et, au lieu d'inventer un genre nouveau qui



soit l'essoufflement de tous les genres, la dessine plutôt qu'il ne la dissout, l'ouvre encore un peu plus à ses possibles de fond : *M le magicien* transforme d'un coup la page en champ de jeu guerrier, en casse figurative, et met sur leur revers tous les champs de la BD dont les usages graphiques ont déjà été réifiés sous forme de *signifiants*.

Mattioli comprend que la question du champ d'effectuation pratique de la BD peut se poser sans en passer par un recodage mais en inventant, plutôt, une toute nouvelle économie. Son Grand Bordel implique en profondeur une certaine conception de l'espace plutôt qu'une réorganisation des codes. Jouer sur les codes n'est jamais qu'un léger cynisme hérité des codes mêmes — il n'y a code que parce que leur jeu les présuppose, il y a toujours un surcode implicite qui rend les codes intrinsèquement différentiels et fausement transgressifs de leur propre fonction ; arguer encore d'une simple dérivation de leur valeur d'usage comme prétexte à *poïese*, c'est la soumission *pop* au jeu de bonneteau postmoderne, le vieux jeu à somme nulle des pratiques exténuées : le stratagème n'est rien d'autre qu'un historicisme du genre. Mattioli pour sa part ne joue ni sur les codes ni sur le réflexif. Sa technique de composition re-

pose plutôt sur trois procédés essentiels : le va-et-vient fractal entre niveaux d'expression, une mise en abyme fonctionnant en deux sens (montant vers le micro et plongeant dans le macro), et impliquant des effets de sens toujours plurivoques (ce qui arrive à la page arrive aussi au personnage, ce qui arrive à la BD arrive dans son dessin et rejailit sur ses bulles).

Dans *M le magicien*, Mattioli joue toujours à un jeu bourgeois d'aller-retour fractal, entre la présence d'un Mattioli-dessinateur qui n'est qu'involution de dessin et pur effet de monde sécrété par la page, et M, sorte de ludion demiurge qui à la fois intègre aux pages le pouvoir d'un scénariste diffus et définit la page par la finitude même de ce pouvoir. La seule différence entre les deux réside dans leur potentiel d'action : M, c'est toujours la magie dans le cadre, qui intervient seulement dans l'économie figurale déjà mise en place, tandis que le Mattioli qui s'y produit est un *Deus in Machina* qui intervient depuis le hors-cadre de la page. Les deux s'affrontent, un Mattioli de signature et un M de baguette, quand ce dernier *shoote* la signature de l'auteur au bas d'une case, mais qu'un dessin de plume jaillissant dans un coin vient lui remettre sur le groin le même paraphe vengeur, ou lorsque Mattioli dessine une plume en train de dessiner M, tachant le papier par accident et devenant main rageuse froissant toute la vignette comme une page ratée : M est une créature, mais Mattioli aussi, qui n'est plus que le nom d'un effet de page (*M le magicien* porte d'ailleurs M.M. pour nom d'auteur). Mattioli est plus finaud que les structuralistes : quand Barthes et son époque tentent de dissoudre l'auctorialité dans un structuralisme diffus ou un plan de production plus vaste et transversal pour mieux faire du sujet un simple opé-

rateur, Mattioli, lui, propose pratiquement qu'un auteur est un effet de monde⁵. Mattioli ne dessine pas, il n'y a pas de Mattioli, il n'y a qu'un auteur-effet qui n'est lui-même qu'une expression spatiale. On est toujours embarrassé d'une abstraction trop forte quand on cherche à voir un espace — mais c'est parce qu'on désire le voir objet, ou bien coordonnées d'objet. Un espace ne se montre jamais que comme processus, car il est avant tout le schème d'un certain possible. L'espace d'un graphe est comme la fovéa, c'est l'invisible qui rend voyant, et si l'œil ne se regarde pas voir, il n'a plus qu'à se plier, dans son fond, dans sa tache, dans son extrudé blanc pour sentir son regard. Ainsi Mattioli, pour réellement montrer l'espace graphique de la BD, pour l'exhiber comme tel, ne cesse de dessiner ses processus et sa ductilité d'effets ; il ne décline rien mais traduit les faillites d'un espace en tant que tel. Et cet espace, que fait-il donc ? Il se troue en grand angle.

« *Tiens ! Tiens ! Un crétin est tombé dans un trou !...* » Il n'y a rien de plus plat que chercher des explications littérales à des faits littéraires. C'est pourtant le principe de l'herméneutique qui, sous couvert d'aller traquer le figuré dans le

creux du littéral, en reste à la seule lettre d'un matériau dont elle éprouve les conséquences mais ignore tout des effets aberrants, et qu'elle compense alors en sens comme on rembourne une oie. L'herméneutique fonctionne par axes quand la pensée fonctionne par trous. Élargir les effets de sens produits par Mattioli à la transversalité pratique de la BD en général suppose alors d'y voir une véritable remontée génétique vers sa propre possibilité plutôt que la généralisation d'un crible interprétatif. La triple technique de composition de Mattioli repose précisément sur le trou. Dans « *Love* » (*B Stories*, L'Association, 2008), Mattioli fait trois trous, chaque fois que l'espace acquiert une nouvelle dimension, chaque fois que *l'espace change de monde*, lorsqu'Arthur le triangle, sur fond d'astres et de nuit, se trouve perdu dans

l'entre-deux sans forme de ces espaces et mondes⁶. Le trou chez Mattioli est comme le néant de Hegel qui se révèle tout l'être, il n'a aucune dimension et en même temps il les a toutes, c'est une mue de monde qui en annonce la parousie ou bien la destruction :

quand un « *coup de musique concentré* » est tiré dans la page comme un zigzag laser, la ville s'effondre, la catastrophe s'épand, et quelques cases plus loin explose une sorte de soleil noir ennoyant son fond blanc et ouvrant large « un gouffre pandimensionnel qui provoque le Big Bang n°2 ».

« un gouffre pandimensionnel qui provoque le Big Bang n°2 ».

Tout se passe comme si sous les espaces variés déployés sur la page se trouvait un espace plus profond, un espace graphique séminal capable d'assurer le passage de l'un à l'autre en perforant lui-même sa trame. Le monde se retourne et naît, au revers du trou qui l'intronise. Mattioli dessine des trous d'espace inchoatifs qui semblent chez lui la matrice de la BD, soit métaphoriquement comme dans « *Love* », soit figurativement — c'est-à-dire dans l'humour — dans *M le magicien* : sur fond vert perroquet, un petit M en cape et haut-de-forme orange, gueule en œuf blanche et pleine, prolongée comme un huit d'une seconde boucle en truffe, profil en pente comme le symbole tordu de l'infini où ne perce que l'ovale noir d'un œil, se penche sur un second ovale plaqué au sol et y faisant un deuxième œil agrandi et béant, auquel il demande



« TROU ? » — et l'ovale de répondre : « OUI^B ». C'est de ce trou que sourd, comme un absurde *fiat* ironique et mineur, le premier phylactère sans langue, sans parlant et sans fond, qui fait du commencement de la BD l'émanation d'un espace qui semble fuir de lui-même. Si la BD a rang aux singularités, c'est qu'elle inaugure pratiquement ce type d'espace, qui n'est en rien textuel ou pictural, mais ressortit avant tout à

forme et étire pour s'en faire un hamac tendu entre deux fleurs. Un concept d'espace qui ferait droit aux pratiques concrètes de la BD implique d'être aussi neuf que l'est pour le regard cette pratique même. Et si le concept fonctionne, si la pratique le dicte, alors il pourrait bien venir compléter ceux qui, déjà en état de marche, manquaient à la BD et la manquaient tout court.

Il ne faudrait pas croire que l'espace

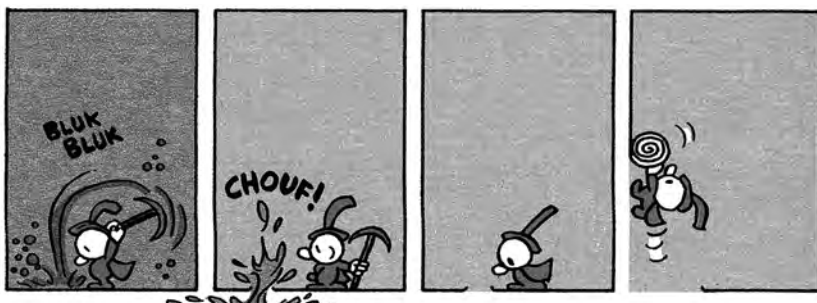


la possibilité d'un surgissement *ex nihilo* d'éléments hors de toute appartenance catégorique.

Un espace troué est un espace de *bereshit* mineur, lorsque n'importe quoi peut sourdre dans n'importe quel ordre et n'importe quel sens. Avant de faire la page, il faut faire trou. Mais tantôt le trou est réel et fait chuter une bande plus bas dans les replis de la BD, tantôt il n'est que le trompe-l'œil d'une tache d'encre sur laquelle M marche à l'aise, qu'il soulève, jette derrière lui, ou dé-

troué est cet *a priori* déjà donné du dessin, c'est une précellence à produire par la page : il y a BD quand il y a création d'un certain trou par lequel fuient tous les statuts mais par où montent d'un bloc les figures et les mots, entrechoqués les uns aux autres dans leur marge de sens même. Que veut dire un espace troué, et en quoi cette conception de l'espace peut aider à penser la singularité de la BD ?

C'est premièrement un espace de sens asignant. La raison pour laquelle la BD ne peut être abordée selon des ré-



gimes sémiotiques empruntés à la linguistique, ou ressortissant à l'analyse picturale, est moins la spécificité d'un régime signifiant qui lui serait propre et qui jouerait encore système contre système, que sa capacité fondamentale à décoder les signes et les graphes pour les faire jouer hors de toute assignation *a priori*.



Théoriser la BD selon un paradigme de signifiante qui serait l'équivalent, dans son ordre, des couples sème/phrasé ou graphème/image nous condamnerait à hybrider la linguistique et l'iconographie ou à abâtardir l'une d'entre elles, pour en plaquer le modèle nu sur la BD ; entériner, en tout cas, l'idée selon laquelle la BD aurait *primo* un régime de signifiante propre, et qu'il serait, *secundo*, substantiellement homologue à celui du texte ou de la peinture, à savoir, celui d'un signifiant type rapporté à son système.

La vraie singularité de la BD n'est pas dans la particularité d'une signifiante qui serait tributaire, dans son concept même, des modèles de la linguistique et de l'iconographie, mais plutôt dans l'unicité de son fonctionnement procédant par décodage et compénétration ; le signe n'y est jamais rapporté à un système qui le précède, qu'il soit textuel ou iconique. C'est moins des sèmes et graphèmes tout faits et moins leur indétermination connue qui viennent y produire le sens, que l'inconnu de leur détermination qui le génère par compénétration.

Dans *M le magicien*, le motif récurrent de la tête des fleurs ou des champignons demeure tel quel et littéral au fil des pages, mais constitue un signe à multiples facettes qui adopte une indé-



finité de sens en fonction d'usages variables (chapeau, visage, réserve de sang, hélice, coussin, massue, plongeur, jet d'eau, parapluie, ballon et toit ouvrant). Dans une planche, une tête de champignon joue précisément comme signe vide opérant dans la page des interversions de crânes et des greffes de motifs: subitement emportée par le vent, elle gobe à son tour la tête d'un caméléon, happe celle de M, puis les cahoches comme un tiercé perdant se redistribuent dans le mauvais ordre, et en bout de bande chaque personnage se retrouve avec la tête d'un autre fichée au cou de son corps décapité: circulation d'un signe vide, qui fonctionne comme opérateur de sens transvalant les motifs.

Un espace troué est deuxièmement un espace de translittéralisation, qui est l'opposé d'un espace de translittération: dans le premier cas, il s'agit de porter d'un même tenant le graphe et le gramme vers un niveau d'expression non référencé et non indexé sur une axiomatique de production du sens. Dans le second cas, il s'agit de rapporter le signe d'un système à un nouveau système de signe selon une loi analogique. Translittérer, c'est toujours la défaite

des singularités, lorsqu'on pense à grands coups de points clairs et distincts, traductibles à l'envi. La translittéralisation serait plutôt, pour la BD, la possibilité pour le dessin d'une équation quasi parméniidienne, dans laquelle il n'est que ce qu'il est en tant qu'il s'ouvre à tout effet possible de sens et d'usage: c'est un espace qui ouvre le dessin sur deux pôles et le fait penduler entre *connotation d'usage* et *dénotation abstraite*.

C'était chez Mattioli ce rectangle parlant de *Joe Galaxy* dont la platitude même, doublée par l'infrangible et bête égalité rectangle=rectangle, s'ouvrait de ce fait à l'extériorité de mille investissements de lecture le déplaçant dans la structure même du sens (la vignette parle, ou le cadre, ou le motif, ou le voilement de la figure).

Compte tenu de son caractère assignifiant et littéral, l'espace troué est, troisièmement, un espace d'emblée pluri-voque: les signes y embrassent une multiplicité de « contenus » situés à plusieurs niveaux d'expression, et passent d'une dénotation l'autre. Dans le *Carpets' Bazaar* de Van et Mutterer (Futuropolis, 1983, p. 13), un sexe de femme dessiné en gros plan devient subitement une ligne abstraite qui ne fonctionne plus seulement comme représentation mais comme allégorie larvée d'une recherche quasi mystique, celle de l'image unique, et le long signe-sexe de résonner alors sur deux plans divergents, comme une faille double ouverte en un seul trait, comme si la page se fissurait sur l'impossible de l'image.



Cela implique quatrièmement qu'un espace troué est un espace contra-performatif, c'est-à-dire dans lequel il n'y a aucun rapport d'effectuation, d'instanciation, de traduction ou de causation entre le texte et l'image: aucun d'entre eux n'est l'informant de l'autre, ni primat ni surplomb. Il suffit de penser, chez Mattioli, aux vignettes de « Love » censées montrer un espace tridimensionnel mais qui exhibent seulement des motifs de tapisserie florale, ou bien, tout simplement, à cet écart entre le dessin géométrique comme tiré à l'équerre et la fiction quasi psychédélique, bordélique et absurde, qui vient la percuter.

L'espace troué constitue, cinquièmement, un espace de narrativité sans narration: la narration est toujours indexée linéairement au quelconque d'une entité (personnage, objet, ville) et ne constitue jamais que le niveau liminaire du fait devenu récit, tandis que la narrativité est un acte continu déréférencé, dont le temps est le *style* et qui ne se fomenté que par la trame d'un monde.

Chez Mattioli, on l'a dit, c'est la déformation de l'espace et le parasitage interne du réel par le non-sens qui constituent ce niveau d'expression déréférencé, lorsque les personnages sont comme parties prenantes et organiques d'un fond en pleine déformation dont ils ne sont qu'indices cursifs et points de continuité; chez Blanquet, dans *Viande froide et Cie* (L'Association, 1997), la fiction naît dans une sorte de simultanéité des pages déboutant toute ligne narrative et s'enquillant les unes aux autres au gré de mémoires évocatoires, noueuses de scènes consanguines, contradictoires et pornographiques, quand des actes muets girent, voltent et s'organisent à partir d'un motif pivot, celui d'un macchabée planqué dans une armoire qui fait le point aveugle de ce brouillage sans terme. En conséquence,



l'espace troué est, sixièmement, un espace syntagmatique. Le syntagme y est conjonction des devenirs, c'est l'abouchement possible du même et de l'allo-gène dans un déséquilibre que le goût seul organise. L'espace troué comme syntagme est un espace de croisement hétérogène et une économie des différences, c'est la possibilité d'agencer en frottoir harmonieux des éléments que rien n'unit *a priori*, et qui se rejoignent dans l'unité d'une phrase, d'une bande, d'une page, dont l'effet de sens global leur confère seul une cohérence plus solide qu'un système.

Dans « Monitor Man », qui fait également partie de *B Stories*, un technicien fait essayer à un client un casque tout nouveau qui introjecte la télévision dans le crâne; Mattioli met alors en branle une logique du *zapping* en faisant se succéder, vignette après vignette, plusieurs images télé et des carrés neigeux d'écran cherchant les chaînes; de même dans « Zero » se côtoient un graffiti, l'image d'une haie zoomée qui confine à l'abstrait, une photo de ville la nuit ainsi que des pages de magazine porno: sur la page tout s'enfile sans considération de statut, et ce qui n'avait *a priori* aucune raison valable d'être ajointé vient peupler le sens dans l'ensemble pêle-mêle d'un réalisme supérieur.

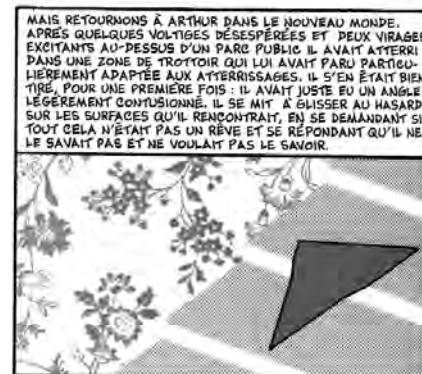
On pourra dire de la BD qu'elle est deux fois syntagmatique: dans les éléments que sa page peut en droit faire jouer, mais plus profondément dans cette consubstantiation après tout monstrueuse et anti-biblique de l'image et du texte, mêlés non pas selon leurs régimes, mais selon une économie de l'effet; cela implique en dernière instance que le *goût* constitue le seul principe recteur qui agence le syntagme: il *l'économise*.

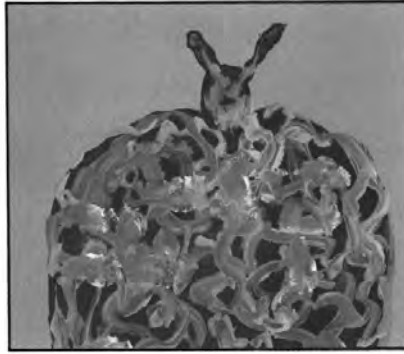
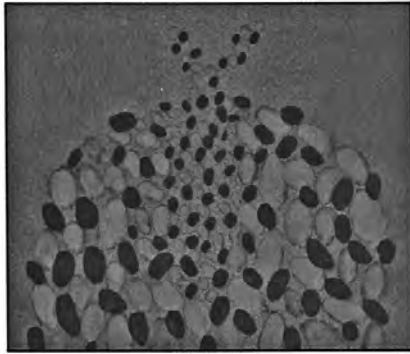
L'espace troué est, septièmement, un espace anti-paysagiste, c'est-à-dire un espace d'horizon. Parce qu'elle joue l'inconnu (syntagme) contre la représentation (paradigme), la BD est cet espace sans terme dans lequel une figure n'est jamais qu'une déformation spatiale plutôt qu'une découpe individuelle émergeant sur un fond d'autres découpes. Le paysage n'a rien à voir avec la géographie ni avec la vue: c'est la figure récongnitive finie. La paysagification est une opération de reconnaissance *a priori* de l'inconnu dont l'axiome serait: ce qui m'affecte d'inconnu me sera toujours connu par ce que je sais déjà⁷. L'horizon à l'inverse fonctionne comme un inconnaissable, c'est le débordement perpétuel du contexte et de ses figures, non par leurs conditions mais par leurs possibilités, quand se produit partout par les côtés un excédement indéfini.

Mattioli ne cesse d'ouvrir la bande à son propre débordement, soit à plat dans la géométrie, soit latéralement, dans *M le magicien*, en faisant du dessin l'horizon éliidé d'une action sous-jacente plutôt que sa discrétisation dans l'unité d'un *fait*. C'est aussi ce qu'un Ayroles pratique dans ses *Notes Mésopotamiennes* (L'Association, 2000, p. 3), quand depuis un avion l'auteur dessine non pas des paysages de montagne, de forêt ou de lac, mais dans le même *continuum* un horizon qui s'interroge

lui-même, et se métamorphose au gré d'une dérive évocatoire dans laquelle « *la terre renvoie des signes du ciel en un imagier trompeur* »: dans chaque vision littérale qu'il trace, Ayroles trouve un motif second constituant une dénotation figurée. Tantôt les autoroutes forment un nœud de rubans, tantôt le sol s'extrude en étoile à cinq branches, tantôt encore une forêt brûlée laisse passer dans ses cendres l'image d'un phénix gris dans un suaire vert qui l'ourle.

Et huitièmement, l'espace troué de la BD est un espace où tout va par multiple et où tout vit par peuple. Faire un trou dans l'espace implique qu'en fuient mille formes vivantes destinées à faire vivre une vie unique et transversale. Tout va par peuple, non seulement parce que la BD est un art du multiple mais bien parce qu'il y va, au-delà des identités, d'un même rapport de monde et d'une même provenance graphique — le texte fait peuple avec le motif, les personnages font peuple avec leurs bulles, la page fait peuple des bandes. C'est l'indistinction statutaire, le primat pratique, la régence du goût, qui font peuple; chez Mattioli, c'est d'emblée la levée en masse d'une multitude toute disparate et partout intriquée, lorsque ses plans géométriques font bloc des personnages se glissant dessus sans cesse dans un grouillement de termi-





tière, triangle sur rond, rond dans rectangle, rectangle sous lignes, et les confondent avec le décor dans une indétermination peuplée qui nous empêche de voir si un carré est un vivant ou bien un arrière-plan, quand des fleurs des fourmis des nuages pierres et trous sont en vrac balancés au beau milieu d'une page qu'ils peuplent dans tous les sens. Dans *Le bar à Joe* (Casterman, 1981), Munôz et Sampayo créent une circulation de figures interlopes, s'entrefrôlant sans cesse au gré de courts récits imbriqués les uns dans les autres tout en restant fermés sur eux-mêmes, comme des anneaux s'interpénètrent mais demeurent inaltérablement clos. C'est dans le nœud des rencontres, quand une histoire en *touche* une autre là où les personnages demeurent eux intouchables sous la membrane de leurs souvenirs,

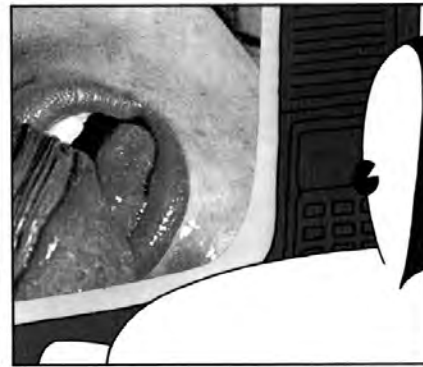
que naît en saccades un peuple impersonnel et s'ignorant lui-même, qui échange là ses entropies.

« *Haut ! Haut ! Haut ! Stop ! Un peu plus et je cassais l'image.* » Il y a dans le trou l'*ex nihilo*. Toute la question qui se pose alors est celle, génésiaque, du passage du trou à l'espace incarné, comble, organisé et plat, qui fait page. Sartre a pris le trou dans un seul sens, comme néant à combler, appel d'être à boucher pour rétablir une plénitude ontologique⁸ ; il omet que le trou, c'est d'abord le vivant qui se fuit par lui-même plutôt qu'il ne fait faille — en quoi il est un excréant (face anale) autant qu'une source de sens (face buccale et parlante). Le trou d'un espace graphique n'est donc pas un manque, c'est à la fois la surrection et l'incomblable du surgis-

sement, c'est l'inconnu, en tant qu'il fait différence, en tant qu'il est le seul appel de fond, aussi inconsistant que tangible, qui mène vers cette absurdité qu'est le sens. Un trou transitive à mesure qu'il fuit, à mesure qu'il fait fuir l'indistinction d'un sens encore trouble et sans crible. On dira donc alors, *a contrario* de Sartre, que l'inconnu qui fait le fond des trous n'appelle pas le comblement mais le débordement.

Dans un premier temps jaillit la confusion elle-même, qui transite entre texte, image, phylactères et figures, entre différences que rien n'abouche ; puis les choses se mélangent et se greffent les unes aux autres pour composer un peuple dont tous les éléments n'ont qu'un statut limite : celui d'appartenir au même chaos. Si la BD alors n'est pas un art du signe dans ce qu'il a d'invariablement assigné, c'est une pratique du ré-signé, lorsqu'elle atteint l'indistinction des ordres et des régimes de signification où le sens se produit non pas par connotation intrinsèque mais par dénotation synthétique ; l'effet global d'une bulle, d'un texte et d'un dessin, plutôt que trois signifiants convergeant par après.

« *Hé, les gars ! Ici il y a une image toute nue !* » Nous voilà donc passés de la géométrie au trou, comme si en traversant le plus rectiligne des mondes l'image elle-même s'était ouverte sur son double fond ; c'était d'abord la littéralité qui travaillait au cœur des droites, des triangles et des cercles, puis le délire d'un monde qui ne sait dire que lui-même et s'ouvrant comme en biais à une vaste pollinisation du sens, sur le plan figuré des signes à l'échappée ; c'était cette fiction plutôt spatiale que temps, disséminant son ordre loin du linéaire simple, une rencontre élargie d'éléments orphelins, sans système ni



domaine, qu'on ne pouvait rapporter jamais qu'à eux-mêmes et à leur effet — c'était l'entrée du non-sens, le soir qui tombe littéralement, une bavuurrrgh sous lui, et c'est l'espace alors qui est remonté à fleur de page pour qu'on le questionne enfin :

« — Trou ?

— Oui ! »



1. Citons le texte pour plus de clarté : « — Supposons qu'un certain Joe Galaxy, originaire de la planète Terre, se trouve sur Antarès et soit mêlé à une guerre entre des bandes rivales pour la possession d'un objet qui contient un secret terrifiant... [il s'agit du premier parallélépipède rouge] Et supposons aussi qu'à l'autre bout de l'univers, une race

de perfides lézards, d'immondes et dégoûtantes créatures des régions du nonsens aient décidé d'une horrible invasion. [deuxième parallélépipède] La question est la suivante : que se produit-il si l'objet en question devient le fil de réversibilité ? [le trait reliant les deux parallélépipèdes] — Avec tout le respect que je vous dois professeur... Un grand bordel ! »

2. Dans la page précédente, le professeur déclare : « — Imaginez que tout ceci ait été inventé de fond en comble. Comme vous pouvez le constater, l'invention est réversible. Son double est donc réel de fond en comble. Maintenant, que se passe-t-il si nous coupons ce fil de réversibilité ? — Je le sais professeur ! Il se produit une bavuurrrgh [l'alien bleu qui répond s'évanouit en grosse tache de feu-tre]. — Exact : une bavure dimensionnelle, dite syndrome de l'inexistence. »

3. Cette ambiguïté fondamentale entre le signifiant et le graphe se fait particulièrement sensible quand on passe à un alphabet logogrammatique, tel le japonais : ainsi dans *Explorations* de Yūichi Yokoyama (Matière, 2011, p. 68 à 82), les logogrammes se font logographes et accompagnent l'averse comme autant de gouttelettes, de mouvements libres ou de projections noircies.

4. Tous ces exemples proviennent de *M le magicien* (L'Association, 2003).

5. Ce qu'on peut aussi appeler, dans un langage plus stoïcien, cause immanente.

6. Premier trou : « Passé le premier moment de panique, il réalisa la situation : tout avait disparu sauf lui. Lorsqu'il en vint ensuite à soupçonner la vérité, à savoir que c'était lui qui avait disparu, il s'évanouit. » Deuxième trou : « il avait disparu de nouveau ! Il s'évanouit de nouveau ! » Troisième trou : « il se forma un gouffre pandimensionnel ».

7. Voir, dans *Mille Plateaux* (Minuit, 1980), le texte « Visagéité, année zéro ». Deleuze assimilait, notamment dans ses cours, visagéification et paysagéification ; c'est en effet la même opération déclinée selon deux modalités, tantôt pour le corps intensif, tantôt pour le nomadisme. Le paysage fait subir au monde ce que le visage inflige au corps sans organes — la signifiante et la réconnaissance. Rien d'étonnant non plus à ce que, dans *L'Abécédaire*, Deleuze fasse de la perception de l'horizon impersonnel, plutôt que du paysage personnalisé (l'intentionnalité individuelle), la condition de la gauche. Le paysage, le monde devenu visage, c'est le kraal confortable des limaçons de droite.

8. Voir *L'Être et le Néant* (Gallimard, 1943), p. 659 et sq. et *Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, 1983).