

PRÉ CARRÉ

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

Il est possible que les livres dont nous parlons soient périmés : ne pas consommer si vous voyez apparaître de petites traces de moisissure blanche à la surface du papier.

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
 sur quelques salons consacrés
 à la bande dessinée ou encore
sur le site precarre.rezo.net

La couverture de ce numéro 7 a été réalisée en linogravure par Guillaume & Justine CHAILLEUX, et tirée dans l'atelier de Gilles Le Guennec 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., L.L. de Mars & Julien Meunier

ÉTUDES

LA PUTAIN P AU MIROIR — CHEMIN ET CORPS FAISANT	P.2
Cathia ENGELBACH	
À propos de la trilogie de <i>La Putain P</i> de Anke Feuchtenberger et Katrin de Vries	
DESSINER — 3) LE CINTRE, L'ESQUISSE	P.11
L.L. de MARS	
FAIRE EXISTER	P.23
Julien MEUNIER	
À propos de <i>Don't go where I can't follow</i> de Anders Nilsen, et de <i>Ovnis à Lahti</i> de Marko Turunen	
LA RÉALITÉ ERGOTROPIQUE DE LA BD	P.28
Gilles LE GUENNEC	
REGARDER LIRE ICI	P.32
Loïc LARGIER	
À propos de <i>Here</i> de Richard McGuire	
J'ÉTAIS HAMLET	P.41
OOLONG	
Petits commentaires sur Chris Ware	

PLANCHES

TEMPS RÉEL	P.20
Pirikk	
TRICOTER	P.29, 30, 34, 37
Guillaume CHAILLEUX	

RUBRIQUES

PALIMPSESTES	P.6, 7, 48
Pierre MARTY	
NOTRE HÔTE	P.8
Léo QUIÉVREUX	
UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE	P.27
<i>Crapule</i>	
de J. & E. LEGLATIN	



« (...) tout corps se ressent de tout ce qui se fait dans l'univers, tellement que celui, qui voit tout, pourrait lire dans chacun ce qui se fait partout et même ce qui s'est fait ou se fera (...). »
Leibniz, *Monadologie*¹

Elle s'écrit tout d'abord au passé, la Putain P. Un passé définitif et tranchant, noté en deux moments séparés qui agissent à la fois comme une couverture et comme des parenthèses entourant deux actions brèves. Première planche : « *La Putain P quitta la maison* » ; deuxième planche : « *Lorsqu'elle revint, l'homme n'était plus là.* » Entre les deux, un seuil s'est ouvert et un paysage invisible car replié sur lui-même — l'intérieur d'une maison — s'est dépouillé. L'image est aussi radicale que le texte qui la commente ; il n'y a aucune cause mais de multiples conséquences narratives et graphiques : la maison ainsi débarrassée de ses deux forces supposées vives, l'homme et la Putain P, elle s'est évidée dans un même instant de toute forme de présence et de relation possible entre les êtres. Elle a également mis un terme à l'espace et au temps, le premier en l'épuisant de sa substance, le second en le tenant en échec, par l'implacabilité du passé et de ce qui s'est alors accompli, se réalisant et se terminant. Enfin, d'elle naîtront des traits en creux, des corps et des décors prendront forme par défaut et des rapports par sous-entendu. La Putain P devra se lire derrière le texte et se voir sous l'image.

Ces deux étapes liminaires impliquent un effondrement qui se répètera dans toute l'histoire de *La Putain P*, ou plutôt : dans toutes les histoires de la Putain P. En trois tomes (*La Putain P*, *La Putain P fait sa ronde*, *La Putain P jette le gant*) et neuf cha-

pitres à pagination équivalente, la Putain P évolue sur une ligne et dans un cycle, tenue et retenue dans un mouvement permanent et métamorphosé. Chacune de ses actions est autant duelle que limitée dans le temps (intervalle et répétition) et dans l'espace (zone de l'ombre et de la dissimulation). Les chapitres se succédant sont ainsi eux aussi entre eux des duplicata et de nouvelles propositions, un réseau palimpseste dévoilé par strates successives pour d'autres transformations de corps et de lieux.

Si *La Putain P* — tant l'œuvre que le personnage-titre — est une « *feuille blanche* » comme Anke Feuchtenberger la définit elle-même, elle s'expose et s'impose sur un recto d'apparences instables et un verso de formes pourtant intangibles, qui se réfléchissent selon les mêmes motifs et qui approfondissent les mêmes thèmes. Sa couleur blanche est ambiguë et paradoxale : d'un point à un autre, d'une action à une autre, d'une histoire et d'une représentation à une autre, la Putain P se présente comme une figure de la bivalence, enfant et mère, solide et liquide, pierre et eau, terre et mer, amphibie : une île. Sans cesse sur le départ, elle semble n'être jamais nulle part chez elle et ne posséder aucune terre, ni maison, en propre. Tous ces endroits qu'elle atteint sont de même le plus souvent indéterminés. Mais elle pourrait au contraire entrer en fait de toute part, pénétrer en chaque intérieur et en chaque extérieur, revêtir çà et là à la fois les sédiments extérieurs (de paysages, de rues, de rails, de chambre, de phare, de salle de bal...) et la matière de son propre corps. Car le mouvement de la Putain P est identique à sa forme évolutive : il est permanent, déroulant une boucle infinie.

Sur son chemin parsemé d'étapes qui la conduisent à de nouvelles étapes, formant à la fois des seuils et des puits intarissables, se tracent des voies d'hommes, de femmes et d'animaux, d'architectures en dur et en mou, qui la vident et la comblent à chaque nouveau palier. En Charon dans un miroir inversé, si elle avance, c'est uniquement pour vivre et communiquer, comme se connecter au monde et à elle-même. Chemin faisant, la Putain P prend peu à peu corps, c'est-à-dire qu'elle emprunte à la forme du monde un peu de sa forme à elle, autant qu'elle pétrit la chair du monde par sa chair à elle. Dérobant à la terre, dérobant à l'eau, la Putain P est insu-



laire : elle va seule et, ainsi seule, elle siège sur le monde et s'établit partout². Autrement dit, elle fait l'expérience de son propre corps par l'expérience du monde qu'elle occupe de façon inconditionnelle.

Une île nue, un miroir

« L'incarnat du nu est exactement le dépouillement de l'incarnation : une incarnation sans rédemption, sans esprit, sans Verbe, sans épiphanie. Il ne reste que la matière palpable de la couleur qui fait la chair : la surface muette de la nudité. »

Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Nus sommes (La Peau des images)*³

Il s'agit toujours de départ et de mouvement. La Putain P fait de chacun de ses pas un nouveau seuil, qu'elle ouvre d'une seule enjambée, ou d'un seul geste de son corps. Il s'agit toujours d'un œil posé sur l'œil du monde et de deux yeux qui se scrutent, s'observent et s'affrontent, de gorgées puisées dans le lait du monde — qu'elle tire d'elle-même, en tant qu'île, son sein trônant à la surface — et de caresses instinctives qu'elle réalise à tout âge de sa vie (ou plus justement à toute forme de sa vie, son âge ne pouvant jamais être précisément défini). Il s'agit toujours d'une main qui se tend en quête d'une émotion, qu'elle soit satisfaite ou finalement déçue (elle n'atteindra jamais le désir). Lorsqu'elle danse, la Putain P se revêt d'habits qui la préparent à chaque fois à un nouvel hymen avec les éléments, qu'ils soient hommes ou qu'ils soient lieux. Cherchant l'homme, elle cherche sa forme, un monticule de terre où siéger — cela passe également par le coït, une île pouvant être considérée comme pénétrant l'eau, ou comme étant pénétrée par elle — et une nouvelle forme à incarner.

Elle est ainsi cette « *matière qui commande la forme* »⁴, qui se livre à nu au sexe du monde et à son iris qui assiste à son chemin initiatique. Elle suit et trace dans un même temps la ligne des éléments : glisse sur les palissades, remue sur les rails, s'emmêle aux racines et aux ramifications. Se montrant selon toute son apparence et toute sa chair, en-dehors d'elle-même comme en elle-même, elle transforme à chacun de ses pas l'épreuve du départ en préliminaire d'un acte essentiel qui commande à un accomplissement.

À moitié immergée, à moitié émergée⁵, la Putain P se présente liquide et solide à la face du monde, lumière et ombre, vêtue à dénuder ou nue à rhabiller. Qu'elle possède le paysage plat de l'enfance ou le relief de la maternité, sa peau est toujours une enveloppe réversible : les rites initiatiques effectués, elle dévoile ce qui était déjà contenu en elle et peut désormais crier dans tout son langage corporel. Son corps plat cherchait l'homme et demandait le désir ; son corps en relief trouve l'homme et exige le désir. Lorsqu'elle se déguise, la Putain P engloutit et éructe le monde et ses motifs, expose sa chair et l'écarte. Lorsqu'elle se déguise, elle se met ainsi véritablement à nu, se montrant au monde et livrant à vif ces éléments du monde qui bruissent en elle.

Aussi sa nudité est-elle paradoxale, car la Putain P dit et porte, à chaque escale en surface et en profondeur, un état du monde. Elle « *fait sa ronde* », s'insinuant — en moteur et en maillon — dans le cycle. Sur la couverture du deuxième tome, elle est figurée en exploratrice aux pantalons bouffants, un casque colonial lui recouvrant la tête. Dans son dos, à ses bras écartés, elle paraît soutenir, ou retenir, un crâne géant qui ressemble à la Terre. Elle est Atlas, lui qui littéralement « *supporte* » le monde, ou encore Sisyphé



dans son mouvement perpétuel et harassant, abattu par ce qu'il doit supporter. Dans ce même tome, elle déclare « *vouloir se marier* », soit accomplir l'hymen avec le monde.

C'est à chaque fois un déchirement violent mais nécessaire, quand elle emprunte au monde sa matière pour se recouvrir, proche de l'« *échancrure* » évoquée par François Jullien dans son ouvrage sur le nu en tant qu'« *impossible* »⁶ : c'est au moment où elle est nue qu'elle expose le plus le monde. Qu'elle se vête de bandeaux à ses pieds ou de cordes à sa taille, elle est recouverte de continents-stigmates : miroir du monde, elle en demeure l'une des apparences et l'un des artifices possibles, marionnette déambulant auprès de pantins immobiles et muets sur leur socle ou de vêtements vides que l'on pend.

Plus tard, dans sa robe de mariée blanche et virginale, elle tente de « *ne rien salir* », c'est-à-dire d'échapper à de nouvelles souillures physiques, de trouver un amour véritable (mais elle ne se ma-



riera jamais qu'en idée). L'alliance pourrait donc être une noce déclinant le mythe romantique de la jeune fille et de la mort : dans sa robe, son corps est « à froid » et sa peau est en voie de pétrification. Si elle ne sent plus son corps, c'est que dans cette sensation lisière, le tissu de sa peau, mythologique (comme celui qui a étranglé Hercule), vient à l'étouffer et à congeler sa chair. Dans ce miroir qu'elle lui tend, la Putain P renvoie aussi le revers du monde à sa propre figure.

La maison des naissances et le pays défunt

« (...) qu'il y ait tout cela mais le vide, tout cela dans le vide et composé de vide, compénétré et imprégné de vacuité, ce vertige accompagne en silence la pensée des hommes d'aujourd'hui et leur action. Le miracle est qu'il y ait des formes ! (...) Un poète mineur et parfait de ce temps-là l'a découvert un jour, non sans stupeur : "Il y a un autre monde, mais il est dans celui-là." »

Denis de Rougemont,
Les Mythes de l'amour

Ainsi se situe l'avancée de la Putain P dans le monde et en elle-même, comme celle du marcheur éveillé et amoureux de Denis de Rougemont : « *entre vide et Royaume* ». Son pas agit comme l'aiguille d'une horloge qui demeure invisible, car ancrée en elle. La montre d'Anke Feuchtenberger est une pendule interne ; elle fixe les lieux, la peau et la chair, plutôt que le temps. Sa Putain P n'a pas vraiment d'âge ; elle a en revanche mille visages rassemblés, qui n'en forment qu'un seul, en métonymie. La première apparence de la Putain P s'aperçoit sur une vignette de portrait tribal, en plan serré sur son crâne dégarni surmonté par deux couettes nouées et sur sa poitrine aussi dénudée qu'aplatie. En plan élargi, l'autre

diagonale de la carte dévoile des attributs féminins, un sac à mains, des chaussures à talons, une jupe léopard et un tee-shirt rabaissé sur sa jupe et tombant en ceinture sur ses hanches. Le haut de son corps montre le fœtus qu'elle est, tandis que le bas révèle la femme. On pourrait également croire que le bas de son corps, elle adulte ou jouant à l'adulte, est resté dans la maison close (ce lieu d'images où la Putain est « putain »), tandis que le haut de son corps est celui qui part, encore sans mémoire ni relation ni même langage, pour naître au monde.



La Putain P est une « *innocente page blanche* » (à la fois vierge et incapable du moindre crime), dont le premier vœu est l'apprentissage du désir, c'est-à-dire, étymologiquement, le refus du regret et de l'amertume : elle ne se retournera donc jamais sur son chemin et chaque cycle marquera une progression, comme un nouveau sillon qui se creuse. Avancé, prenant souffle et forme, elle se présente à chaque fois identique et différente — renouvelée. C'est que vieillissant, elle doit intégrer à chaque étape ce qui se cimentera dans la suivante. Elle peut donc se couvrir d'un chapeau à oreilles de lapin et de perles entourant sa taille et relevant sa poitrine, puis, plus loin, se couvrir d'une

perruque, d'une couronne sur son visage fardé et d'un kimono de geisha. Elle peut se dessiner en contours anguleux, de ses épaules à l'arc douloureux de ses jambes en déséquilibre et s'apercevoir en plongée et en contre-plongée, puis, plus loin, se dessiner tout en cambrure et en sinuosité, rappeler les courbes d'une odalisque d'Ingres, et s'apercevoir de plain-pied. Elle peut, enfantée par la lumière, utiliser à son tour son corps comme un flambeau protecteur, puis, plus loin, n'être plus qu'une ombre perdue dans les rues d'une ville en ruine ou dans des salles obscures. Partout où elle avance, la Putain P ne se métamorphose que de corps, sa quête intérieure reste la même, qui la renvoie à l'origine.

Deux ports sans attache, la maison des naissances et le pays défunt, sont marqueurs d'une temporalité sous-jacente. La maison des naissances est un lieu originel, un espace vaginal, une maison « *petite et minable* » sur le chemin de laquelle elle ne croise que « *du bruit et des gens* », des pleurs et des femmes. Sexué, ce lieu est un berceau qui accueille son propre corps, dans lequel elle vient s'allonger auprès d'elle-même, devenant son unique centre et la spectatrice de sa propre horloge biologique. Elle y arrive en reine couronnée et s'incline aussitôt face à son seuil, comme pour se replier sur elle-même. Mais elle ne parvient pas à le franchir, y faisant face seule, sans l'homme, sans possibilité d'intervenir. La porte se dresse comme des lèvres de sexe mouillées de sang et qui en ont l'odeur. À l'intérieur, des « *pleurs impietoyables* » résonnent, suggérant le

cycle naturel des menstruations, dissolvant les corps solides⁸ : alors la Putain P pleure à son tour et fait pleurer sa chair, faisant perler sur sa peau ce qui coule à l'intérieur d'elle-même.

Marqués par cette image native, les autres lieux traversés par la Putain P s'envisagent également comme des symboles suggérés de l'intime, à charge masculine ou féminine. Elle effleure les lignes des paysages, les siens et ceux des êtres jusqu'à parvenir au pays défunt. Des cerbères en contraignent l'entrée ainsi qu'un parterre de squelettes et de crânes. Le pays défunt est un col fumant préfigurant le futur phare, annonçant déjà l'homme. Il est un phallus à « la puanteur noire » répondant mot pour mot et image pour image à « l'odeur du sang frais » de la maison des naissances. Et comme pour ce premier lieu, elle croit aller vers la mort mais se dirige en fait vers la vie : « *Le pays défunt est en vie, pense la Putain P.* » Cela grouille d'insectes volatiles ; cela déborde de pierres auxquelles s'accrocher pour y progresser. L'avancée est circulaire. C'est ici, dans ce pays où la mort est gardée vivante, qu'elle trouve une chaleur et qu'elle peut accomplir une initiation qui était jusqu'ici restée impossible : elle rejoint le centre du monde qui lui apparaît en creux, comme le buvard de l'homme, un nombril sombre et référentiel qui s'ouvre sur un voyage intérieur. Au centre du monde comme une plongée mythologique dans les Enfers, mais aussi comme dans le ventre de la baleine biblique.

Des rails à l'œil

*Depuis le premier jour de la création,
Les pieds lourds et puissants de
chaque Destinée
Pesaient sur chaque tête et sur
toute action.*

*Chaque front se courbait et
traçait sa journée,
Comme le front d'un bœuf
creuse un sillon profond
Sans dépasser la pierre où sa
ligne est bornée.*

*Ces froides déités liaient le joug de
plomb*

*Sur le crâne et les yeux des Hommes
leurs esclaves,*

*Tous errant, sans étoile, en un désert sans
fond (...)*

Alfred de Vigny, *Les Destinées*⁹



Sortie de ses propres entrailles, de celles de l'homme, de la bête et du monde, la Putain P peut désormais véritablement naître à elle-même, renaître au monde en « adulte » et se confronter à lui. D'apathique, elle devient « libre » (du moins le croit-elle) : les chaînes à sa taille et son visage de femme primitive la quittent, laissant place à des robes amples et une apparence charnue et charnelle, embrassant le périmètre du monde et faisant sa propre révolution en son sein. La Putain P ne doit plus faire avec ses propres échecs, mais avec ceux du monde. Dans un réalisme abstrait, Anke Feuchtenberger dessine sa Putain P face à l'Histoire comme elle la dessine face à l'Homme :

dans une esthétique indirecte et symbolique, où chaque nouvel élément amplifie la puissance suggestive du précédent, où chaque nouvelle étape devient la

« vitrine profonde » de la dernière qui a été franchie. Les scènes de

sexe restent ainsi en arrière-

fond, les scènes de la grande

Histoire également. Ce qui

importe à l'auteur est com-

ment la femme, devenue fil-

tre, les perfore et les

dépasse, et l'apparence qui

sera la sienne pour chaque

nouvelle expérience et

chaque nouvelle entreprise

d'affrontement : « *La vie est un*

processus de friction, dans lequel

les corps s'embrasent, mais les es-

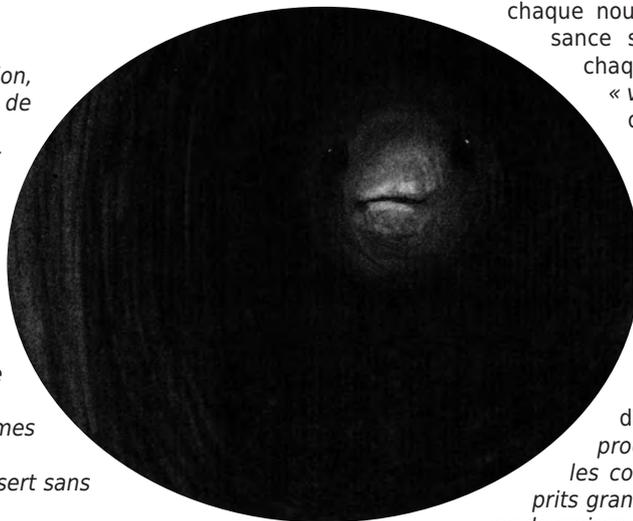
prits grandissent. Sans difficulté, il n'y a

pas de croissance. (...) Chacun recherche chez

l'autre ses différences. Chaque expérience réalise cela

d'une façon ou d'une autre. (...) Je cherche "la matière" de la

vie, qui n'est ni négative, ni positive. »¹⁰



Suite à une nouvelle expérience à la rencontre de l'autre, allongée sur les rails au sortir du pays défunt, la Putain P danse au monde, effectuant des mouvements de bassin sur son enveloppe. C'est la préfiguration d'un enfantement possible et la cristallisation de sa figure qui pourra désormais emprunter au monde son aspect rond, circulaire et hypertrophié — enceinte, aperçue par le trou d'une serrure, l'œil d'un phare ou le judas d'une porte, elle déborde des cadres. C'est ce qu'il lui fallait pour se confronter à l'homme, une nouvelle fois, ainsi différente et nourrie par l'épreuve vécue comme un rite de passage. Elle abandonne ses contours archaïques pour renaître orientale, romantique, « moderne ».

Le labyrinthe qu'elle parcourt n'est plus, lui non plus, horizontal mais s'envisage par la verticale : remodelant le col du pays défunt, la Putain P se tient droite devant un phare tout-puissant. Elle peut se confronter à lui car, mémoire du monde, elle a conservé dans sa chair le souvenir d'un premier face-à-face et en est sortie victorieuse. Lorsqu'elle « prend le pouvoir », les manettes se dressent devant elle comme son propre organe reproducteur, future ovule et trompes à découvert. Enfermée dans l'immensité d'un phare qui bientôt ne pourra plus contenir sa propre immensité, dilatée, la Putain P est Léda visitée par une puissance masculine transformée en oiseau d'eau, ou bien en oiseau des mers. Cet homme, « voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid ! »¹¹

Lorsqu'elle quitte le phare, la Putain P n'est plus seule, tenant l'enfant dans ses bras. Anke Feuchtenberger la montre de dos traversant des ruelles sombres. Le tableau rappelle la dernière image des *Temps modernes* de Charlie Chaplin. Elle

pénètre dans la cour de charbon d'une ère industrialisée et

marche sur son sol d'esclaves, une terre d'après-guerre. La femme et l'enfant, muets, approchent en témoins. Les motifs se comblent : la voiture de l'homme a remplacé son phare, les animaux en cage ont remplacé les hommes, le sang est devenu du pétrole, les pleurs de la sueur au front, les plantes des orties peuplées de chenilles, dont la Putain P se sert comme d'une arme de rébellion contre l'homme. Effigie d'un mal moderne, les traits s'évasent, floutant les corps et les gestes, « fléchissant » ces roseaux que sont les êtres. L'homme moderne n'est bientôt plus qu'un cri, expressionniste, existentiel, une sortie du néant. Sartrienne, la Putain P cherche sa liberté dans ses propres choix et écoute bientôt ses seules exigences.

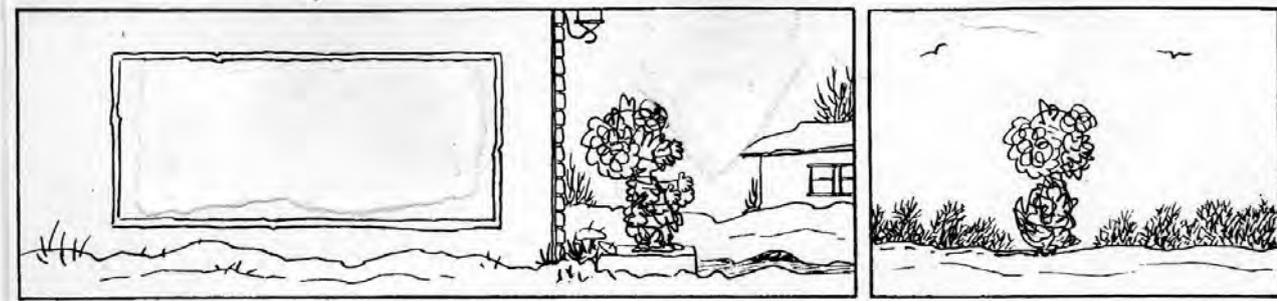
Mais cette liberté « n'existe pas ». Elle est soumise à un œil tout-puissant qui domine tout d'abord le phare, puis l'ultime lieu qu'elle atteint. C'est une « salle de bal » où nul ne danse, les vestiaires ou les coulisses du monde, une antichambre de finitudes qui verra la dernière danse de la Putain P. Ses profondeurs sont de nouvelles entrailles d'une tout autre temporalité. Le parquet en est parsemé d'yeux béants et sans paupières : aussi vides que pleins. Là, la Putain P n'a plus de visage ni de gestes, elle demeure encagée — dans des grilles qui enferment son corps comme son langage — aux côtés d'autres esclaves. Elle ne peut être libre au milieu d'esclaves.

Elle entre alors dans un univers de la représentation — éminemment littéraire (elle est une princesse peignant ses longs cheveux sur un balcon élevé, des moineaux alentour retenant des fils dans leurs becs), voire de science-fiction. L'œil raconte la fin de son histoire. Dans une salle futuriste, prolongement du laboratoire qu'elle avait déjà visité et qui pourrait faire penser à une maquette d'univers ou à l'anatomie d'un corps humain, l'œil en plein centre la regarde se regarder. C'est peut-être un lieu réfléchi, celui d'un miroir dans lequel la Putain P quitte l'Histoire pour revenir à elle-même, là où elle se trouve vraiment et où elle saisit sa propre image dans l'œil qui la regarde, elle-même se regardant, de la même façon que l'on saisit une occasion¹². Ayant « apporté



Topiaire et le grand Erg

Topiaire et le Grand Erg - Pierre Marty - palimpseste n°1 des *Peanuts* de Schulz



son corps »¹³ où tout prend fin, elle a atteint la clairvoyance : pénétrant dans son propre reflet, elle a cessé de se mettre à distance, a réconcilié toutes ses formes, et « *Oui, oui, maintenant, elle pense être arrivée* », mais nulle part ailleurs qu'en elle-même.

La Putain P de Katrin De Vries (texte) et Anke Feuchtenberger (dessin), l'Association, coll. Ciboulette, 1999

La Putain P fait sa ronde, Frémok, coll. Quadrupède, 2006

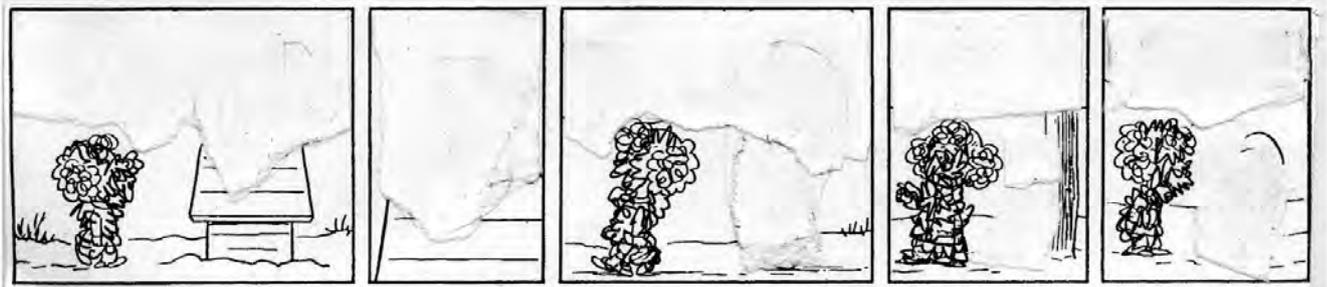
La Putain P jette le gant, Frémok, coll. Amphigouri, 2011



suite

- 1 Leibniz, « *Monadologie* », in *Principes de la nature et de la grâce, Monadologies et autres textes*, GF-Flammarion, p.255-256
- 2 L'étymologie du terme « *insulaire* » renvoie aux racines latines *solum* — le sol, la terre —, *solus* — être seul — et *sedeo* — siéger.
- 3 Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Nus sommes (La Peau des images)*, Klincksieck, 2006, p.63
- 4 L'expression est de Gaston Bachelard, in *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Corti, 1942) à propos de *La Mer* de Jules Michelet.
- 5 Répondant à un entretien réalisé par Lison d'Andréa disponible sur le site de FRMK (<http://tinyurl.com/putainp>), Anke Feuchtenberger note que la Putain P « *doit rester à moitié dans l'eau et à moitié au dehors* ».
- 6 François Jullien, *Le Nu impossible*, Seuil, 2006, p.136
- 7 Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Albin Michel, 1996, p.258-259 (l'auteur cite Paul Éluard)
- 8 Au masculin singulier, le « *menstrue* » est un « *excipient liquide, dissolvant des corps solides* » (TLF). À ce propos, il est intéressant de noter que la racine, identique, de l'allemand *die Hure* (le titre original est *Die Hure H*) et de l'anglais *the whore*, renvoie selon l'une de ses acceptions au flegme (*hor / *horh en haut anglais) et désigne l'une des quatre humeurs du corps, un caractère calme, mais aussi les mucosités rejetées par la bouche ainsi que, par extension, le produit toxique obtenu au début de la distillation d'un liquide.
- 9 Alfred de Vigny, « *Les Destinées* » in *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées*, NRF Poésie/Gallimard, 1973, p.149
- 10 cf. entretien réalisé avec Lison d'Andréa, op. cit.
- 11 Charles Baudelaire, « *L'Albatros* », in *Les Fleurs du mal*, NRF Poésie/Gallimard, 1996, p.38
- 12 L'allemand *Augenblick*, littéralement l'« *occasion* » (*die Augen*, les yeux, et *der Blick*, le regard) permet de suggérer ce rapprochement.
- 13 L'expression est de Paul Valéry.

Topiaire et le Grand Erg - Pierre Marty - palimpseste n°2 des Peanuts de Schulz



notre hôte

Léo QUIÉVREUX
Le Programme Immersion
 éditions Matière 2015

Un résumé

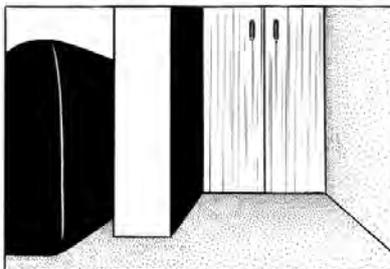
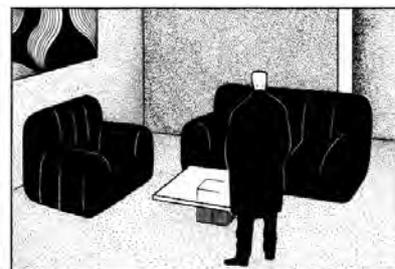
Une machine, l'EP1 est mise en service au sein des services secrets. Elle permet de scruter la mémoire cachée des agents, de faire resurgir des éléments que la conscience humaine n'aura pas retenus et qui seront traités ensuite par des opérateurs dans le but d'augmenter les performances de résolution des affaires suivies par les services. Plusieurs exemplaires de l'EP1 sont expérimentés dans les antennes de l'Agence, dont celle du Benelux où un exemplaire est subtilisé par une jeune femme, Anna-Natalia Kiszczak, pour le compte d'une Agence concurrente, la NAIA (North Asia Intelligence Agency). Un responsable technique de l'Agence, Per Esperen, est sollicité par l'antenne Benelux afin de retrouver la machine. Pour ce faire, Per Esperen ajoute à un exemplaire de l'EP1 un module complémentaire sur lesquels sont branchés 2 agents (Le Chauve et Spautz). La combinaison, qui n'a jusque là pas dépassée le stade théorique, va amplifier considérablement le champ mental d'investigation : outre le flux d'images captées, des souvenirs plus anciens émergent et un terrain *virtuel* se concrétise pour les agents connectés. Parallèlement, l'équipe

de la NAIA qui réceptionne Anna-Natalia et l'EP1 est infiltrée par un agent, Le Noir, corrompu par une organisation maffieuse. À ses dépens, Anna, branchée à l'EP1 pour vérification du matériel volé, va le rester, rejoignant ainsi, par incidence, Le Chauve et Spautz dans les contrées virtuelles. L'EP1 est finalement retrouvé. Auréolé de ce succès, Per Esperen parvient à maintenir la situation en l'état : Le Chauve et

Esperen : entrer à son tour dans le Programme et y installer son *fief*, *Ad vitam æternam*.

Un chantier

En 2011 sort l'excellent film *La Taupe* de Tomas Alfredson adapté de John Le Carré et marque comme un signal le coup d'arrêt d'une première version, insatisfaisante, d'une trentaine de pages nommée ... *La*



Anna-Natalia restent connectés aux machines (l'agent Spautz est lui plongé dans le coma, perdu dans un cauchemar). Esperen, usant d'un argument revanchard à l'encontre de la NAIA, argument qui fait mouche auprès des responsables de l'Agence, crée Le Programme Immersion qu'il contrôle, entouré de ses clones, dans l'antenne de Novi Behograd. Derrière l'argument se terrent les intentions réelles de Per

Taupe. Le nouveau chantier nécessite réécriture et plus d'amplitude : le format des planches passe du A3 au A2. Autres caractéristiques techniques : environ 11 214 m2 de papier Canson à grain 224 g, entre 1 et 2 litres d'encre noire Rotring et Zeichentusche, quelques dizaines de plumes US Hunt 513, temps de réalisation non fixé (il était initialement question de 80 pages, ce sera 160, un second volume est en cours).

Zona Incognita

Le programme Immersion s'ouvre avec cette légende « 17 janvier 20XX ». Les volumes des nuages et des montagnes se confondent. Si les indications de temps et de localisations cadrent avec la structure de polar que j'ai coutume d'employer, la précision annuelle n'est pas requise, il s'agit de garder le maximum de profondeur de champ, de laisser d'emblée une place au doute. Il en va de même avec ce qui est appelé « l'Agence » : celle d'un État, d'une fédération d'États, l'UE XX ? On décèle l'anticipation, mais de quelle forme ? Que s'est-il passé à l'Est ? La NAIA y est manifestement implantée. On peut penser à la résurgence des blocs, la physionomie et l'étiquette démocrate-chrétienne de l'agent Spautz pourraient aisément se couler dans l'Europe des années 60-70. Benelux, Europe Centrale (Novi Behgrade, « Nouvelle Belgrade »), pays Balte (Riga/Jurmala), sont autant de pièces d'un ensemble géopolitique aux contours imprécis. Les parois qui entourent les agents dans la salle de réunion de l'antenne Benelux sont plongées dans l'obscurité, comme celles de l'espace virtuel où pénètrent un peu plus tard Spautz et Le Chauve. Entre ce qui est identifié comme *réel* et *virtuel*, la distinction est ténue, à dessein, définie par une ligne scénaristique brouillée par la prédominance progressive (par saccades) du *virtuel* sur le *réel*. Le Chauve, surnommé ainsi par ses collègues lors d'une plaisanterie (une scène qui ne figure pas dans le livre), est prédisposé à l'Immersion ; un physique improbable, un crâne

trépané, des yeux vides, un gouffre, « cela voudrait dire que contrairement aux apparences, nous n'avons pas été choisis au hasard ».



Des lieux

Ils me sont essentiels pour développer le scénario, quelques-uns sont plus ou moins entièrement « inventés », d'autres proviennent de l'observation. Le tout-venant : oui et non. Les images récoltées par les machines comportent les endroits arpentés par les agents : des allées de centres commerciaux, des gares, des jardins publics, une route de montagne la nuit, des zones semi-urbaines que l'on pourrait presque situer n'importe où sur une carte de plusieurs milliers de kilomètres de circonférence. La progression des

agents Le Chauve et Spautz dans l'environnement hors-sol va paradoxalement ralentir le flux d'images et stabiliser, par à-coups, des décors de l'intrigue. Émerge ainsi une rue pavillonnaire en périphérie de Trier (en Allemagne) où vit la mère d'Anna-Natalia Kiszczak. L'endroit m'avait interpellé par une sorte de trompeur retour en arrière (2010 ? Ce coin résidentiel à la limite de la campagne n'aurait pas vraiment juré en 1980), une étrange étoile de Noël suspendue au porche de l'un des pavillons, un croquis de quelques secondes. Ailleurs, un flash : une boulangère s'ennuyant ferme derrière sa caisse dans une banlieue de Luxembourg ... Anna-Natalia, rajeunie de quelques années. Nul besoin de croquis. Ailleurs encore ...

Intentionnellement laissé câblé aux machines, Le Chauve part à la dérive et finit par échouer dans un ensemble urbain qui va se refermer sur lui, un décor qui s'est trouvé être mon quotidien durant 10 ans : les rues et les zones en friche d'Aubervilliers (93). C'est aujourd'hui tout un ensemble en voie de ré-urbanisation. Dans le récit tout est laissé en suspens ; il y a eu de la vie sociale mais plus rien maintenant. Plus Le Chauve s'y implante moins il y a d'humains. Restent comme « compagnons » un indicateur-tueur de l'Agence, Harrisson, qui fait partie de l'impossible noeud « réel/univers mental », il n'est pas censé être là, tout comme le barman du rade où ils se retrouvent. Se trouve aussi là un des clones d'Esperen, dit Le Retourné, qui commence à surveiller Le Chauve. Le rade en question était à deux pas de chez moi, j'ai changé



son nom, démolit 80 % des immeubles aux alentours, il y a des gravats partout, plus encore de déchets à l'abandon qu'en réalité. Un vieil homme au visage très dur et tenant des béquilles arpente ou arpentait le quartier. Harrisson tient une béquille, ceci suite au meurtre d'une jeune femme qui s'est défendue. Impunité, Harrisson loge dans un mini pavillon dans la périphérie de la ville, un vestige qui fut habité il y a longtemps, pris en photo avant sa destruction. Dureté, bric-à-brac, quartiers fantômes, *turnover* d'une partie de la population, ateliers clandestins, voitures volées à l'abandon, autant d'espaces narratifs que m'a laissés cette ville auxquels se fondent aussi des éléments architecturaux qui n'ont rien à y faire (des immeubles modernes délabrés d'Istanbul par exemple).

Un autre lieu de fiction, totale : Anna-Natalia en suspension en eaux profondes s'auto-motive afin de remonter à la surface, elle s'immerge dans la piscine de *La Féline* de



Jacques Tourneur, ici pas de grognements et d'ombres de panthère sur les murs mais un agent angoissé, Anton, qui semble l'attendre au bord du bassin.

Les décors sont aussi issus de souvenirs d'espaces enfouis quasi insaisissables (liés à une odeur ou une sensation particulière encore plus furtive). Ce qui pourrait être exclusivement voué à un traitement pictural (par exemple) comporte suffisamment de *stimuli* pour faire l'objet d'une tentative d'exploitation scénaristique : la configuration de l'espace intérieur d'un supermarché que je fréquentais enfant devient le cadre d'une scène, s'y trouvent aussi les restes entretenus d'un cauchemar d'enfance, des espaces sombres, colorés et monumentaux. La reconstitution est bien sûr partielle, l'empreinte mémorielle est retravaillée et se glisse dans la combinaison du polar d'espionnage.

La récolte qui alimentera l'intrigue se fait également sous la forme d'interactions entre des éléments *semblant* appartenir au passé et des instants présents, une alchimie incontrôlée qui surgit sans prévenir. Un état vaguement méditatif sur une

ligne de bus de banlieue ou lors d'un trajet à pied conduisant au-delà des quartiers éteints à une zone ravagée à plusieurs reprises par les bulldozers, où trône un complexe commercial sur-dimensionné en déficit manifeste de consommateurs, *un monde réel*. Le flux reprend ses droits, le rythme de balayage des images s'accélère soudainement, des lignes géométriques sur la toile des rêves. Une photo de policiers dans une zone de sécurité en janvier 2015, un cliché de 2011 de manifestants armés en Grèce, des horaires de vols dans un aéroport. Une photo de ce qui pourrait représenter deux clones d'Esperen au bord d'une piscine, trouvée chez un antiquaire à Graz (Autriche). Une récolte composite (pré)destinée à une intrigue *hackée* par le récit (selon la perspicace expression de l'éditeur).



Mouvements

État immersif : « état psychologique où le sujet cesse de se rendre compte de son propre état physique. Il est fréquemment accompagné d'une intense concentration, d'une notion perturbée du temps et de la réalité ». Des éléments se répondent à distance, des mémoires fusionnent, un flashback, un nouveau balayage

d'images à haute fréquence (le flux). Tordre l'intrigue avec méthode (l'écriture) et précision (le découpage), un plan général qui à la lecture sera évanescant. Percer des ouvertures dans les parois de couloirs narratifs trop rectilignes et dévoiler une partie du labyrinthe. Un visage livide. Ne pas exclure l'humour. Travailler vite, piocher dans

ce qui a été fait des mois auparavant, tracer des lignes pour les mois à venir, disperser des brumes, isoler, reconnecter au plan. Sur écoute ; radio WFMU, Bryce : *playlists and archives* et d'autres choses. Application minimale, placer les surcharges utiles, provoquer l'accident et en exploiter les conséquences. Un agent se démultiplie, encore des clones,

certaines sont attablés dans la dernière (?) demeure d'Esperen, une banlieue pavillonnaire, un autre meurt dans un film à but coercitif mis en scène par Le Chauve, une ligne de code qui s'efface, à peine une empreinte : Konec (fin).



Dessiner
 par L.L. de Mars
 3) Le cintre, l'esquisse

Regarder

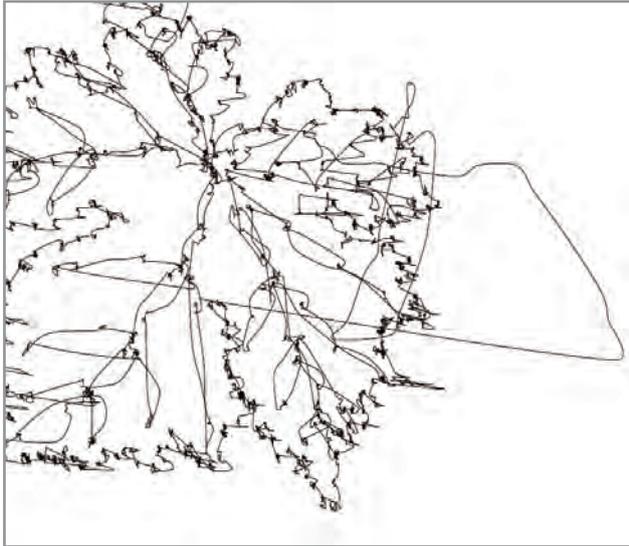
« Observer, c'est pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir. Il y a quelques années, une personne que je connais, et qui est d'ailleurs assez connue, s'étant rendue à Berlin pour y donner une conférence, fut dépeinte par quantité de journaux qui s'accordèrent à lui trouver des yeux noirs. Elle les a fort clairs. Mais elle est originaire du midi de la France ; les journalistes le savaient, et ils virent en conséquence. »

Paul Valéry, *Degas, danse, dessin.*

Regarder, c'est risquer de réveiller le mode des vérifications qui sommeille sous chaque expérience sensible ; il y a une instruction puissante, formatrice du monde, aux aguets, qui par le regard s'installe et définit. Il y a quelque chose du regard qui ne voit pas, qui conforme. Et le dessin peut achever ces vérifications, en devenir le gabarit. Pourtant, dessiner déplace ces opérations de conformité par l'ouverture de nouvelles relations : c'est sans aucun doute ce qu'a impliqué le *disegno*. Mais méfions-nous de ce que le soulagement apporté par cette réparation illusoire faite au dessin ne reconduise pas, un peu plus loin, les tenailles métaphysiques de la forme en les déportant sur la relation elle-même : en effet, il y a peu d'un *disegno praticé* en appareil de connaissance à sa conformité fonctionnelle aux autres modes. Ainsi, croyant rendre justice à la puissance du dessin par le nerf de sa puissance noétique, on rétablit en force la prééminence du noème comme fin, soit une captivité du mode spéculatif par son objet toujours-déjà-là, objet à reconquérir, à dégager de la masse vérifiable du monde.



Dessiner — 3 — Le cintre, le fond



Dessiner est bien plus qu'un mode exploratoire, c'est le point de départ de la vectorisation. Dessiner procède à une dérive de la connaissance par l'arpentage des contextes d'apparition, par l'invention de cours, de sillages inédits, aux surfaces (c'est-à-dire leur dislocation spéculative) et, au bout du compte, à la production de monstres bienvenus. La force des ces monstres sera, opiniâtrement de s'imposer en balises nouvelles du monde désormais possible, ineffaçables, en augmentation de l'horizon. Mais les diverses théories du dessin ont donné fermeté et étanchéité aux surfaces, l'y ont emprisonné, aussi bien dans la conception du monde des choses (que le dessin consoliderait) que dans celle des représentations (que le dessin transporterait); elles ont enfermé le mode vérificateur jusque dans ce qui, par *dessiner*, peut nous en libérer. Elles ont à leur façon rendu le monde impraticable : que pourrait bien *dessiner* si *regarder* bat la mesure d'une partition de la connaissance ? La dernière chose au monde dont un dessinateur pourrait bien avoir besoin est sans doute une *théorie* du dessin ; pourtant, me voici embarqué dans la rédaction de l'une d'elles. Son caractère absurde l'accule à la plus grande modestie : tenter, pas à pas, de désenclaver le dessin des théories qui l'assignent à d'autres fins que lui-même pour commencer, enfin, à dessiner.

Le trait, considéré comme forme visuelle, est oublié comme activité manuelle ; la ligne platonisante structure les plans entre eux, les figures entre elles, en même temps qu'elle

établit des espaces de mobilité profondément séparés. La primauté de la ligne est telle dans les espaces mentaux que son abolition, même jusqu'à l'infini d'un dégradé frontalier, est inimaginée. Les lieux de passages entre les corps, pensés comme des sas, rejouent les cloisons *monde* et *corps dans le monde*, *phénomènes* et *description*, spectacle infini d'habitants séparés substantiellement de leur habitat, en reconquête permanente d'une présence commune.

Nous avons vu comment, par la notion de contour puis celle de *circonscrizione*, la subordination du dessin au régime platonicien des formes a également placé dans une position de subordination ses conditions d'apparition : elle fait d'un mode de la connaissance par la représentation une représentation d'un mode de la connaissance. Nous avons pu observer ce que ça engageait comme régime des identités formelles ; voyons aussi ce que ça institue dans le maillage des relations elles-mêmes, dans le corps des images.

Pris dans une partition tranchée des expériences intelligentes et sensibles — mêmes liées, dès Augustin, par des modes de donation théorique qui attachent la seconde à l'information de la première — l'œil voit à une distance galactique de ce que la main représente : le dessin est voué à recomposer cette distance, invariablement, par la force de ces passages mêmes qu'on le destine à percer (forçage qui en valide, en quelque sorte, la préséance) pour tenir ensemble les termes de la représentation. Il ne fait aucun doute que ces passages contiennent en eux-mêmes, en tant que passages, toutes les fermetures théoriques qui pourraient libérer les surfaces du dispositif des significations. La nécessité même de tenir la surface pour une enveloppe déterminant l'*efficacité* du tracé — dont on s'accommodera tant bien que mal de la faiblesse figurale (de la *fausseté* platonicienne) pour peu que soit garanti un *maximum* intelligible — est toute entière assujettie à cette idée de transport, comme à celle des cloisons substantielles lui faisant obstacle.

C'est sans doute de cette sériation des expériences et des gestes techniques que naissent les autres impasses conduites par la discrétisation d'un mouvement entamé bien avant même que ne soit posé le premier trait sur une page (vieille hypothèse qu'étaient désormais les *Eyedrawing* de M. Paysant). Un ensemble d'actions et de cadres théoriques toujours plus artificialisés à mesure qu'ils sont tenus à la discontinuité empêche la réalisation de passages ; pourtant, quelque chose de dessiner est toujours déjà commencé avant l'outillage, hanté par l'hypothèse significative qui fait du mode dessiner le mode même de la vie perçue.

par L.L. de Mars

Dedans dehors dedans

C'est une fois de plus en partant d'une anecdote éloignée de notre discipline mais porteuse de ses préoccupations, que nous viendrons buter sur un problème qui n'a rien perdu de son irritante actualité dans la pensée du dessin en bandes dessinées, problème par lequel le fond se déterminerait soit comme une surface de dégagement (rhétorique), soit comme un maillage d'agencement (plastique) :

« Si le dessin est, comme il est vrai, la circonscription des formes extérieures, s'il les réduit dans les mesures et dans les proportions qui leur conviennent, il est vrai de dire aussi que c'est une espèce de création, qui commence à tirer comme du néant les productions visibles de la nature, qui sont l'objet du peintre. Quand nous avons parlé de l'invention, nous avons dit que cette partie dans l'ordre de l'exécution était la première. Il n'en est pas de même dans l'ordre des études, où le dessin doit s'apprendre avant toute chose. Il est la clef des beaux-arts ; c'est lui qui donne entrée aux autres parties de la peinture, l'instrument de nos démonstrations, et la lumière de notre entendement [...] »

Nous verrons tout à l'heure quelle tripartition théorique et pratique Roger de Piles déduit de ces prémisses à son *Cours de peinture par principe*, mais relevons déjà un premier relai subtil d'une réduction à une création. Roger De Piles est associé historiquement si étroitement à la destitution du dessin comme *partie fondamentale* de la peinture, qu'on en oublierait quelles conséquences pour le dessin lui-même, plus libératrices qu'on ne l'imagine, ont eu ses positions à l'Académie des Beaux-Arts. Voyons ce que nous pouvons tirer d'un déplacement de la réduction, puis ce qu'impliquent sa théorie du cintre (le dessin comme moment constructif) et sa rénovation des ensembles disciplinaires.

Dessiner tout ce qui peut se toucher et se voir sur terre : il est bien difficile de savoir dans quelle mesure un tel énoncé (formulé ici dans le *Liber diversarum artium*, à la fin du XIII^e) présente l'appétit d'un programme ou la fatalité d'une limite, limite dont on se demande alors si elle touche l'ordre du possible représentable ou celle du possible métaphysique... Ajoutons au nombre de ces choses visibles et touchables toutes choses qui, par le dessin recomposent *la somme du monde* : l'étude des maîtres, leur copie — associée en fondement du dessin dans tout prototype pédagogique dès le *Libro dell'arte* de Cennini — et également la galerie violemment disjonctive,

séparatrice, des collectes de formes, des études par laquelle le *Liber diversarum artium* invite à composer un *elementarium*, bréviaire d'esquisses à assembler, à reporter, dont la nature est, *en tant que dessins*, ambiguë ; c'est de ce dispositif mental et pratique médiéval que les dessinateurs de bandes dessinées tirent le modèle du stockage des formes en usage dans le monde, leurs carnets de croquis. Le statut du croquis est, précisément, celui d'une apparition qui s'ignore, une forme de limbe du verbe dessiner, dont le fond imperçu serait, pourtant, à compter au rang de *tout ce qui peut se toucher et se voir sur terre*.

Le même *Liber*, par l'usage des reports de calques et du compas comme agent de structuration, apprend à nouer ces figures en les distribuant au gré d'une trame mentalisée (un ordre de l'image), appareil que viendra remplacer l'espace perspectiviste — quel que soit le degré de coïncidence au monde perçu qu'on croit lui devoir comme origine et jeu de



Dessiner — 3 — Le cintre, le fond

significations : il s'agit dans les deux cas d'un théâtre des figures, analogon d'un théâtre des figures, qui évite soigneusement leur prise *dans* le dessin, par la force d'une cause et d'une organisation extérieure — d'un filet rationnel après avoir été un filet symbolique : ainsi, le dessin en tant que représentation est-il toujours en dehors de lui-même, objet d'une organisation de laquelle on attend qu'il se soustraie en tant qu'apparition propre.

De tels agencements impliquent une schize du dessin où cohabitent un modèle mentalisé, qui tient la position magistrale d'ordination des figures, et un modèle efficace par lequel il se prend dans le premier comme convention distributive et morphologique ; autrement dit, une double nature du dessin née de l'ambiguïté de sa conception à la fois en tant que substrat idéal (dessin comme charpente jouant le mimétisme ontologique d'un ordre général) et comme mode de représentation (dessin comme vassal des conditions de figures, auxiliaires d'un travail voué à s'esquiver derrière un ordre supérieur). On retrouve ces conditions plus que jamais enfouies dans des couches complexes de tendances contradictoires dans les bandes dessinées, où l'organisation des scènes entre elles délie une fois de plus le dessin, construit un pas supplémentaire dans la conception pyramidale du dessin et de ses raisons organisatrices (c'est sans doute cet oxymore conceptuel qui accouple un ordre dirigeant à une position servile que Roger de Piles tentera de réduire en exposant, comme nous le verrons, trois modes du dessin).

Le rappel de la notion de *disegno interno* m'oblige à faire un bref passage par celle d'image mentale, qui restera ici à peine effleurée (si elle vous intéresse, je vous invite à découvrir les travaux de Colette Dufossé sur les théories de la vision ou de Emmanuel Bermon sur Augustin).

L'image mentale en tant que forme a la vie dure bien qu'elle ait le même statut (c'est une conformation) que l'apparition miraculeuse au mystère de laquelle, sans doute, elle doit sa ténacité historique (un entêtement

progressiste veut croire que le temps balaye les mirages alors qu'en vérité il les réalise). De multiples formulations historiques s'en succèdent, parmi lesquelles se disputent toutes sortes de plans métaphysiques : Ils vont de la rétroprojection dans une tête d'os par la lanterne de l'*idée* prenant son origine dans la projection d'une subjectivité qui agit sur les choses (cogitation augustinienne) jusqu'aux cartographies clinotantes des neurosciences cognitives qui partagent le même plan imaginaire que la criminologie lombrosienne. La seule chose qui les distingue vraiment, c'est le plan d'homothétie, voire — plus rustiquement — son degré. Toutes sont des relations indistinctes de leur énoncé — dont le caractère va du merveilleux quand elles s'abouchent à des conceptions de l'imagination *par l'image*, au mécaniste par toutes sortes de variations analogiques — relations implicites aux termes par lesquels on les suppose produire des liens fonctionnels avec le sensible. Elles sont autovérifiantes.

C'est dans une série de conversions plus ou moins manipulables et ouvertes, correspondant à autant de propositions d'homothéties envisageables entre les objets d'observation et leur enseignement — qui impliquent également des conversions de la relation elle-même — que se sont enchaînées toutes sortes des variations sur les principes possibles de conformité entre image externe et interne, depuis l'antiquité jusqu'aux séries descriptives de l'idéalisme transcendantal. La tremblante responsabilité pour le dessin de se faire l'opérateur ces rapports d'identité tantôt formelle tantôt processuelle — de *moule intérieur*, pour reprendre une notion dévoyée de Buffon par Deleuze — conduit à manipuler une homotypie entre image intérieure (*disegno interno*) et dessin qui présuppose déjà une homotypie de la pensée en tant qu'*activité* avec la pensée en tant que *manipulation de pensées* : et voici le retour au galop des catégories implicites à notre carnet de croquis.

Mais penser excède la pensée comme dessiner excède les dessins : les problèmes de bande dessinée prennent leur origine dans les problèmes de dessin dès lors qu'elle est conçue comme organisation d'un récit, ou plus exactement dans les rapports théoriques généraux des relations du dessin avec le mode discursif et le mode



par L.L. de Mars

idéatique. La bande dessinée d'un modèle McCloudien, par exemple, hérite d'une circulation homothétique lourdement historique du dessin aux idées, sans qu'on ne sache jamais très bien quelle partition véhiculaire fait de l'un le transport de l'autre, rejoignant un univers discontinu d'une collection de dessins-idées non seulement en eux-mêmes (formes platonisées) mais également dans leur manipulation et leur assemblage (codage). Cette conformité produit aussi bien des modèles fautifs pour la pensée (réduite à une hiérarchie quasi nominale de séries finies à organiser) que pour le dessin (réduit à la production de son double dans le monde des réalisations, avec lequel il se confond en système).

De la même manière, pris dans les cadres théoriques d'une vision spiritualisée — qui courent de l'antiquité au moyen-âge et qui, tous, doivent rendre aussi bien compte de l'observation que de la mémoire ou des images rêvées — le dessin souffre moins d'être spiritualisé à son tour que du maintien de plans corporels et spirituels séparés, hiérarchisés (par le *disegno interno*, Zuccaro matérialisait le fantasme d'une projection hors de soi pour y revenir, d'une *transe de l'idée* dont le chemin serait le dessin ; mais c'est le dessin qui produira, imprimera pour l'esprit, ce qu'il ne peut lui-même contenir. Cette idée n'a pas disparu de l'imaginaire qui entoure le dessin et se reproduit dans la conception d'une image *entêtante*, piégée dans un corps) : silence devra être fait sur la possibilité *vectorielle* — celle d'un développement de modalités de la connaissance propres au dessin, abattant ces cloisons, homogénéisant les termes qu'elles séparent, termes dont le laçage *est* la vectorisation même — pour que lui soit reconnu un statut noétique. Ainsi, on concède au dessin d'une main ce qui lui est instantanément repris de l'autre.

Évidemment, personne n'entend littéralement la conception d'un dessin comme compte-rendu spéculaire dont le dessinateur ne serait que la pliure, asignifiante, entre le monde observable et celui des représentations : les propriétés infiniment changeantes des modes du dessin sont au moins autant de contrariétés d'un modèle de communication que la simple possibilité d'établir, en vérité, une seule fois, cette communication (je renvoie ici à mon essai sur McCloud*).

Mais il ne suffit pas de dire que s'exerce par cet investissement corporel un dérisoire empire sur la *forme* — que dans le pire des cas on appelle *style* et dans le meilleur une *manière* (ce qui est déjà bien éloigné des processus de subjectivation) — pour résoudre l'aporie du corps-sas, du corps-passage, d'une activité spéculaire : il faut encore voir quelle place une théorie du dessin laisse réellement à la subjectivation sans qu'on bascule instantanément dans une théorie de l'expres-

sion, tour de passe-passe par lequel le sujet remplace l'objet dans l'exposition d'une communication réussie.

Le creux Analogue

La question implicite du *disegno interno* étant la question de l'identité formelle laissait supposer des modes éventuels de la ressemblance avec toute approche propositionnelle, qu'elle soit conceptuelle ou descriptive. On pense naïvement que l'approche descriptive satisfait complètement l'appétit de ressemblance. Mais, dans ce mode, la ressemblance n'est pas déduite, conclusive, elle est déterminante : c'est en tant qu'aura été postulé le mode de la ressemblance formelle qu'on se satisfait des déterminations de celle-ci. Sans quoi, ce sont autant d'harmoniques de la mimesis qui auraient pu tout aussi bien servir de socle au jugement esthétique : le cintre n'aurait plus été l'ossature, la charpente d'une image à épaissir, densifier, mais, par exemple, le vecteur juste de sa force, ou encore un tressage inédit d'assonances métaphysiques dans la représentation des choses et des idées (cette proposition n'a l'air farfelue que parce qu'elle brise les familles notionnelles en tentant des rapprochements entre parcours des choses et organicité des idées, alors que c'est parce qu'une séparation a été déjà établie DANS la représentation que ces approches semblent absurdes).



Dessiner — 3 — Le cintre, le fond

Toute analogie est un gouffre sans fond et ouvre sous les pieds du spectateur une brèche logique supposant un fondement que rien n'approuvera sans un nouveau recours analogique : car la référence d'une forme figurée n'est pas *sa perception* dans le monde des choses, mais *sa conception* dans le monde des idées, conception reposant déjà sur des analogies établies. Peu importe quel moment de la chaîne analogique on décide de pointer, il suppose toujours une antériorité, le principe de l'analogie étant vérificateur. Et pour vérifier, il faut un précédent. Une traque dont la fatalité est de manquer son objet, repoussé invariablement dans un *ailleurs avant*, l'*ailleurs avant* des idéalités. Cette traque à elle seule porte la supposition du faux : elle le produit. Mais chassez l'analogie par une porte, et attendez son retour par d'autres ouvertures. Suspendue dans le temps, la traque analogique s'affole dans les espaces : les analogies formelles peuvent toucher les zones les moins mimétiques de l'image dès lors que l'image est posée comme objet d'un questionnement :

prenons exemple de notre gouttière — dite *ellipse* — et voyons comment l'analogie plastique, faisant modèle d'une analogie conceptuelle, aboutit à un maillage historique incongru. On se plait à établir la légitimité historique de la bande dessinée en lui bricolant toutes sortes de généalogies abusives, notamment médiévales. Mais il existe une distinction radicale entre les apparentes *narrations* médiévales et la bande dessinée ; les premières ont le mode opératoire des stations dans le corps des églises, c'est à dire celui d'une identité non pas de figure mais de position, une forme d'*imitation* dans la chair, chemin de croix dont chaque vignette invite à l'anamnèse d'une scène clé de la passion et d'une convocation corporelle : une église n'est pas qu'un espace structuré qui distribue le déplacement, elle est également un cheminement physico-spirituel à accomplir (Baschet développe ça très bien dans son immense *Iconographie médiévale*). Dans le monde gigogne des représentations médiévales, ce que l'église joue sera rejoué par le retable, le livre, la page, l'image. C'est l'antithèse d'une *ellipse* qui sépare les champs peints, les fractions d'une image, l'antithèse d'un récit (c'est-à-dire d'une



empathie temporelle) ; elle exige, justement, une composition libérée du temps, celle d'un récit à constituer et non à suivre. Les espaces entre les vignettes ne sont pas des *ellipses* mais les cloisons étanches d'un prototype dévotionnel et anamnésique ne visant pas à créer du lien narratif mais à isoler du sens. Toute analogie formelle entre ces deux espaces aboutit à une superposition absurde de leur valeur et n'est que le produit d'une incompréhension des deux machines. Ceci s'étend à la confusion entre la fonction du phylactère médiéval — qui renvoie à un texte extérieur, fondateur, dont la valeur repose sur une socialité implicite et préétablie avec le lecteur devant l'image — et celle du nôtre par lequel nous *lisons*. Le phylactère médiéval est une figure, et non un cours. Méfions-nous de ces bouclages de l'analogie par lesquels nos théories de

l'image deviennent à leur tour figuratives d'autres théories...

Tout ensemble et séparé

« [...] tirer comme du néant les productions visibles de la nature... »

Distinguer, soit, mais également poser le fond propre des distinctions, leur cadre d'apparition, voilà ce qu'induit la formulation de Roger de Piles. Apparaître, c'est sortir du néant. Le dessin arrache au néant indistinct : il ne rend pas compte des apparitions, il fait *apparaître*. Voici l'espace de la création. Car rien, en fait, n'apparaît sans dessin. Il nous faut trouver pour lui un cheminement théorique qui ne le perde pas dans les modes vérificateurs, qui ne préétablisent pas un dessin *intérior* mettant hors-jeu le dessin comme activité.

Pour ça, la notion de liaison structurante, faite de rapports de proportions — le *cintre*, pour Roger de Piles —, va être cruciale : ce mode de relation, qui présuppose le tout-ensemble de l'image comme de l'activité picturale, produit un espace d'apparition tributaire du dessin pour établir son cadre, n'ayant pas de présupposé naturel, d'équivalent perceptif mentalisé, mais une égale approche *sans bord* du corps peignant et de l'espace auquel il s'offre.

Qu'elles aient eu pour visée pendant des siècles une harmonie (« [...] cette subordination qui fait concourir les objets à n'en faire qu'un »), ou qu'elles permettent à des formes

par L.L. de Mars

contemporaines du dessin de faire jaillir la profonde dissonance de ses modalités, ces relations ont la puissance de produire un tamis d'apparition organique. Il est fragile, car le signe revient très vite coloniser le regard : il n'y a pas longtemps à attendre pour que resurgisse la tentation de dissocier les formes de leur fond, de redonner de la distribution binaire, autrement dit, de recoder. Coder c'est essentiellement arracher, du dessin, *dessiner*.

Si on doit à Roger de Piles une approche politique opposée à la suprématie du dessin dans la *Querelle des coloris* qui a secoué — et vaincu — l'Académie, on peut trouver en lui un allié insoupçonné pour une reformulation du dessin : il se déplace à l'intérieur du couple d'opposition « dessin / peinture » pour mieux en réduire l'autorité, c'est-à-dire pour viser ce *tout-ensemble* qui est le corps de son credo. Il ne tire pas tant sa force d'une rupture avec les hiérarchies dans lesquelles se délient et se violentent couleur et trait, matière et contour, peinture et dessin, mais de ce qu'il révèle le champ plastique en tant que possible champ infini de vecteurs. Peut-il croire que le dessin disparaisse du tableau en s'esquivant, comme diminue le Baptiste en Jésus Christ (*Il faut qu'il croisse et que je diminue*), qu'il s'éclipse devant la peinture? Nous voyons qu'il se fond en elle en y étant présent sans relâche : la peinture dessine parce que le dessin a commencé, déjà, par peindre ; c'est en s'opposant à la suprématie du dessin *comme partie de la peinture* que Roger de Piles pourrait le voir moulé en elle, fluide organisation des champs, qu'il pourrait trouver sa picturalité fondamentale. Relevé de sa force cloisonnante, le dessin deviendrait ce substrat historique propre de la formation d'un tableau.

Mais pour atteindre une telle conclusion, Roger de Piles rencontrera un obstacle circonstanciel — un impensable — et il devra réduire sa révolution théorique à sa première étape, essentiellement critique :

Cinquième creuset mythique :

« Ce pendant il est vrai de dire que ces lignes n'ont point d'autre usage que celui du ceintre dont se sert l'architecte quand il veut faire une arcade ; ses pierres étant posées sur son *ceintre*, & et son arcade étant construite, il

rejette ce *ceintre* qui ne doit plus paroître non plus que les lignes dont le Peintre s'est servi pour former sa figure. »

Cours de peinture par principes, 1708.

Le *tout-ensemble* (« *tel qu'il ressemble à un tout politique* », dira-t-il), cet embrasement de l'image, c'est le champ propre par lequel elle se définit en ordre singulier dont le mode de subordination est interne, général et continu. C'est également de cette manière que Roger de Piles définit l'expérience de la vision : si l'ordre des figures dans un *paysage* perceptif établissait jusqu'ici pour le dessin un *avant-plan* du champ, organisait la série implicite *des croquis* comme bégaiement opératoire du monde perçu, il veut, lui, opposer à ce *fond naturel* sur lequel surgissent les singularités comme autant de signes en devenir le *tout-ensemble*. Il lie fond et formes en tant que singularité expérimentale générale en apparition. Il semble abandonner le modèle d'un fond disjoint des singularités qui y apparaissent en couplant les masses dans des relations, au lieu de les découper dans des moules. Les mobiles qui hantent le *tout-ensemble* seraient-ils pour autant des vecteurs et non des formes?

Mais Le tout des manifestations, c'est autre chose que le tout des formes. Le dessin, comme vectorisation, serait moins le mode de révélation du tout des formes naturelles (dans un temps suspendu, indifférent à ses objets) que le mode d'interrogation du tout des manifestations (dans un temps de coréalisation) : il tiendrait la position singulière d'un vecteur par lequel, comme manifestation propre, s'aimante le jeu des interrogations en tant que cocréations.

Le modèle pilien trouve alors ses limites. Certes, il ne choisit pas pour le dessin un modèle de structure — un squelette — mais de structuration, le *ceintre*. La nuance est de durée ; encore faut-il la tenir... Le voici pris au piège de ses propres catégories : repoussant l'emprise des formes pour établir le dessin, enfin, en durée, il ne peut toutefois l'étendre à une configuration créatrice parce qu'il le maintient dans un rapport de force avec la peinture comme horizon. Au



Dessiner — 3 — Le cintre, le fond

lieu de les unir dans le même devenir, il les séquence. Recouvrir, pourtant, ne revient pas à *rejeter ce cintre qui ne doit plus paraître*, mais à tenir un courant sous-jacent dans des prolongements opératoires. Hélas Roger de Pile ne fera pas du cintre un moment du dessin, il fera du dessin lui-même un cintre comme moment de la peinture.

Il y a à cela plusieurs raisons : la force des typologies qu'il a à affronter le maintient en elles pour les penser, et comme il ne peut abolir la frontière disciplinaire entre dessin et peinture, il déplacera le jeu des redéfinitions dans la catégorie du dessin lui-même, par une tripartition fonctionnelle dont *le cintre* est une des définitions.

Son *cintre* fait du dessin une chose sans propriété, un *devenir autre chose*, une chose interdite au regard quand, pourtant, elle se maintient en lui par la peinture qui dessine. Implicitement, absurdement, le cintre du tableau réfère un cintre du monde choses : poser le cintre du tableau, c'est poser le tableau comme tableau, en entité dialogique implicitement achevée, étrangement décollée du monde des choses en tant que chose. L'escamotage du dessin semble bien entraîner la disparition du tableau tout entier...

Chasser une essence, céder place à une autre : à *l'idea*, qui subordonnait au mode du langage descriptif le jeu des formes (les déliant, les séquençant), se substitue *la charpente*. Elle recompose un ordre souterrain du monde qui ne demande qu'à être dégagé, selon un principe noématique qui ne change rien des déterminations historicisées du dessin : il s'agit de dégager l'arbrisseau fossile que tout arbre emprisonne, autour duquel il se constitue sans jamais se délester d'une mémoire à laquelle, pourtant, il n'a aucun accès dans la vie, accentuant autour de ce fantôme jusqu'à ses lignes les plus contrariées. Cette complexion de l'image arrête

le regard, empêche de voir ce que le dessin produit de monde, c'est à dire empêche de le penser dans ses forces : le tenir dans les lignes d'une armature charpentée, d'un *cintre*, dans la révélation d'un fondement secret, empêche de penser tout ce que le dessin libère du fleuve des corpuscules. Depuis, le cintre est devenu l'obsession pédagogique même, la magie structurale et significative qui suture les lourdes nappes interprétatives formalistes, génériques, ésotériques ou structuralistes. Il est également

le fantasme puéril du dessin abusivement dit *minimaliste* (dans notre discipline), pour amateur d'aphorisme visuel.

Cette illusion repose encore sur l'idée qu'il y a un sésame signifiant encombré, qu'il convient de déterrer ; c'est-à-dire que la meilleure image est encore une image dégagée de toute *main*.

Tiers

« Le mot de dessin, par rapport à la peinture, se prend de trois manières : ou il représente la pensée de tout l'ouvrage avec les lumières et les ombres, et quelquefois avec les couleurs mêmes, et pour lors il n'est pas regardé comme une des parties de la peinture, mais comme l'idée du tableau que le peintre médite ;

ou il représente quelque partie de figure humaine, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout d'après le naturel, pour être peint dans quelque endroit du tableau, et pour servir au peintre comme d'un témoin de la vérité, et cela s'appelle une étude ;

ou bien il est pris pour la circonscription des objets, pour les mesures et les proportions des formes extérieures, et c'est dans ce sens qu'il est une des parties de la peinture. »

Cours par principe (une première version, dans son *Dialogue sur le coloris*, est disponible sur le site de *Pré Carré***)

Au nom du renversement hiérarchique qui doit destituer le dessin de son empire sur tous les arts — et donc le conserver dans son cadre d'oppositions — Roger de Piles met en lumière, par cette triple trajectoire des modes du dessin, ce qu'il y aurait d'absurde à la cohabitation sous un seul terme d'activités disjointes. Il rethéorise la singularité, contre l'universel : le caractère général du dessin, qu'on tenait pour l'indice de sa supériorité, le disqualifie selon lui par sa profonde indétermination. Il s'oppose à tout l'artificiel édifice théorique qui faisait du dessin, indifféremment, à peu près tout ce qui considère un rapport à la forme.

De cette tripartition, on pouvait attendre qu'à écarter tout ce que le dessin, comme pratique ou comme norme, n'était pas, se dégage alors sa condition propre, libérée des rapports de subordination — peu importe leur pôle d'autorité —, sa singularité opératoire. Qu'en est-il vraiment ?

Le premier mode, écarté de la peinture comme partie, domine son organisation future ; c'est le dessin comme projet (le dessein) . Le travail souterrain par lequel l'avancée de la peinture dans son principe structurant est discrètement pro-



50

18

par L.L. de Mars

grammée apparaît dans ce « *et quelquefois avec les couleurs mêmes* ». Mais si le dessein se manifeste par le tout-ensemble, il ne s'arrache à l'organisation cristalline des images sans vecteur que pour rejoindre le *disegno interno*. Rien, ici, qui dessine.

Le second mode, celui de l'étude, rouvre les catégories de Zuccaro qui faisaient de dessiner une formalité actualisante et *sèche*, tirée entre deux catégories formelles. Il propose un espace pour penser ce passage. Ce qu'il y ajoute est fondamental de la nature du dessin, c'est le *disegno* comme pratique. Mais il la réduit à un apprentissage technique, comme le faisait déjà Vasari : « *Le disegno*, quand il a extrait de la pensée l'invention d'une chose, a besoin que la main, exercée par des années d'études, puisse rendre exactement ce que la nature a créée, avec la plume ou la pointe, le charbon, la pierre ou tout autre moyen ». Voilà pour le temps du dessin. Mais pour quel espace ? Celui des *croquis*. Rien, ici, qui dessine.

Enfin le troisième mode, diagrammatique, dont nous connaissons maintenant la nature transitoire et, surtout, *invisible*, voué à disparaître sous l'image, étrique encore un peu son domaine. Comment ne pas ressentir un mouvement de dégradation ternaire qui conduit le dessin à n'être que son reste ?

Par le *tout-ensemble*, Roger de Piles soulève un problème qu'il ne peut résoudre : tant que se maintient une subordination critique des représentations à leur prototype, par laquelle le jugement des premiers ne se fait qu'au compas des seconds, aucune légalité propre des images créées ne peut se dégager. C'est un second mode vérificateur qui est mis en branle, par la recherche d'une conformité ou d'une dissemblance : le rapport seul est observé, jamais le dessin dans lequel on le prend.

La tripartition pilienne voulut résoudre les contradictions fatales auxquelles conduisent les *demi-renversements* : pour que le dessin recouvre encore des notions aussi contradictoires que la transition et la tenue, la structuration propre et la modélisation, qu'il soit à la fois partie de la peinture et extérieure à elle, il amorça la fracture lexicale historique entre *dessein* et *dessin*. Une des conséquences en sera que le dessin n'est jamais jugé à sa propre aune, mais selon la qualité — et peu importe qu'elle soit servile ou destructive, car la liberté formelle n'est rien si elle



ne libère pas de la relation — de sa vassalité indénouable à son prototype, dès lors qu'il a perdu la polysémie et l'envergnure pratique du *disegno*.

Se déporter historiquement vers le champ du dessin, prendre sa mesure propre par un mouvement de déviation du regard, rompre le recours légal au prototype, voilà ce qui manquait comme possible envisageable à Roger de Piles. Au-delà de son rapport causal au monde des choses, le monde du dessin est celui du dessin. En lui, cette cause a disparu. On aimerait croire que ce cours du regard a enfin creusé son lit. Mais que se tienne aujourd'hui encore de façon aussi vivace dans notre discipline — la bande dessinée — un tel bavardage à propos du *réalisme* du dessin est, à ce titre, un échec empirique et un entêtement métaphysique.

« il arrive que ce dessin d'invention enivre l'exécutant, devienne une action forcée qui se dévore elle-même, s'alimente, s'accélère, s'exaspère d'elle-même, un mouvement de fougue qui se hâte vers sa jouissance, vers la possession de ce qu'on veut voir. »

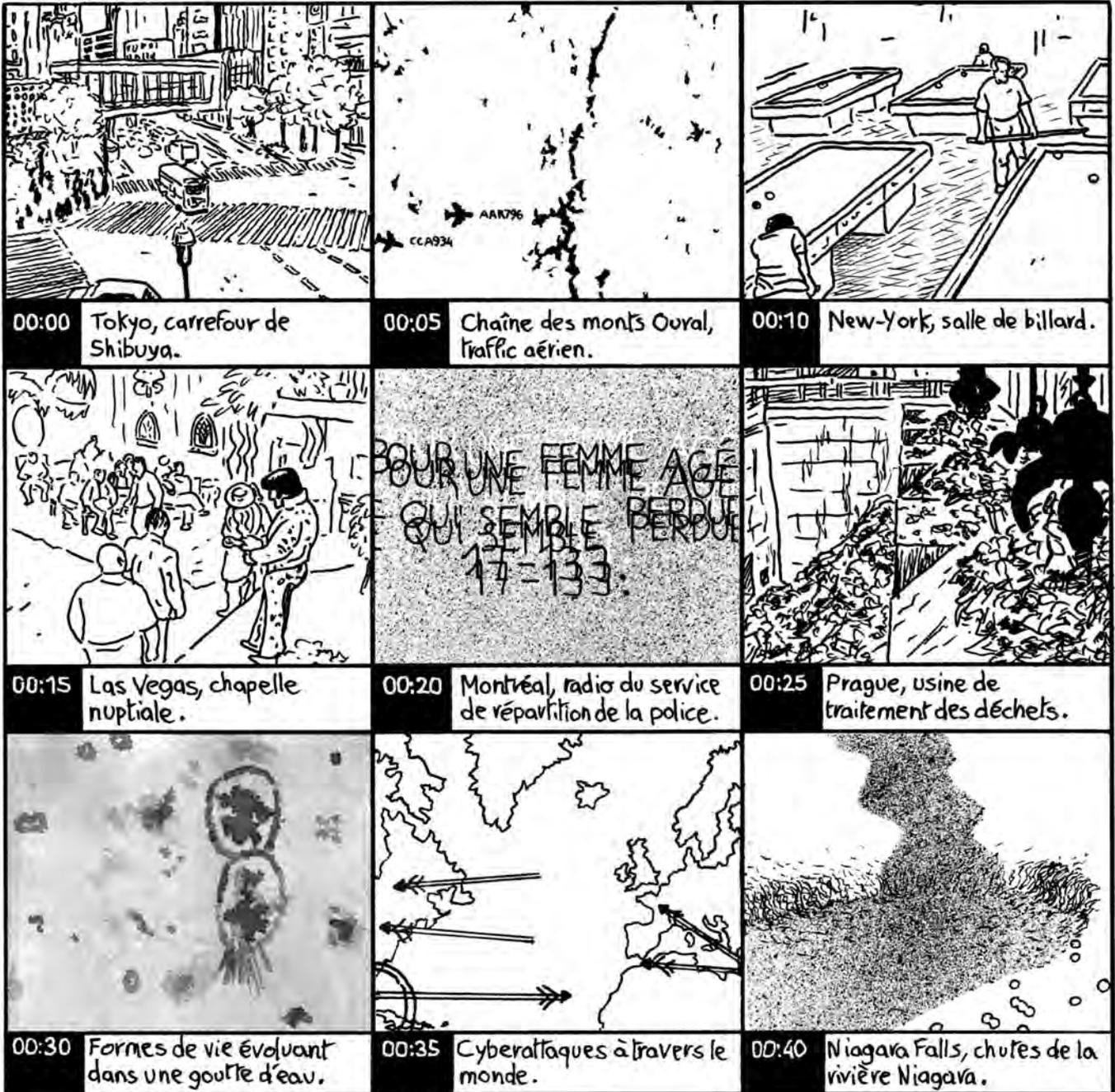
Valery. Degas, danse, dessin.

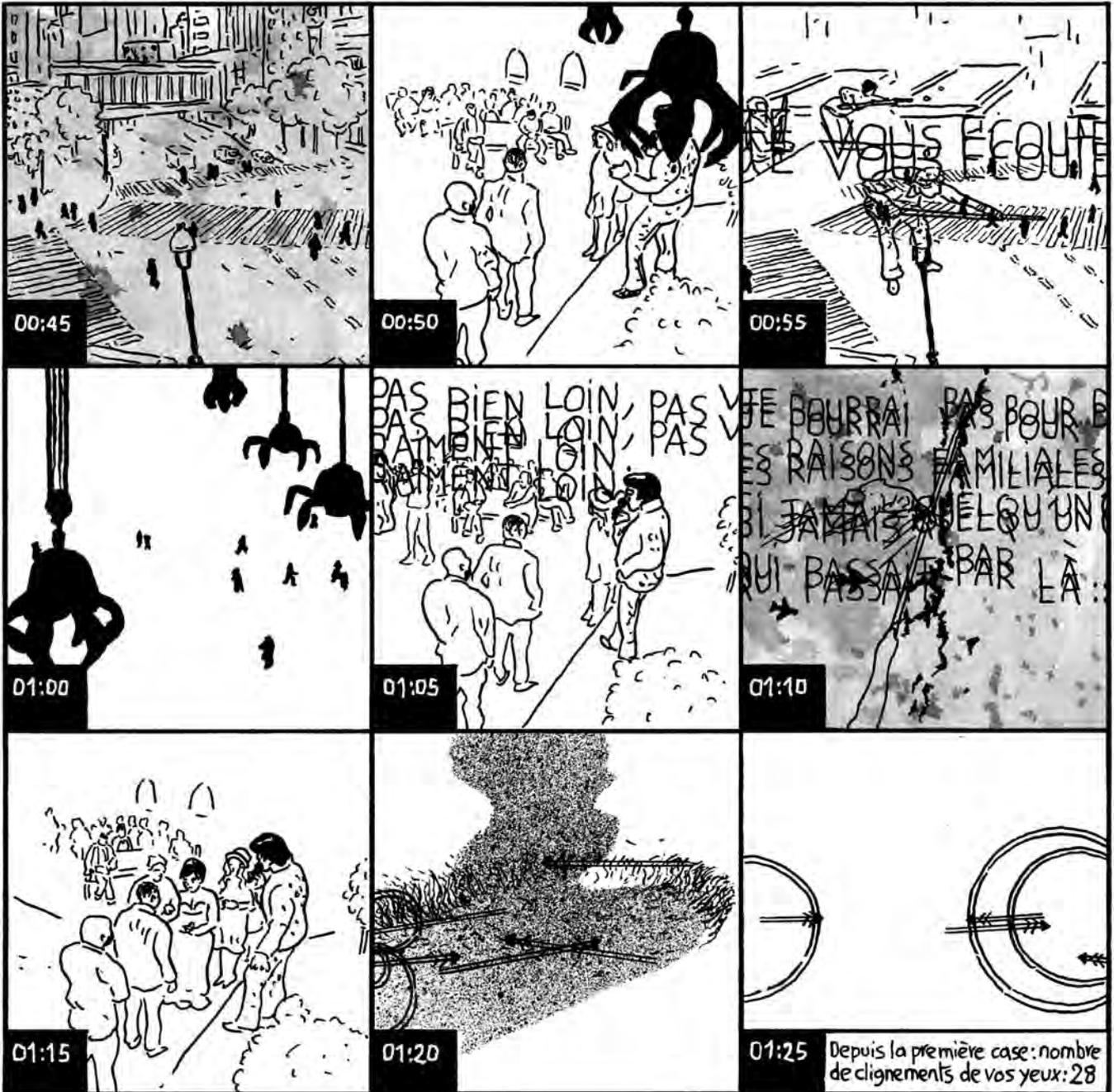
Ce que *je veux voir*, comme Valery, est double : voir apparaître sur la feuille quelque chose qui n'existe pas encore et qui, porté par le dessin, va enrichir le monde des choses ; et voir également *avec ce dessin*, par lui faire cet apprentissage du regard que tout dessin ouvre : ce que je regarde ne sera vraiment vu qu'après avoir été dessiné.

* http://precarre.rezo.net/?attachment_id=1667

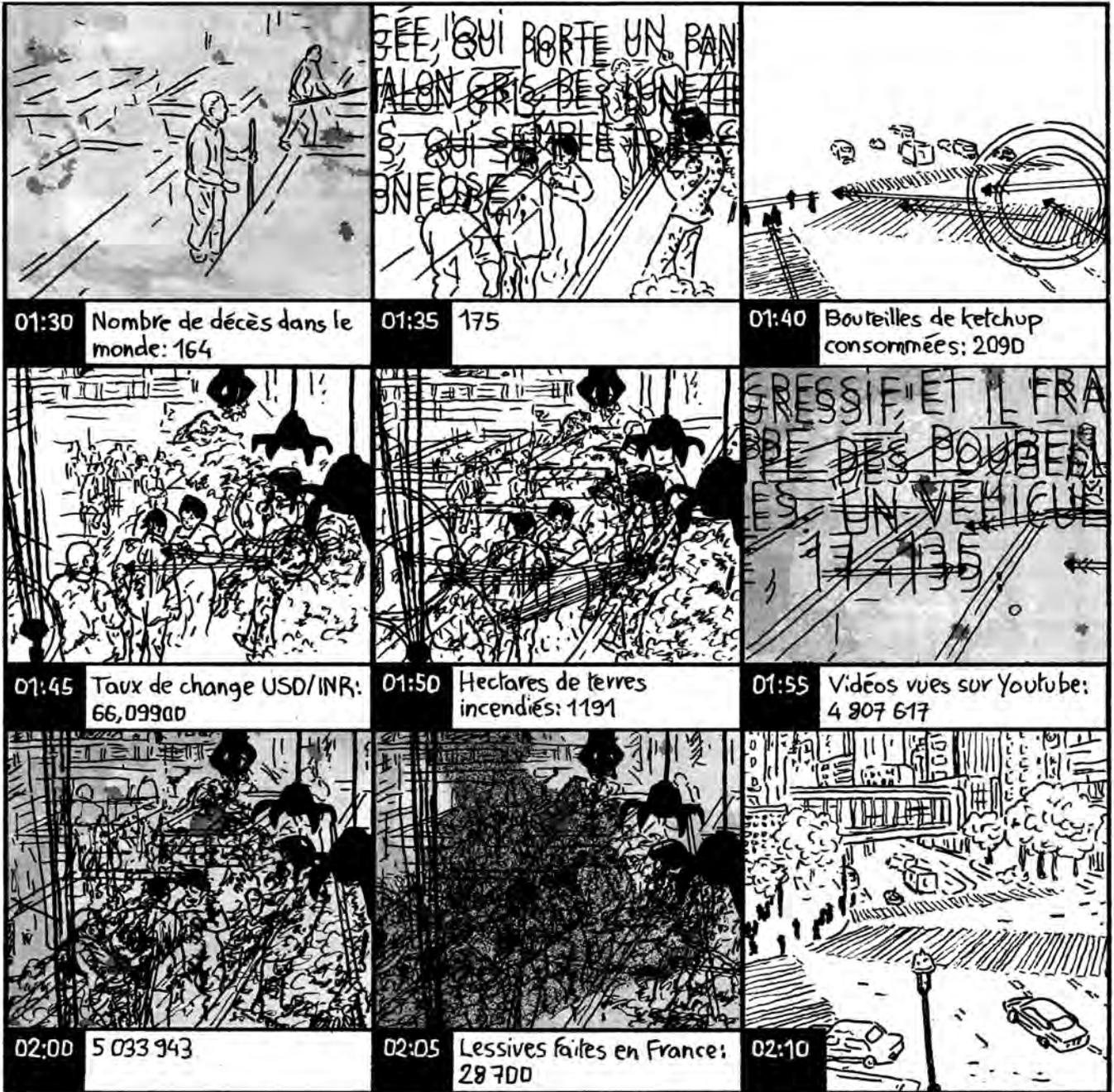
** http://precarre.rezo.net/?attachment_id=1670







----- Flux de données enregistrées simultanément le 13/11/15, de 23:34:15 à 23:36:30, heure de Paris. -----



FAIRE EXISTER

par Julien Meunier

À propos de *Don't go where I can't follow* de Anders Nilsen, publié chez Drawn & Quarterly, 2006et de *Ovnis à Lahti* de Marko Turunen, publié chez Frémok, 2011.

Il arrive que des livres se répondent, que des échos se fassent d'une œuvre à l'autre et qu'un dialogue inattendu se crée entre elles. C'est une évidence, mais c'est aussi toujours une surprise, une petite joie régulièrement répétée de constater que ça déborde, qu'un livre n'est pas seul mais se frotte aux autres, s'y mélange ou s'y cogne, la bibliothèque comme un réseau d'éléments frères ou adverses qui travaillent à des assemblages mystérieux.



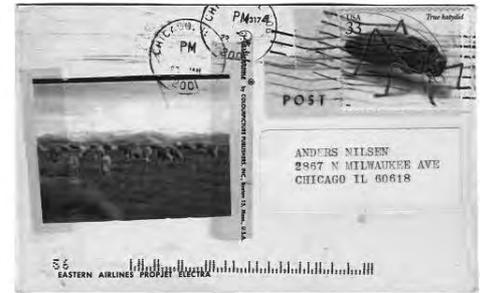
De ce point de vue, *Don't go where I can't follow* de Anders Nilsen m'est apparu dès sa couverture comme un livre qui n'avancerait pas seul, et a convoqué en moi le souvenir de la lecture de *Ovnis*

à *Lahti* de Marko Turunen. C'est bien sûr dû d'abord à leur sujet proche, la perte brutale de l'être aimé, et à leur caractère autobiographique revendiqué ; mais surtout au fait que le travail qu'ils produisent à partir de ce point de départ commun et les positions que chacun adopte diffèrent profondément, au point que les problèmes et les questions que soulève le premier trouvent une réponse chez le deuxième.

Parce que dès la couverture du livre de Nilsen, je bute. Une photo en polaroid présente Anders Nilsen qui pose avec sa fiancée, les deux sourient, et c'est déjà la perte qui est à l'œuvre, l'enregistrement d'un bonheur disparu dont la preuve par l'image vient attester qu'il a réellement eu lieu. C'est une sorte de programme. Le reste du livre ne fera principalement que ça, compiler les signes qui certifient que cette histoire d'amour a existé et mesurer le gouffre créé par sa disparition.

Ici il faut préciser l'ambivalence que ce genre d'entreprise fait naître en moi.

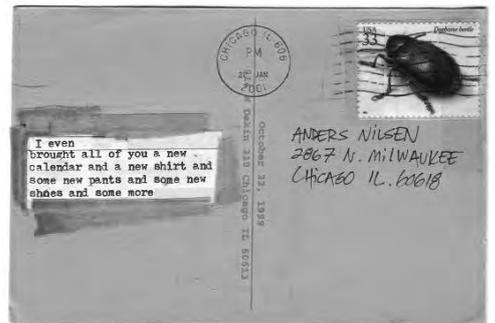
D'un côté, la gêne d'être devant un récit qui s'annonce comme un drame autobiographique ou « tiré d'une histoire vraie ». Face à la couverture du livre d'Anders Nilsen, il y a comme une méfiance, je crains de me voir forcé d'endosser le costume du voyeur et de goûter l'intimité de l'auteur comme si elle avait une valeur en soi. Je redoute ce qui ressemble à un chantage affectif, un drame objectivement terrible auquel on ne peut que compatir, démunie devant la pénible indiscutable réalité qui s'impose de tout son poids et empêche tout recul de la part de celui qui la formule et de celui qui la reçoit. Comme pour m'en défendre, je me dis que fiction et réalité des faits sont des notions poreuses et peu pertinentes dès lors qu'il s'agit d'un récit et qu'au fond cette distinction n'a pas lieu d'être. En tant que lecteur, ça



n'est pas mon souci, je balaye alors de la main toute considération pour cet élément précis du livre.

Mais d'un autre côté, il y a la conviction que tout de même il y a une différence, que ça influe sur le récit, sur sa forme, sur ses enjeux, que ça existe durant ma lecture et que ça fabrique quelque chose, au moins des questions.

Alors, déjà, qu'est-ce que c'est que cette idée bizarre de chercher à raccorder un récit avec sa source vécue ? On pourrait très bien raconter une histoire en laissant sa dimension autobiographique dans les coulisses sans qu'elle perde sa force ; mais non, il faut que cela existe dans le livre, il faut que pendant la lecture on n'oublie pas d'où ça vient,



comme si là résidait la nécessité première de l'existence du récit. Il y a une insistance mystérieuse à vouloir rendre centrale l'idée que ça a été.

de même sur l'opportunité d'éditer un livre à ce point entravé ⁽¹⁾, et sur l'idée qu'un tel sujet implique nécessairement l'échec de son récit.

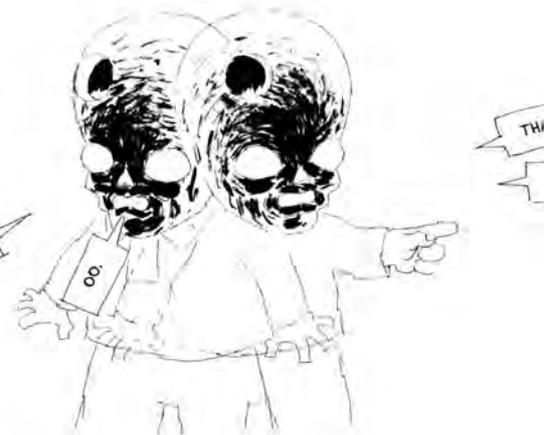
Pendant ma lecture du livre, un autre ne m'a pas quitté, son souvenir un peu lointain s'est imposé à moi avec la vague promesse d'une réponse à cette dernière question. Je retourne donc vers *Ovnis à Lathi* de Marko Turunen.

Il s'agit du recueil d'une série dessinée de 2005 à 2011. Une succession d'histoires courtes raconte le quotidien d'Intrus, petite créature hydrocéphale, et de sa compagne R-raparegar, géante masquée et costumée de ce qui semble être une combinaison en cuir noir.

Le travail de Turunen fabrique une relation singulière entre le quotidien et l'imaginaire. Le livre est construit comme l'assemblage de numéros d'une revue de science-fiction, avec ses couvertures sensationnelles, son courrier des lecteurs, et des introductions faites par un personnage qui rappelle Uatu, le Gardien de chez *Marvel*. Le dessin lui aussi s'inscrit dans une zone proche de la bande dessinée de genre (fantastique, western, policier...) et on y croise des *Pokémons*, des momies ou des super-héros. Pourtant, chaque court récit, du strict point de vue des péripéties, est

d'une grande banalité. C'est le quotidien des personnages, leurs préoccupations journalières (un problème avec la Poste, un travail ennuyeux, une mère envahissante...), ponctué de digressions fantastiques ou allégoriques. Turunen explore au maximum l'écart plus ou moins mouvant entre une représentation fantastique et spectaculaire et un récit, un ton dans la narration, assez plat et distancié.

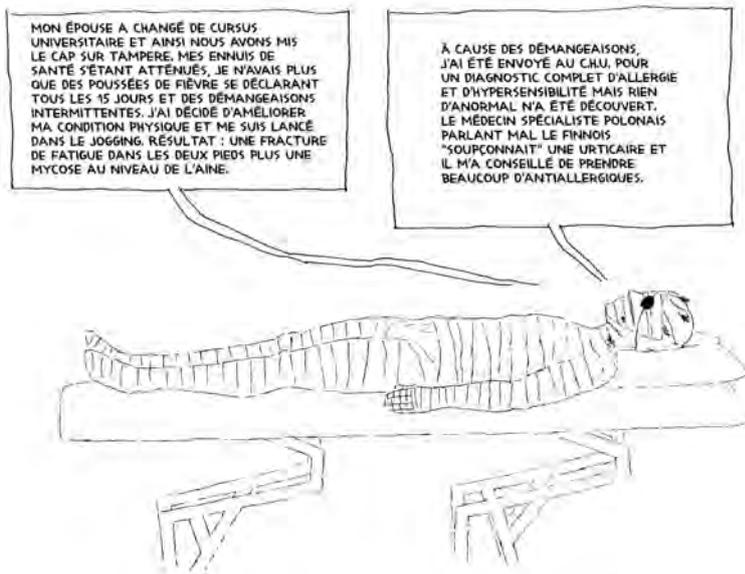
Tout ça se produit en deux temps. Le dessin arrive en premier, avec ses noirs brutaux, ses corps étranges et son univers fantaisiste et référencé. Puis le récit, comme un contre-pied, qui semble se dérouler malgré le dessin, en dépit de lui, vient s'ancrer dans un familier trivial presque fade. Je vois bien que lorsque je parle d'*Ovnis à Lathi*, je peux pratiquement utiliser le mot dessin comme synonyme d'imaginaire, et le mot récit comme synonyme de réel. Et je vois bien aussi que la superposition des deux ne va pas de soi, qu'ils s'affrontent, se recouvrent l'un l'autre, s'empêchent parfois. Ce qui arrive, c'est que le dessin



fonctionne comme un cache, une fausse piste qui contrarie son alliance avec le récit. Deux mondes en parallèle jouant alors leur partition dans leur coin, chacun produisant des effets lointains sur l'autre, un peu de fantastique dans le quotidien, un peu de banalité dans l'imaginaire.

Je dis en parallèle, il faut dire plutôt l'un sur l'autre puisque je parle de recouvrement et de cache. Le dessin par-dessus le récit. Et donc si le récit existe, c'est en ce qu'il s'extirpe du dessin, se hisse à travers lui jusqu'à nous. Le monde du quotidien perce petit à petit, son caractère autobiographique se fait jour progressivement.

J'ai dans un coin de l'œil la couverture de *Don't go where I can't follow*, et je mesure combien chez Turunen l'écriture de ce qui a été vécu se fait contre l'évidence de sa représentation, en dehors de tout souci de preuve ou d'indice du ça a été. Si quelque chose de cet ordre se réalise, c'est dans un effet de présence des choses, la reconnaissance qu'on en a plutôt que son affirmation. Par exemple le récit que fait le Docteur Malétrange de son calvaire médical. Allongé dans un lit d'hôpital, le corps couvert de bandages, son long monologue





est un récit factuel et documentaire de ses déboires de santé. L'énonciation des faits devient le seul objectif de ces pages, le rapport circonstancié est alors un bloc dont on ne doute pas de la concrétude, même prononcé par une momie.

Tout ce jeu de collage et de distance relative à ce qui a été vécu se trouve plus tard mis en crise lorsque survient, dans le dernier quart du livre, la tumeur au cerveau de R-raparegar.

La gravité de l'événement bouscule le rapport de force entre le récit et le dessin, ce dernier devient simple (voir note suivante) support alors qu'il s'agit surtout de rendre compte de l'avancée de la maladie. Le fantastique se réduit parfois à un décor et plus rien ne nous détourne du récit autobiographique.

Pourtant, l'événement tragique n'est pas une effraction sidérante. Le jeu entre faits et imagination travaillé par Turunen a créé une souplesse, la forme qu'il donne à l'informe du monde construit, consolide, tout autant qu'elle permet le débordement et le dérapage. Là où Nilsen cherche à saisir le monde, Turunen cherche à l'accueillir, à lui donner une place. L'absurde des choses faisant déjà partie de son esthétique, sa

bande dessinée reste en mouvement, navigant d'une rive à l'autre du réel, autant dans l'hallucination que dans le constat.

Ce que fait le livre d'Anders Nilsen, c'est me montrer combien les déplacements et superpositions du dessin et du récit chez Turunen lui permettent un rapport à la fois libre et engagé à l'autobiographie et le saut de l'impuissance face aux faits. Dans les dernière

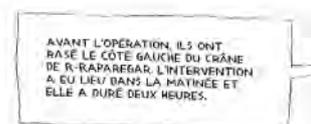
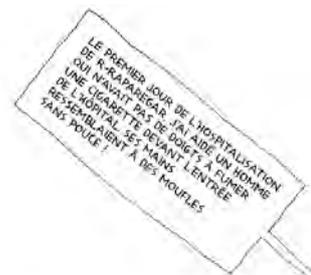
pages, une émotion inédite dans le livre survient, où le drame est tout autant la mort de la compagne de Turunen que la disparition de cette puissante géante de cuir laissant seul le petit alien, le dessin et le récit trouvant alors un point d'accord inattendu.

Puis, au bas de la dernière page, Intrus s'adresse au lecteur et fini sur ces mots : « Merci à vous de nous avoir accompagnés et merci de votre intérêt. Je vous souhaite le meilleur ».

Ce que fait ainsi le livre de Marko Turunen, c'est me faire apparaître combien cette adresse n'existe pas chez Nilsen. L'obsession autiste et refermée sur elle-même de *Don't go where I can't follow*

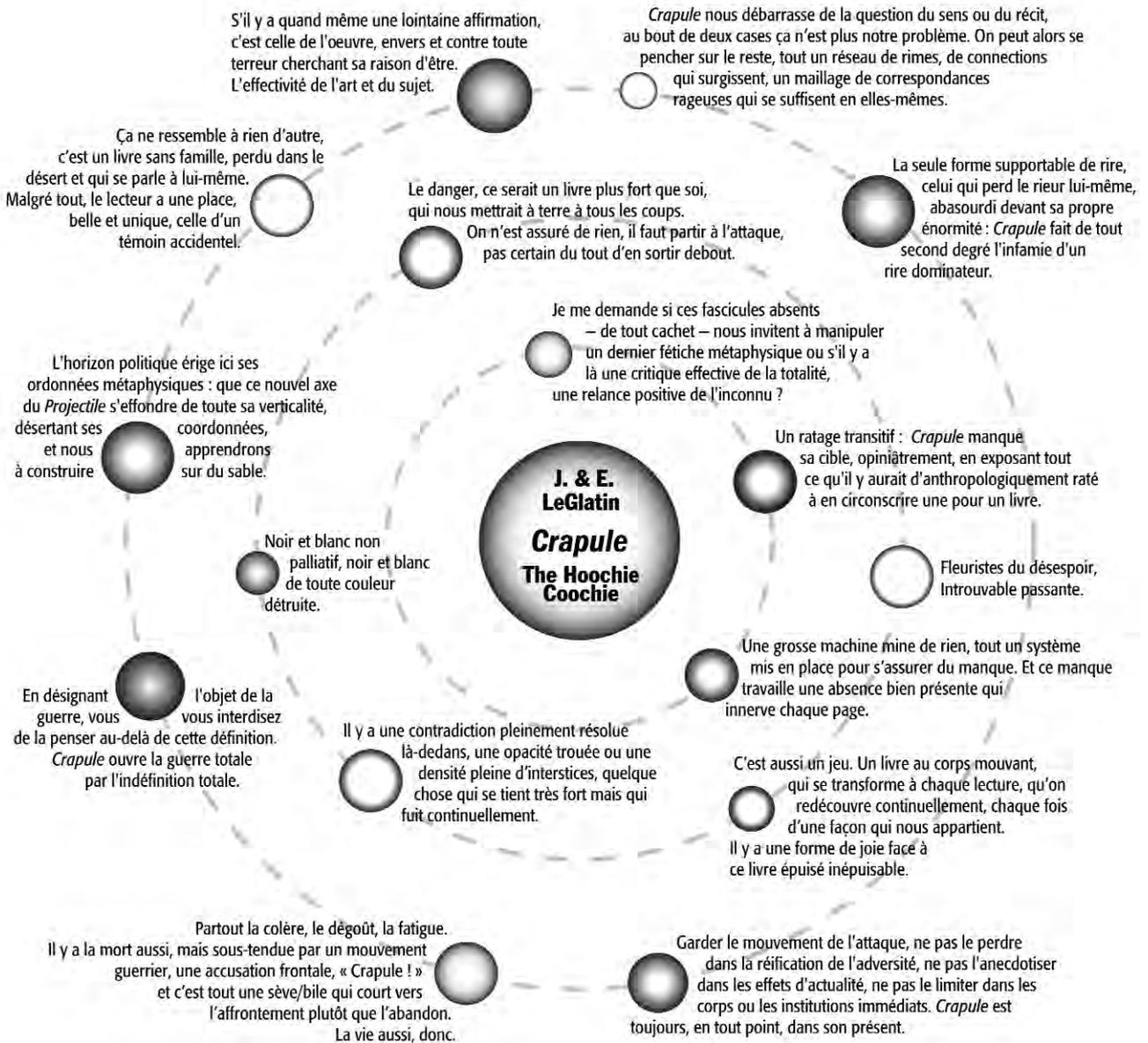


ne me semble alors plus un échec puisque je comprends que cette adresse n'est pas le projet de Nilsen. Tout comme la réalité des faits racontés n'est pas a priori mon problème, mon existence n'est pas le problème du livre, et c'est ce refus qui le constitue. Ce qui le rendait inabordable me le rend singulier, son inadéquation m'est désormais envisageable. Il devient possible pour moi que ce livre ne me parle pas puisque au moins il converse avec *Ovnis à Lathi*.



(1) On peut lire dans un entretien de l'auteur sur le site *Du9* à propos de ce livre et d'un autre sur le même événement, *The End* : « Je considère que *Don't go where I can't follow* est un livre à la mémoire de Cheryl, que j'avais vraiment fait spécifiquement pour les gens que nous connaissions. Ce qui fait que pour moi, ce livre n'est pas un travail artistique — c'est plus un document, presque. Alors que je trouve que *The End* ne parle en fait pas du tout de Cheryl, c'est vraiment sur moi et mon vécu après sa mort, et il s'agit principalement d'un travail artistique, où j'essaie simplement de comprendre ce que je suis en train de vivre. À essayer de trouver un sens aux choses. »

un atome d'herméneugène



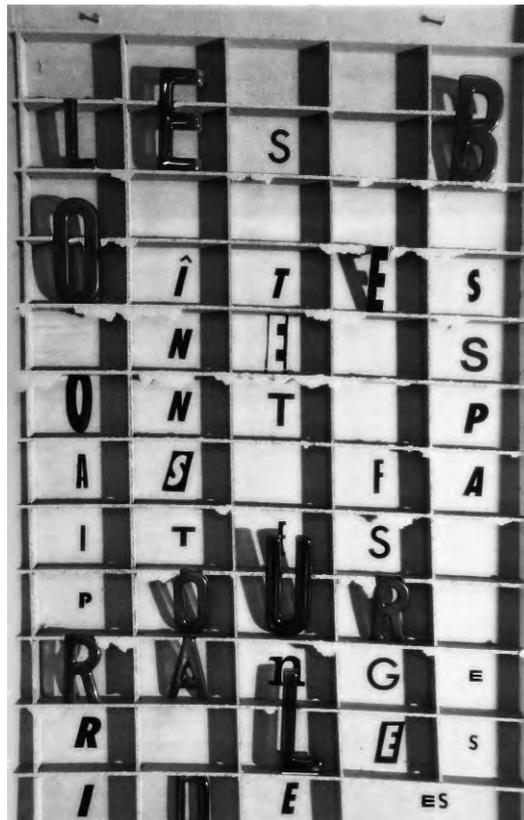
Certaines lectures partagées par les rédacteurs de *Pré carré* — malgré les commentaires et l'excitation qu'elles ont pu susciter chez eux — n'engagent pas pour autant l'écriture de longs articles. Chaque numéro assemblera alors quelques-unes des réflexions nées de ces lectures, composant des petites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



Un contrat de lecture lie l'auteur de bande dessinée à ses lecteurs potentiels. Il en est de ce lien comme à l'égard du roman où la dramaturgie est attendue avec la sanction de l'arnaque à la clé. La liberté du dessinateur comme du scénariste réside dans leur capacité à rompre le contrat, non par une conviction qui néglige l'autre qui attend de la narration plus ou moins réaliste, mais par le fait que le dessin, pictural ou non, a sa propre organisation qui en impose à ce qui est dit, dû et voulu. Déjà le passage de l'intercase¹, du blanc zéro à la gouttière, puis à l'ellipse, révèle une réalité incertaine lorsqu'on en parle. Car de quoi parle-t-on ? De l'illusion nécessaire à laquelle pourvoit largement la linéarité des cases (ellipse), de l'art abstrait qui les défonctionnalise, du code qui impose une lecture narrative ?

Quatre sortes de confiances sont à la base de la production de bande dessinée : celle qui a trait à l'objet visuel et conçu où la forme porte fortement ou non une représentation, celle qui situe l'auteur comme le lecteur dans un rapport professionnel et déontologique d'obligation de résultat, celle qui se rapporte aux codes du sens institué de la sémiotique lorsque l'échange d'informations est non-verbal, celle enfin qu'on néglige et qui explique pourtant largement et spécifiquement ce qui assure l'effet et rassure le lecteur : la technique.

Qu'est-ce donc que la technique lorsqu'elle sert la bande dessinée ?



Avant d'y répondre, il faut ajouter : quelle est-elle lorsque, aux limites de son fonctionnement, elle dé-sert ?

Déclinons l'absurdité, les non-sens jusqu'au hors-sens de la BD : l'arbitraire d'un code de la technique de représentation, son impropreté d'objet conçu qui ne rejoint pas la logique de la perception, l'insatisfaction liée à une valeur acceptée parce que normée ; ajoutons l'absurdité spécifique du dessin qui procède par traçage dont les tracés mettent le monde à plat et ne vont nulle part. C'est ce qu'on appelle le non-sens. Celui de la BD est déclaré lorsqu'elle ne rend pas le service d'une compréhension du monde. Ce n'est pas alors de

sens qu'il s'agit, mais de finalité d'action outillée. Pourquoi s'attarder sur ce côté absurde ?

Les boîtes ne sont pas faites pour ranger les idées... et pourtant elles les rangent, cette phrase rejoint l'absurdité d'une division de la page en autant de dessins qu'il y a de cases contre la nécessité de produire, pour une fonction narrative, un nombre de cases à raison du nombre



d'évènements à transcrire. Par quoi commence-t-on ?

Ni l'une ni l'autre des nécessités ne s'impose exclusivement : si le dessinateur fait d'abord le décompte des moments importants et définit en conséquence un nombre de cases avec des grandeurs à la mesure de leur intérêt supposé, il est déjà dans le déni d'une relativité technique. Sa clairvoyance ignore l'aveuglement et la voyance des dispositifs qu'il met en œuvre. S'il accorde toute la place à la division de la page par traçage, au trait sans souci de la ligne représentative, il risque de se perdre dans des lieux d'abandon où ne pénétrera aucun lecteur, avide de surprises mais aussi de compréhension.

Résoudre ce dilemme suppose qu'on alterne constamment deux sortes de conduites. Et surtout qu'on relativise les effets de non-sens en les imputant à la structure technique qui n'a pas le souci des visées du dessinateur qui d'ailleurs ne fait pas que dessiner et qui, volontairement ou non, collabore avec un autre constructeur du livre.

Préalable

L'exclusion de l'objet est le préalable et la préoccupation constante de cette analyse qui voudrait pointer la part de la conduite technique dans la bande dessinée, sa spécificité d'art. Autrement dit, capacité d'action et capacité technique sont en cause et pour comprendre l'enjeu de cette dualité de la conduite, un préalable est nécessaire : quitter provisoirement le monde de la représentation narrative pour aborder spécifiquement celui de la manipulation. Faute de quoi, il se serait vite question de tout et de rien.

Capacité technique : l'album dessinant et dessiné

Fondamentalement liée à une technique du dessin, la BD risque en effet d'accaparer notre attention par ce qu'elle vise, un effet narratif, une représentation d'images traversées du signe. À suivre cette voie, on formaliserait des effets de sens en focalisant sur les formes diverses de BD. Ce qui veut dire qu'il ne sera pas question ici d'image en tant qu'indice lié au sens mais de trajets outillés en tant que moyens et fins élaborés. Ainsi, la ligne fera place au trait, la forme au coup de main, le thème aux dispositifs de la tâche, le rhème à l'unité machinale, pour n'invoquer que quelques conséquences principales.

Capacité d'action : les représentations produites et à produire
Le retour de la fonction accordée au dessin apparaît par la contradiction qu'elle apporte à la technique pour éviter que celle-ci n'aille nulle part. Mais céder à la fonction déictique de la bande dessinée, n'équivaut pas à congédier le rapport à ses conditions de fabrication. Des productions analytiques sont déjà là qui montrent clairement ce propos.

L'album dessinant et dessiné

Plus que la *bande* à pertinence historique, c'est le livre qui constitue le nécessaire technique du dessinateur de BD, incorporant, avant la reliure qui forme aussi l'éventuel effet de récit, la machine du planage-découpage-formatage et avec laquelle le traçage- colorisation forment chantier. Le chantier de l'album dessiné tient techniquement à cette complémentarité entre machines. Essayons d'en relever les contraintes et les promesses.

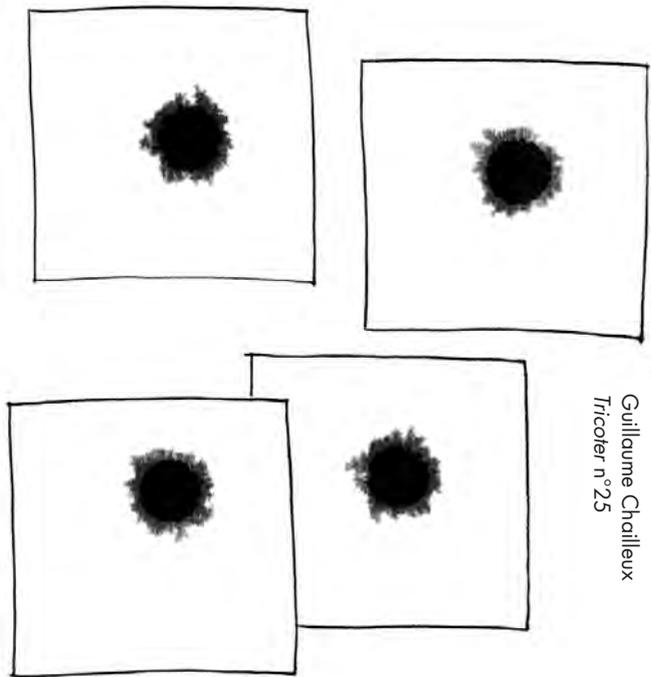
29

Le trait

Il est souvent relevé pour asseoir un style. En tant qu'il manifeste un matériau, il y a à le comprendre comme une identité de moyen qui s'oppose à tous les autres : fluidité, rigidité, fragilité, solidité sont des pouvoirs élaborés qui traversent le trait en ses qualités. Sensibles plastiquement, ces réalités mécanologiques peuvent porter la magie d'un autre monde forcé à être par la puissance du trait. Pratiquement, il n'a qu'à donner à voir et le contraste de valeur (clarté) suffit pour cela.

Le coup de main

Comprenons bien que le coup de main n'est pas *le tour de main* du métier, il n'est pas lié à un apprentissage professionnel ; il est propre à chaque technicien que nous sommes, averti ou non des usages artisanaux, industriels ou artistiques. Attaché à la virtuosité, ou contre elle, à la simulation d'une conduite hésitante, il est ce qui se fait d'un seul coup en une unité de moyen élaboré qui n'a pas à se chercher. L'hésitation non feinte est toujours là, mais elle n'existe qu'à s'opposer à l'assurance de la technique, en manifestant une attention, une défiance par rapport à ce qui se ferait facilement. Par ce *ductus*², un rythme apparaît, une métrique discrète qui soumet le dessin à une scansion plastique. Magiquement, ce sont plus que des unités gestuelles, des éléments d'espaces aquatiques,



Guillaume Chailleux
Tricolor n°25

enrochés, herbeux, bétonné, etc. des porteurs d'ambiance, d'environnements divers, des émotions, une dépense d'énergie ou une économie. Pratiquement, ils montrent l'épuisement de la charge du pinceau ou sa neutralisation par le réservoir du stylo.

Le dispositif

Comprenons bien que le dispositif n'est pas ce qu'il convient de faire, il n'est pas la règle qui valorise l'activité de par le seul fait de son observance. Il est ce qui fait exister techniquement la tâche comme une identité qualificative de la façon de faire, un critère matériel de la disponibilité de telle ou telle fin technique partie intégrante d'un système de différences des fins entre elles.

Bien que le dispositif ne s'implique jamais seul, il intervient plastiquement pour conférer un registre formel au dessin, celui de l'arabesque quand la ligne se dessine en méandres qui se font écho, la part prépondérante de la linéarisation par un tracé sec, de celle du formatage par un rapport aux bords particulièrement exploité, ou de la colorisation par abolition du marquage linéaire. Ces variantes de réalisation peuvent prendre un caractère magique lorsque l'image paraît prendre sa source dans les accidents de surfaces liquéfiées ou apparaître par ségrégation dans les enchevêtrements d'un réseau linéaire informel. L'installation du dessinateur joue son rôle pratiquement dans le repérage spontané des zones d'intervention.

La machine

L'unité d'intégration des dispositifs est opérante à chaque instant : colorisation et linéarisation sur planage font les lignes comme les surfaces, impossible de les dissocier même si, par esthétique, le constructeur voudrait privilégier le dessin sans la couleur ou sans le plan. Plastiquement, la machine se remonte dans l'unité formelle que le dessinateur travaille jusqu'à la cohésion maximale de l'ouvrage : « tout est important », dit-il alors.

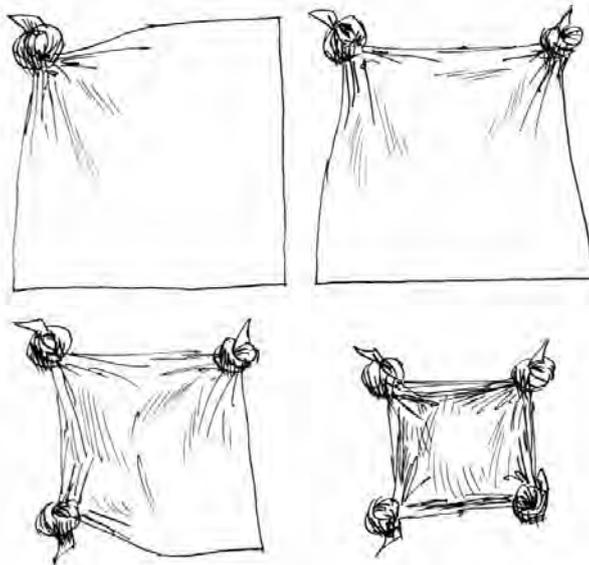
La covalence des matériaux

Matière, énergie ou lumière ne sont que le matériel dématérialisé par une analyse en matériaux. Ainsi, « les immatériaux³ » ne sont pas propres à une technologie avancée qui tend à réduire la part des substances dans les techniques. Le matériau n'est pas la matière, et il peut aussi bien se réaliser par de l'énergie. Celle des lasers dématérialise les murs de

nos villes en les faisant rejoindre les pages de nos livres. Le matériau en cause n'est autre que l'opacité du support qui assure le renvoi de la lumière. Mais, selon des façons de faire *low tech*, la souplesse de la feuille de papier n'est pas rivée à celle-ci, elle est aussi bien celle des danseurs.

La covariance des engins

Les coups de main varient par leur mise en rapport avec les supports des lieux divers de leur inscription : fragile, le papier se déchire et le trait ralentit car le dessinateur sait qu'il peut détruire son trait par une avancée brusque ; inversement une célérité est gagnée relativement à des surfaces dont la solidité est assurée par la dureté d'un plastique. Ainsi peut être repérée l'interdépendance du support et du colorant.



Guillaume Chailleux — *Tricoter* n°26

Les types de machines

La technique offre à tout constructeur la capacité à repérer de la similarité entre les machines par le dispositif qu'elles partagent.

30

Dans la bande dessinée, la linéarisation est principalement sollicitée, mais le dessin n'est pas le seul secteur où ce dispositif est agissant : pointe traçante en déplacement, la même tâche est à l'oeuvre dans le ski où la plupart des skieurs n'ont que faire de leurs traces. Art involontaire, les piétons pestent contre les déjections de nos animaux mal maîtrisés parce qu'ils ont glissé sur un étron de trottoir.

Les enchaînements de machines

La complémentarité est aussi disponible par la technique et détermine des conduites par le seul fait de la coordination des machines. Leur simple juxtaposition étant une vue de l'esprit

idéaliste et notionnelle. Ainsi le dessin doit au lieu où il s'inscrit jusqu'à le transformer dans le même temps qu'il prend forme, ceci parce qu'il prend format. On doit à l'enchaînement des machines, le rapport du dessin au format qui inclut :

l'amplitude du geste graphique, son échelle induite ;
l'intégration des proportions de la page l'orientation du dessin par reprise de celle de la page
la fragmentation du dessin dans le rapport au bord
la déformation du dessin par compression ou extension des tracés

Ainsi la technique se montre de par ses deux faces outillées : fabriquant et fabriqué, lesquelles projettent réciproquement leur utilité et leur matérialité, ce qui donne lieu à de l'identité et de l'unité partielle que sont la similarité et la complémentarité. Mais il faut encore pour rejoindre ce qui se fait quand on fait, relativiser cette structure, et introduire la dialectique qui la réaménage dans une production toujours singulière parce qu'elle prend en compte une conjoncture toujours changeante : la technique de tel constructeur à la rencontre de celle des exploitants, le trajet lui-même, moyen et fin de l'action outillée, et le cadre spatial, temporel et financier qui rend encore possible ou non telle réalisation.

Les représentations produites et à produire

Le rapport au temps ne situe pas la BD dans l'ordre de l'histoire, bien qu'elle nous raconte des histoires. Le fait en cause est celui de la production décursive, qu'elle porte sur une représentation de la durée par mise en vignettes des moments pertinents ou qu'elle déjoue ce rôle courant par une recherche moins linéaire. Le sujet n'est pas sollicité bien qu'il y ait autant de techniques que de dessinateurs parce qu'il ne s'agit pas

31

de le vêtir, de le loger ni de satisfaire aucun de ses besoins naturels et sociaux. Il s'agit de produire de la représentation. L'objet, l'image et la pensée s'imposent pour soumettre le traçage aux visées, car par principe technique, ce qui est tracé comporte des manques et des excès.

La virtuosité du dessinateur n'est pas en cause mais l'attention et l'inattention constitutive de la technique. Un asservissement prime qu'il convient de souligner pour rendre compte de la pleine participation du dessinateur à son ouvrage, le distrayant de tout ce qu'il a à faire par ailleurs. L'accaparement n'étant que momentanément puisque la technique vient à son secours, rappelons-le.

À suivre :

Le débricolage (l'ergotropie par la BD⁴)
www.sites.univ-rennes2.fr/arts-plastiques/enseignements/bricolage/lecteur.swf

extrait :
Favoriser l'attention par la superposition

Notes

1. L'intercase de la BD, son blanc zéro place le neuvième art au cœur même de la problématique de l'art moderne. Il faut resituer tout cela par rapport au cinéma, à la télévision et aux sciences qui ont bouleversé notre horizon. Par exemple, la physique des quantas ou la théorie des catastrophes de René Thom. Qu'un des dessinateurs, l'un des plus grands, se soit baptisé Moebius, ne fait qu'accentuer ce genre de rapprochement. La bande dessinée est une topologie constamment menacée par des trébuchements quantiques. Pierre Sterckx

2. Attie Duval et Hubert Guyard, *Du pied de la lettre au pied de nez*, tétralogiques n°3, Problèmes d'ergologie, 1986
3. Jean-François Lyotard, exposition au Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, mars-juillet 1985
4. Le principe retenu de la superposition ne montre ni le texte du dessous ni celui du dessus, mais le brouillage des deux au bénéfice d'une prise de distance. Ce n'est pas le même rapport qui est visé par Michel Vachey lorsque deux textes rivalisent sur un fond de papier dépourvu de références imagées. Michel Vachey, *Limites sanitaires*, neben, 1973





Un *a priori* négatif me fait acheter *Ici* de Richard McGuire, qui a tant fait parler. Les questions qui se jouent, avant même que je ne l'ouvre — ayant lu la version originelle, courte, parue en 1989 dans *Raw* — intéressent mon rapport à la bande dessinée. Cet *a priori* inquiétait ma lecture. Pourtant, ce fut une agréable surprise, si tant est qu'une lecture *agréable* soit un compliment pour ce qui se veut un grand œuvre. Mais une appréhension persiste.

« 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 touchés, que telle page a fait jouer en nous une corde sensible. »

Julien Meunier, *Le plein, le vide, puis le vide*, in *Pré carré* n°5

Ce n'est pas tant la lecture d'*Ici* qui m'a le plus mis à mal, que les attendus créés par les textes publiés autour de ce livre. Surtout, c'est la notion d'ouverture, ou-

verture du champ même de la bande dessinée que produirait ce récit, dont il serait responsable, qui semble la plus discutabile.

Ici, c'est ce que l'on supposera au long de ce texte, est le *parti-pris* du consensus et, finalement, quand les observateurs voient là un *renouvellement* de la forme bande dessinée passant par l'extension de son champ, il a inversement joué le *rabattement* de l'ensemble de ses enjeux sur des questions qui relèvent particulièrement de la bande dessinée. Ainsi, au lieu de procéder à l'ouverture du champ *bande dessinée*, ce qui consisterait à l'emmener voir, trivialement, ailleurs, il apparaît que toutes les *techniques* utilisées par McGuire pour traiter son livre visent à tout ramener vers la bande dessinée, alors même qu'il affirme ne pas savoir ce que c'est.

« Considérez-vous que ce que vous faites est de la bande dessinée, ou peut-être quelque chose en marge de la bande dessinée ?

R. McGuire : Je ne sais pas. Il y a plusieurs façons de répondre à cette question. Tout d'abord... Je discutais avec un ami qui est plus un auteur de bande dessinée que moi. Il m'a demandé : « utilises-tu des bulles ? » et j'ai répondu « oui ». Et il m'a dit : « Alors, c'est de la bande dessinée. » Pour lui, c'était le point important. »
X. Guibert, *Richard McGuire*, entretien (<http://www.du9.org/entretien/richard-mcguire/>).

Il va s'agir de voir comment un corpus de textes qui vient *entourer* la sortie d'un livre produit des inclinations de lecture, propose des modalités de réception qui orientent nécessairement la vision que le lecteur peut en avoir.

Inventer une forme apparaît — c'est une vision romantique — comme l'acte qui forge une personnalité en tant qu'auteur, en tant que génie créateur, artiste.

« Je pense que c'est un génie. »

Chris Ware, 3^{ème} de couverture de l'édition française.

Ici serait le genre d'œuvre qui ouvre le champ de la bande dessinée, le transforme durablement, y entre avec force et violence et en ressort dans le même mouvement, mais en le laissant fortement marqué, à jamais transfiguré.

« On pourrait néanmoins ajouter qu'il existe des textes qui, s'ils ne produisent pas de filiations directes (c'est-à-dire qu'ils ne « laissent pas de descendants »), transforment tout de même profondément « l'espèce ». *Ici* de Richard McGuire est un de ces projets qui ne formera sans doute pas d'émules, mais qui vient changer la donne pour l'entièreté de la production. »

Pedro Moura, Benoît Crucifix, *Une mémoire pour contenir le temps* (<http://www.du9.org/dossier/une-memoire-pour-contenir-le-temps/>)

Transformer profondément l'espèce bande dessinée sans laisser de « descendants » ? Sortie du néant et de la libre ingéniosité de l'auteur, mais dont la puissance d'action — incomprise par ses contemporains praticiens — est vue par les commentateurs qui en devinent le génie à l'œuvre.

« Xavier Guibert : Considérez-vous que ce que vous faites est de la bande dessinée, ou peut-être quelque chose en marge de la bande dessinée ? Vu que la définition de la bande dessinée est souvent restrictive, ou qu'elle s'attache à certains éléments précis. Vous utilisez des cases et des phylactères, ce qui fait que d'un point de vue formel, cela signifierait qu'il s'agit de bande dessinée [...] »

Xavier Guibert,
Richard McGuire, *op. cit.*

Alors même qu'une vision réductrice de la bande dessinée est à l'œuvre dans cette lecture, s'annonce son dépassement, son ouverture vers des espaces autres, sans pour autant qu'on sache rien de l'altérité de ces espaces.

« En ce sens, c'est un fabuleux exemple de bande dessinée expérimentale. En utilisant ce terme « d'expérimental », je ne me réfère pas à ces ouvrages qui « repoussent les frontières » ou « apportent de nouvelles possibilités » dans le mode d'expression que nous appelons la bande dessinée. Ils ont leur intérêt, mais l'adjectif « expérimental », à proprement parler devrait être utilisé pour des œuvres où des choix formels, de nouveaux modes d'organisation au niveau de la structure ou de la matérialité du projet sont employés non pas pour être réintégrés (ou devrait-on dire « re-territorialisés » ?) dans un programme narratif ou figuratif, ni dans l'extension de conventions génériques, mais plutôt pour marquer le signe d'une crise continue de la forme même (c'est-à-dire, dans le langage de Deleuze et Guattari, des modes qui mènent un véritable travail de déterritorialisation). »

Pedro Moura, Benoît Crucifix, *op. cit.*

La déterritorialisation suppose, de fait, l'existence d'un territoire qui, même si les limites en sont floues, témoigne néanmoins de l'existence de frontières ou encore de clôtures qui serviraient deux tactiques :

— l'institution d'un territoire, d'un espace *en soi* c'est-à-dire une zone dans laquelle des déplacements sont possibles pour un corps appartenant à ce champ, — mais aussi la séparation et la rupture avec les autres champs.

Réaliser un champ revient à produire d'autres champs alentours. Il est intéressant de noter — et peut-être cette question aura-t-elle à voir avec la bande

dessinée — que la question de la frontière stricte naît pour la cartographie et plus particulièrement dans le système des *townships* aux USA et qu'en ceci elle est avant tout une représentation graphique. Avant cette instigation par un marquage graphique sur un territoire dessiné, il n'existait pas de limites clairement établies, mais des zones *tampous* n'appartenant ni à l'un ni à l'autre des territoires qui les jouxtaient.

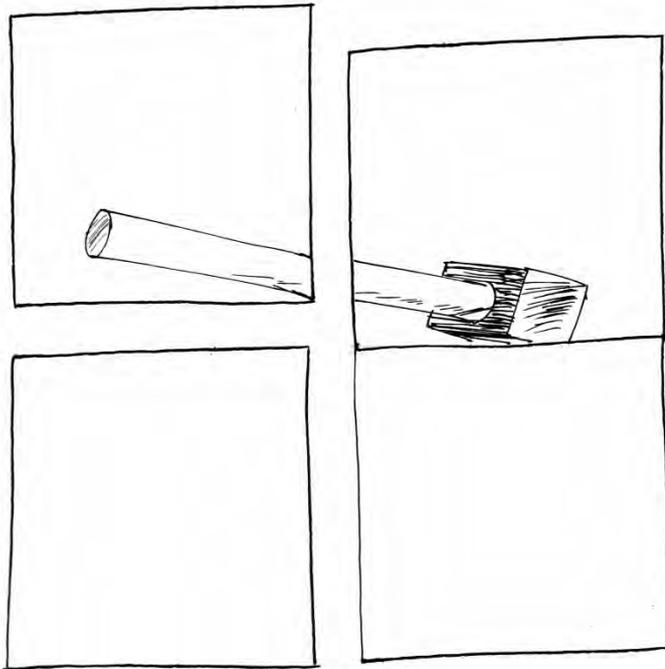
Il faudrait pour que la question de la *déterritorialisation* en bande dessinée soit efficace que le territoire de celle-ci soit clairement circonscrit. Or cela apparaît pour l'instant lointain et toute tentative de faire le jeu d'un *expanded field* de la bande dessinée ne peut avoir lieu que sur la base d'une vision réduite de celle-ci, c'est-à-dire sur son image, au sens anglais du terme *image* s'opposant à celui de *picture*.

« Quelle différence y a-t-il entre *picture* et *image* ? Partons du vernaculaire, d'une distinction anglaise intraduisible en français : « Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*. » La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction — dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. [...] L'*image* n'apparaît jamais sans média mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à un autre. »

W.J.T. Mitchell, *Iconologie*



Guillaume Chailleux — Tricoter n°27



On considèrera ici que l'image de la bande dessinée est celle qu'elle donne à voir, panoplie d'effets visuels qui lui donnent une forme parfaitement et clairement identifiable et qui en semblent les constituants essentiels (cases, cadres, bulles, ...).

Pourtant les choses ne vont pas d'elles-mêmes, il n'y a rien qui aille de soi dans la pensée. Dire qu'*l'ici* (version de 1989) de Richard McGuire

« allait devenir au fil du temps une référence incontournable de toute discussion sur la question du « champ élargi » (*expanded field*) de la bande dessinée. »

Pedro Moura, Benoît Crucifix, *op. cit.* ne peut que poser problème. Que voudrait dire la question du *champ élargi* dans la bande dessinée ? Idiot, je ne sais ni ce qu'est la bande dessinée en tant que telle, ni ce que veut dire *champ élargi* en ce que, tel que l'utilisait Rosalind Krauss, ce motif suppose l'existence

d'au moins quatre termes liés dont les arrangements permettent de penser des espaces et de nommer les objets (dans le texte d'où est tiré ce concept, *Sculpture in a expanded field*, la question de la sculpture se trouve *repensée* dans les intersections de quatre termes : paysage/non-paysage, architecture/non architecture. Quels termes appliquer au cadre de la bande dessinée?) et que ce champ s'inscrit dans une idéologie de l'histoire de l'art qui veut opposer modernisme et post-modernisme.

Ces critères entrent-ils encore en vigueur aujourd'hui et sont-ils pour autant efficaces ou encore le sont-ils pour la bande dessinée ?

« Rosalind Krauss travaille à rendre visible le dépassement des catégories classiques instituées pour classer les pratiques artistiques (peinture, sculpture, architecture...). Elle invente la notion de « champ

élargi » (traduction de l'expression « *extended field* » en anglais). [...] Cette analyse met en valeur une rupture de conception dans la construction de l'histoire de l'art, en dehors de la notion de progrès et de dépassement typique de l'ancienne vision moderniste. Ainsi ce champ fournit-il tout ensemble une structure élargie (mais finie) dont l'artiste peut occuper et explorer les différentes articulations, et une organisation du travail qui n'est plus dictée par les propriétés d'un médium donné. »

Rosalind Krauss, Jean-Pierre Criqui, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, cité dans *Avec Et Sans Peinture*

(http://www.macval.fr/IMG/pdf/CQFD_p6_final.pdf).

À noter que la forme actuelle d'*l'ici* de Richard McGuire semble inviter à une lecture résolument progressiste et évolutionniste dans le champ de la bande dessinée alors qu'il apparaît en faire jouer les critères formels les plus déterminants.

J'irai plus loin en supposant que ce qui faisait la radicalité de la nouvelle *l'ici* de 1989 est noyé dans le cadre de ce nouveau livre par tout un processus de *rabattements* sur le champ de la bande dessinée éminemment liés à des questions techniques, et apparaît ainsi affaibli par toute une série de choix qui ont trait à la question du *lisible*, et en ce qu'elle serait essentielle en bande dessinée.

« Il va de soi que cette notion de « lisibilité » (*Leisbarkeit*) extrêmement originale, bat en brèche par avance toute compréhension vulgaire ou néo-positiviste du « lisible » qui se prétendrait capable de réduire l'image à ses « thèmes », à ses « concepts » ou à ses « schèmes ». La lisibilité benjaminienne de l'image n'est à comprendre que comme un moment essentiel de l'image elle-

même — qu'elle ne réduit pas, puisqu'elle en *procède* —, et non comme son explication, par exemple son explication iconologique entendue au sens de Panofsky. »

G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*

Avoir sous les yeux le livre *Ici* de Richard McGuire aux éditions Gallimard c'est être face à un espace qui serait presque celui d'un tableau. Pas d'éditeur, de collection, ni même d'auteur. Un titre, qui tente de se dissimuler en tant que tel. C'est une fenêtre, encadrement blanc, deux carreaux sur un mur gris. *Matière* comme faite à l'aquarelle, avec des réserves d'eau où elle aurait séché. Deux carreaux, celui du haut beige orange, celui du bas, ouvert, donne sur un fond noir. Un rideau tombe sur la droite. L'ensemble de l'image est coupé par une ombre, de biais, en triangle. Le titre *Ici* ferré à droite comme se cachant derrière le rideau, ou émergeant de celui-ci, comme un regard fureteur vers nous, lecteur. Cette première de couverture, c'est un pan de mur percé d'une fenêtre dont le texte, émergeant de derrière le rideau nous invite à entrer. *Pan* que Georges Didi-Huberman déduit du *punctum* Barthesien.

(G. Didi-Huberman et J. Birnbaum, *Puissance des images, pouvoir du langage*, Assises internationales du Roman, http://www.lemonde.fr/livres/visuel/2015/06/01/les-assises-internationales-du-roman-31-mai_4644506_3260.html)

« Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. [...] « C'est ainsi que j'aurais

dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. »

M. Proust, *La prisonnière*

Cette image-tableau, c'est donc un pan, et de mur et de l'histoire de l'art. Typologiquement lié à l'histoire de l'art et à l'histoire du regard.

« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire »

Alberti, *Della Pittura*

C'est une annonce. C'est ici, c'est-à-dire derrière cette fenêtre, dans ce livre, qui est de fait une maison, que tout va se dérouler.

« Dans une bande dessinée, on l'a parfois dit, les cases sont comme des petites maisons. »

Benoît Peeters, *Écrire l'image*.

Un itinéraire

C'est une promesse que ce rideau voile encore, jusqu'à ce que soit tournée cette page de couverture, ouvert ce livre, une promesse d'un *être-là* ou plutôt d'un *sera-là*. Derrière cette page c'est toute l'histoire qui sera dévoilée. Filant la métaphore du livre comme monde et de la bande dessinée comme espace habitable, *Ici* n'apparaît pas seulement comme une présence géographique, que serait cet espace clos du livre, mais aussi temporelle comme le souligne le titre de l'article de Balthazar Kaplan, un *maintenant* (<http://www.du9.org/dossier/ici-maintenant/>)

À souligner aussi, la quatrième de couverture de ce livre, un mur, une façade aveugle, sans fenêtre, monté de briques rouges, plus quelques feuilles jaunes en haut. Entre ces deux espaces définis, soulignant l'absence de tout paratexte habituellement présent sur les couver-

tures des livres, à l'exception du code barre ici bien présent, entre la fenêtre ouverte de la première de couverture, le pan de mur en quatrième, une zone, véritablement, formellement, visuellement, grise. Cette absence de paratexte (hormis une biographie de Richard McGuire sur la jaquette ainsi qu'un succinct résumé) amène à s'interroger sur ce qui construit le récit d'un livre. Dans le cas d'*Ici* on voit que l'ouvrage se donne dans toute sa puissance d'œuvre, comme sur-gissement, et non comme une nouvelle livraison d'un auteur qui viendrait compléter son corpus. Ceci aussi parce que McGuire est un auteur rare dans la bande dessinée.

« X. Guibert : Nous sommes ici dans un festival de bande dessinée, mais à part le livre *Ici*, vous avez produit peut-être une douzaine de planches de bande dessinée... »

R. McGuire : Moins... »

X. Guibert, *Richard McGuire, op. cit.*

C'est une stratégie du silence l'enveloppant de mystère et laissant toute la place aux commentateurs pour élever ce travail au rang d'œuvre d'art. Cela vise aussi à laisser accroire qu'il n'y aurait rien à ajouter à ce travail, qu'il tiendrait seul, comme l'on dit d'une peinture qu'elle se tient ou encore qu'elle tient le mur.

Une question alors : est-ce mon rapport à ce travail ou alors tout est fait pour que celui-ci se tienne dans un rapport à la bande dessinée qui l'en excluerait ou, tout du moins, l'en tiendrait à distance ? Et surtout le ferait tendre vers l'art ?

« Parfois, quand j'en parle, j'aime le présenter comme un livre d'artiste qui se ferait passer pour un roman graphique. »

X. Guibert, *Richard McGuire, op. cit.*

L'insistance sur la nature atypique de cette forme la fait apparaître comme totalement neuve ou, en tout cas, sans his-

toire, sans généalogie. Une idée d'il y a 25 ans qui a su garder toute sa force de frappe, de même que l'on dit d'un objet fort qu'il frappe l'imagination,

« Vous utilisez des cases et des phylactères, ce qui fait que d'un point de vue formel, cela signifierait qu'il s'agit de bande dessinée, mais en même temps on dit souvent que le premier « Ici » était avant-gardiste, et vingt-cinq ans plus tard c'est toujours le cas. Est-ce que cela voudrait dire que durant ces vingt-cinq années, la bande dessinée n'a pas vraiment évolué ? »

X. Guibert, *op.cit.*

en faisant ainsi une œuvre orpheline d'ascendance et de descendance, mais surtout une œuvre unique en son genre puisqu'elle créerait les conditions et outils de son existence en dehors du champ codifié de la bande dessinée. Sous ces aspects, se déportent les enjeux de la nouvelle *Ici* de 1989 réinscrits, en 2014, dans les instances d'énonciation de la bande dessinée.

Ce que pose d'emblée la dernière mouture d'*Ici*, c'est cet aspect fragmenté du récit, celui-ci se constituant petit bout par petit bout, bloc par bloc, à l'image d'un mur que l'on monterait avec des pierres d'origines, de formes et de matières diverses. C'est un récit qui se constitue en creux, par reconstitution d'un ensemble de lignes portées de bout en bout du livre et qui surgissent dans une organisation qui aurait tout à voir, selon l'auteur, avec une composition musicale et, aussi, avec le hasard.

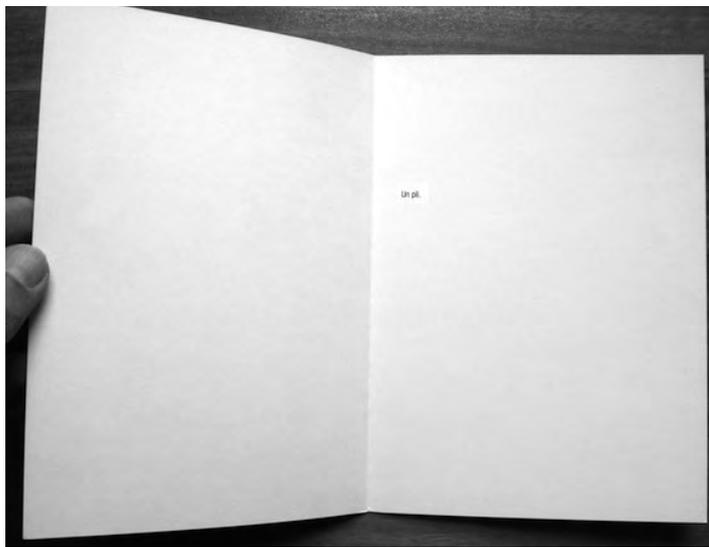
Selon un dispositif qui diffère de la nouvelle de 1989, viennent affleurer des temporalités diverses au sein d'un espace, un fond, représenté à des époques différentes, mais stable géographiquement.

En 1989, McGuire, dans *Ici* forme brève, le fait à partir d'une conception tabulaire de la planche qui *ressemble déjà* à une bande dessinée, le gaufrier en 6 cases. Il faut noter que ce travail reposait alors

sur l'émergence d'une visualisation particulière propre à l'ordinateur et au système de fenêtres de Windows.

« Xavier Guibert : Revenons vingt-cinq ans dans le passé, à la première version de *Ici*. D'où vient-elle ? For-

25 années plus tard, la visualisation proposée par les programmes informatiques et surtout l'émergence d'internet semblent avoir, principalement, amené McGuire à reconsidérer le dispositif à l'œuvre pour son livre par un passage à l'espace écran. Un fond qui est aussi une



Éric Watier — Un livre (un pli) — 2003

mellement, il y a un parallèle avec la bande dessinée, mais elle ne s'appuie pas sur les stratégies de lectures qui sont centrales à la bande dessinée.

Richard McGuire : Je pense qu'elle est encore plus accessible aujourd'hui à cause de la manière dont nous abordons Internet. Gérer une multiplicité de fenêtres semble si naturel aujourd'hui. C'était l'une des inspirations à l'origine. [...] Je venais de voir une conférence d'Art Spiegelman, et ce que j'en avais tiré, c'est que les bandes dessinées sont par essence des diagrammes. [...] Puis un ami est venu me voir, et m'a parlé de ce programme, Windows. C'est à ce moment que je me suis dit : je peux avoir plusieurs représentations du temps. »

Xavier Guibert, *op. cit.*

double page, au centre une pliure, figure minimale du livre.

À noter que ce livre version papier sort en même temps qu'une version numérique, qui ne repose plus sur l'action de tourner les pages mais sur la relance aléatoire des images sur le fond de la pièce.

Renvoi à la conception graphique des sites internet, en ce qu'*Ici* prendrait le parti du *flat design*, contre celui du *skeuomorphisme*. Alors que cette conception des sites avait à voir avec une certaine idée du réalisme dans les matières notamment pour une construction perspectiviste — le site internet comme pièce — le flat design, comme il se nomme, propose du plat. Le premier permettait une conception en profondeur (on avançait à chaque fois dans le site de *dans* en *dans*) alors que le se-

cond, mettant tout à plat, lui substitue, pour des raisons apparemment de lisibilité mais qui sont aussi des raisons idéologiques d'organisation des circulations, une vision supérieure, surplombante, à l'égal de celle qui fait se réaliser la cartographie.

Ce faisant, McGuire s'inscrit dans une démarche qui vise à décomplexifier la lecture, renvoyant des questions de regard et de profondeur à une problématique du lisible et de la circulation simplifiée du sens.

Mais ces options prises sur le lisible font malheureusement fi de tout un pan des recherches actuelles sur les images et notamment de la question du montage. Derrière des considérations purement pratiques et lisibles, McGuire fait encore

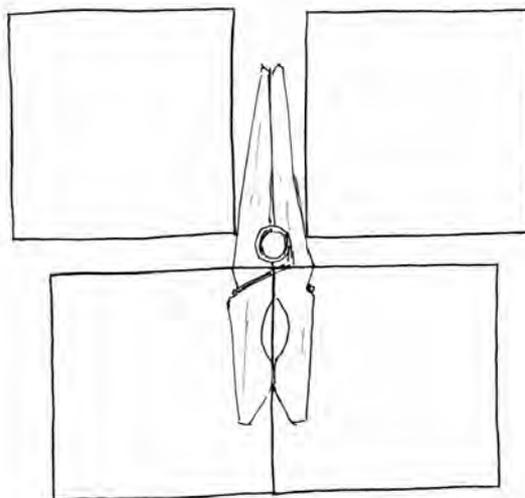
le jeu de la bande dessinée en ne voulant pas dire ce que son travail a à voir avec un pan de la création contemporaine travaillant collage et montage. Il ne fait pas ce signe vers un extérieur de la bande dessinée que lui prêtent les commentateurs.

La question du montage d'images, de temps mêlés dira-t-on, est loin d'être une question anodine et semble même l'un des domaines les plus enthousiasmants pour les théories de l'image. Esthétique qui prend son fondement dans les recherches d'Aby Warburg sur les *pathosformel*.

« Enfin, l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg sert aussi de modèle. Il est à la fois, nous dit Georges Didi-Huberman, « un patrimoine esthétique, car il invente une forme, une nouvelle façon de placer des images ensemble ; et un patrimoine épistémique car il inaugure un nouveau genre de

connaissance — et, s'il est vrai qu'il continue à marquer profondément nos manières contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons pas, avant même de parler d'archéologie et d'exploration de sa richesse, garder le silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas Warburgien est un objet conçu sur un pari. Le pari que les images, collectées d'une certaine manière, nous offriraient la possibilité — ou mieux encore la ressource inépuisable — d'une relecture du monde. »

Timothée Chaillou, *L'art même*, (<http://www.timotheechaillou.com/texts/documentaliste-iconographe/>)



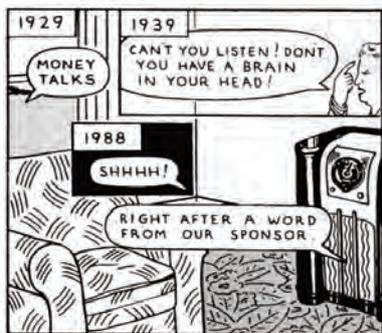
Guillaume Chailleux — *Tricot* n°28

Les objectifs ne sont pourtant pas les mêmes : il ne s'agit pas pour Warburg de mener à bien un projet d'iconographie portant sur l'évolution de motifs ou de thèmes mais bien de mettre en place une théorie, fût-elle pratique, iconologique des *survivances*. Le travail de Richard McGuire, lui, prend corps dans la fiction, le récit.

« En premier lieu, je voudrais avancer que *Ici* ne renonce pas complètement à la fiction, mais qu'il propose une nouvelle structure pour parvenir à sa formation, même si l'on peut considérer que celle-ci demeure incomplète, ouverte, non-orientée. »
Pedro Moura, Benoît Crucifix, *op. cit.*

Ici ne se veut pas un travail historique, mais bel et bien un récit, une fiction aussi distendue soit-elle. Il n'est à aucun instant supposable qu'*Ici* renonce à la fiction ; l'unité de lieu est là, et l'unité temporelle, s'étalant sur une plage qui s'établirait des origines de la terre jusqu'à une probable extinction de l'humanité, reste unitaire en ce qu'elle repose sur le cycle des années. Chaque case est soumise au même rythme d'écoulement du temps. Nulle fulgurance ici, pas d'accélération ou de ralentissement. Tout se donne comme il a pu être, comme il est, comme il le pourra, mais en suivant un écoulement qui est du temps toujours fixé, en suspens. Voir dans *Ici* ces hommes tombant qui d'une chaise qui d'un escabeau et qui, parce que la rencontre avec le sol ne s'établit jamais, semblent n'en jamais finir de tomber. C'est un monde flottant que nous présente McGuire. Un monde tout traversé des époques qui furent et qui seront mais qui ne sont pas des apparitions, pas mêmes des flottements, ni encore des affleurements. Elles ne remontent à la surface que pour tenir un récit, une histoire, qui est celle de ce lieu et du temps qui passe dessus, dessous, autour.

« *Ici*, de Richard McGuire, ouvre une nouvelle voie, à la fois géniale et féconde. Le principe est simple : celui d'un enchâssement. Enchâsser une image dans une autre image et le lien entre ces deux images n'est pas déterminé par une histoire mais par un lieu. [...] McGuire retrouve une intuition très proustienne : tout espace



est travaillé par le temps et ce travail est celui du palimpseste, un moment à la fois entier et ouvert sur un temps antérieur. »

Balthazar Kaplan, *op. cit.*

On doit être persuadé que cet ouvrage poursuit un mouvement naturel à la bande dessinée alors même qu'il produit des éléments qui pourraient lui servir à s'en extirper. Au lieu de cela il vient s'engoncer dans les vêtements trop serrés pour lui que sont ceux de la bande des-

sinée. Il ne fait *que* de la bande dessinée et c'est négativement que ça se joue. C'est par un usage appauvri des images qu'*ici* retombe dans la bande dessinée. Le dispositif utilisé, qui est une narration, repose sur le cut-up, le collage,

« écosystème d'associations hétérogènes, régi par le principe de mutabilité : c'est à la fois vouloir « faire crier les ressemblances » (Georges Bataille) et « cabrer les différences » (Sergueï Eisenstein) »

Timothée Chaillou, *op. cit.*

le montage d'images qui, sur une *table* stabilisé par son lieu, viennent à se rencontrer, se décoller, se ressembler, se disjoindre par rapport au fond. Elles viennent le recouvrir des gestes qui ont eu lieu ici et le redynamisent en l'historicisant.

La notion de dessinateur semble aujourd'hui plus une position à prendre qu'un métier duquel on se réclame. C'est un mode de compréhension du monde, qui incite à un certain rapport à celui-ci. C'est une question d'importance parce qu'elle a moins à voir avec une certaine idée de geste qu'avec l'action qui consisterait à assembler des traits sur une surface à l'aide d'un crayon ; j'entends ici *dessiner* au sens le plus courant du terme, en tant qu'idée de tracer des lignes, qu'elles soient physiques, graphiques, mentales, de pensée.

Une sensation : Richard McGuire tente avec des images ce qu'il avait réussi à faire *en dessin* en 1989, sans pour autant faire pleinement confiance à leurs possibles. Ceci se résoud par, malheureusement, du *re-dessin*. Il a voulu faire l'auteur de bande dessinée et en cela signer son ouvrage. Le signer graphiquement, mais surtout stylistiquement.

« X. Guilbert : Comment planifie-t-on un tel livre ?

R. McGuire : J'avais tout un tas de sources que j'avais accrochées à un mur de mon studio, sur une grande feuille de papier. J'ai essayé de construire une chronologie — c'était l'une des manières d'organiser la narration. Et puis j'avais des listes, des listes et encore des listes. Faire une histoire de six pages est une chose, faire un livre de 300 pages avec le même genre de ressenti... Ce

John Stezaker — Ventriloquist III — 2013



qui m'a posé le plus de problème, c'est de savoir comment conserver l'attention du lecteur. Je pensais que j'aurais besoin de très longs fils narratifs, et j'ai travaillé dans cette optique, mais ça ne fonctionnait pas, tout devenait beaucoup trop lent. [...] En définitive, j'ai fini par décider qu'il s'agissait plus d'une forme musicale qu'autre chose. J'ai alors mis tout le livre, toutes les pages, sur mon mur, et j'étais constamment en train de découper et de réarranger le tout, afin de trouver un rythme qui convienne. »

Xavier Guilbert, *op. cit.*

« Je me suis autorisé à organiser le récit autour d'une structure musicale plus que dramaturgique, car il n'y a pas à proprement parler d'histoire



« X. Guilbert : Le dessin est — je ne dirais pas « minimaliste », mais par exemple, les personnages ne sont pas représentés en détail. Tout est en quelque sorte simplifié, presque rendu abstrait, ce qui permet une meilleure identification du lecteur, qui peut y projeter les événements de sa propre vie. J'ai l'impression que vous avez essayé d'enlever tout ce qui pourrait distraire le lecteur.

R. McGuire : Oh, c'est une question difficile à aborder, parce que j'ai constamment essayé de nouvelles choses. De plus, l'espace offert par le livre est compliqué, [...] si l'on veut avoir une séquence comme la muse du Kurdistan, quand je sais que je veux établir un fil narratif, cela devient : bon, j'ai déjà utilisé tant de pages, et ce truc est important, je ne peux pas le recouvrir. C'est un aspect amusant de la version interactive, le fait que dans le livre quelque chose est caché, et que dans la version interactive la case n'est plus présente. [...]. Du point de vue stylistique, je ne voulais pas que le livre ressemble à l'original [...]. J'ai essayé beaucoup de choses différentes, et je m'interrogeais : faut-il le faire tout en aquarelle? ou en dessin vectoriel? Et puis, à un moment donné, simplement en l'accrochant sur mon mur, je me suis rendu compte qu'il s'y trouvait finalement une cohérence à laquelle je ne m'attendais pas. J'aime plutôt le fait qu'il y a toujours des textures différentes, parce qu'elles amènent différentes ambiances. C'est un peu comme si les conditions atmosphériques changeaient, le temps. »

Xavier Guilbert, *op. cit.*

« Le papier-peint de la chambre, le feuillage et autres textures changent constamment, ce qui permet à McGuire d'explorer encore une nouvelle couche d'expression, au sens

élaborée. Évidemment, il y a quelques petits fils narratifs auxquels s'accrocher, mais souvent la narration est purement musicale. »

Richard McGuire, propos recueillis par Bill Kartapopoulos

Ces effets là ne sont pas de simples accidents qui ressortiraient par chance d'une composition musicale. Ils sont le résultat d'un montage qui a tout à voir avec le visuel, avec la mise en relation d'objets visuels qui prennent sens en se *contactant*. Ici met en branle une histoire visuelle de ce coin de salon. Faisant ré-intervenir des images de scènes qui y ont déjà eu lieu, il donne forme à un récit de la mémoire.

« Walter Benjamin comprenait la mémoire non pas comme la possession du remémoré — un *avoir*, une collection de choses passées —, mais comme une approximation toujours dialectique du rapport des choses passées à leur *lieu*, c'est-à-dire comme l'approximation même de leur *avoir-lieu*. [...] Il en déduisait une conception de la mémoire comme activité de fouille archéologique, où le lieu des objets découverts nous parle autant que les objets eux-mêmes »

G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*

En usant des images comme de points au présent qui font signe vers le passé, il réalise proprement un geste qui a tout d'une mise en forme narrative de l'histoire. Pourtant il semble qu'il manque son but.

Souvent, la bande dessinée évoque, dans son mode de conception et aussi de réception, la composition musicale. Ici serait né d'un mélange entre composition musicale et collage, autrement dit au croisement de ces deux termes, du *sampling*. Mais peut-être aussi, du montage. McGuire dit de son travail de montage qu'il suit les lois de la composition musicale, non pas en tant que telle, mais en ce qu'elle s'oppose à une structure dramaturgique (donc de l'écrit, du texte). Pourtant, les jeux entre les images sont principalement des jeux visuels, des jeux de correspondances : ils font se rejoindre, sur ce fond de salon, un peintre installant son chevalet au milieu d'un champ et une jeune fille ouvrant l'écran blanc avant la projection du film de famille ; ou encore, ils confrontent une personne déguisée en ours en 1975 à un couple d'indiens assis dans une forêt de 1609, auxquels il fait dire : « On raconte qu'un monstre vit dans la forêt, une bête sauvage énorme et très dangereuse. »



É. Rondepierre, *Rixe (Parties communes, 2005-2007)*

littéral cette fois, démontrant la qualité chromatique de ses outils qui, jusque là, n'avait pas été présente dans l'original. »

Pedro Moura, Benoît Crucifix, *op. cit.*

« Fruit de quinze années de travail et de recherche, *Ici* cultive l'ADN de la nouvelle originale sur plusieurs centaines de pages luxuriantes, renversantes, complexes, sophistiquées, qui ne tombent jamais dans la prétention; c'est un amalgame de teintes et de textures vibrantes, de lignes narratives et de surfaces, qui imprime le sentiment, saisi dans sa totalité, que l'on se trouve ici en présence de la première tentative de représentation visuelle réussie d'une matrice de la mémoire et de la compréhension humaine du temps. »

Chris Ware *L'éternité dans un salon, Kaboom n°8*

Il manque au but quand il décide de faire de ces admirables recherches seulement des esquisses. Quand il prend position contre les images qu'il a utilisées comme base de travail, contre les recherches historiques et iconographiques qu'il s'est senti obligé de mener. En faisant le choix de tout remettre à plat, de nier l'évi-



dence et la présence propre de chacune de ces images glanées, en leur niant leur temps propre, et ainsi, en remettant tout en place dans le cadre de la bande dessinée, redessinant afin de lier, McGuire ne prend pas le temps de penser avec ses images, de leur dessiner une place propre comme le ferait un montage ou un collage. Ce qui l'oblige d'ailleurs à œuvrer pédagogiquement

« Et de façon presque pédagogique (Les successeurs de McGuire en viendront probablement à supprimer cette « béquille » comme jadis les fondateurs de la bande dessinée moderne ont supprimé le texte sous l'image), McGuire place dans un coin une datation. »

Balthazar Kaplan, *op. cit.*

Alors que ses recherches ouvraient à une véritable pensée historique dans la bande dessinée, il les fait se reclore sur elles-mêmes par ce choix d'une signature; alors même qu'une multiplicité d'esthétiques est présente dans cet ouvrage, elle ne semble recouvrir d'autres nécessités que celle d'une justesse visuelle. Ce qui se joue dans cet anachronisme c'est bien la résurgence du geste.

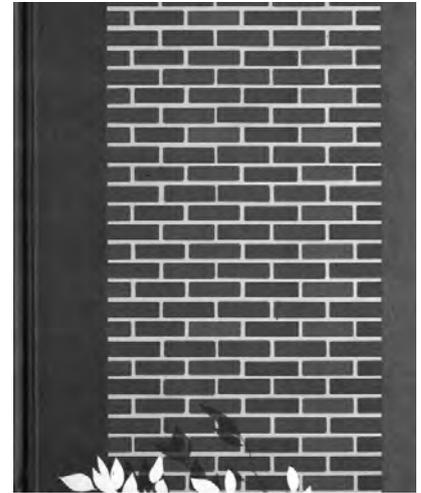
« Mais pourquoi le geste deviendrait-il ainsi le lieu privilégié de ce que Wittgenstein cherchait désespérément sous l'espèce d'un « écho de la pensée dans le voir »? Parce que le geste, ainsi qu'Aby Warburg en a eu

l'intuition magistrale, se trouve à la charnière exacte de cette « articulation naturelle ente le mot et l'image » fondatrice d'une *iconologie* bien pensée (c'est-à-dire pensée par-delà les juridictions unilatérales du vocabulaire comme de la grammaire). Il ne faut pas s'étonner que, dans la pensée de Warburg, *les images interprè-*

tent les images.

Une image est ce en quoi L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*



L'indistinction entre dessin et image pose en bande dessinée le problème toujours renouvelé du rôle que l'on attribue à chacun de ces deux termes, mais aussi de ce qu'ils sont en capacité de recouvrir.

Redessiner une photographie c'est, dans le cas d'un travail sur la mémoire, nier sa *picturalité* au profit de son *image* et lui substituer un dessin qui ne dit, même s'il montre, figure, quelque chose s'approchant de l'original, pas tout à fait la même chose.

En redessinant son travail, Richard McGuire a tout remis à plat, de ce plat qui donne effectivement à voir l'ensemble et permet le maintien d'un récit globalisant, mais aussi de ce plat qui nie toute profondeur, ne laissant que la surface des choses mais nullement ce qui les fait remonter.



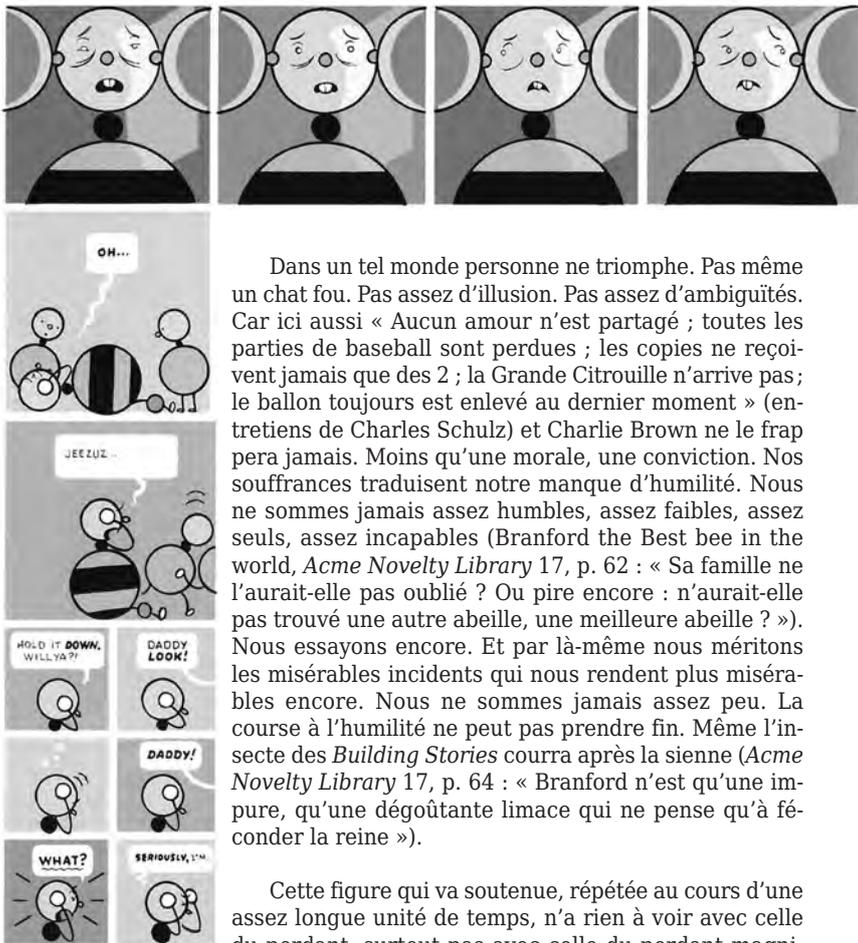
Avant tout

Une poignée de titres - *Jimmy Corrigan*, *Quimby the Mouse*, *Rusty Brown*, *Building Stories* - en même temps déjà qu'une bibliothèque entière, les vingt volumes d'*Acme Novelty Library* disponibles en décembre 2015. Il ne faut pas croire que ces vingt volumes correspondent à vingt livres. Il en existe plus, et les manières de les compter sont multiples. Chris Ware joue aussi de sa propre numération. Il faut par exemple y ajouter les deux *Date Books*. Ce qui en fait, du papier. Une oeuvre qui se réalise, se déroule, visible, tangible, pesante, occupant des pages et des pages, des kilos d'imprimé. Et aussi une notoriété inexplicable, une évidence incompréhensible, le scandale d'un devenir-classique instantané. Chris Ware est allé incroyablement vite et continue sur sa lancée méticuleuse, nette, extrêmement sophistiquée, d'une rigueur stylistique parfaitement tendue en même temps que d'une simplicité narrative qui rappelle le projet de Flaubert de transmuter le drame bourgeois en une oeuvre d'art complète par l'effort démesuré d'une écriture au style démentiellement travaillé et qui n'accepte du moindre détail aucune faiblesse, aucun faux-pas, aucun reste qui ne participe de son effet.

Chris W. Brown

Comment les prendre au sérieux ? C'est si facile. Ils ne constituent pas des adversaires crédibles, ni même motivants. Vous ne pouvez perdre face à aucun d'entre eux. Ils ne devien-

nent jamais menaçants. S'ils tuent votre frère Amos à coups de pelle (*Acme Novelty Library* 5, p. 18), vous vous réveillez. S'ils meurent, c'est à l'issue d'une série d'illusions telles que vous ne pouvez pas y croire (*Acme Novelty Library* 13, pp 29, 31 ; *Acme Novelty Library* 14 pp 66 sq.) Ils sont si faibles, si dérisoires. Même les super héros chutent des immeubles, incapables de voler (*Acme Novelty Library* 5 p. 11 ; son reflet en *Acme Novelty Library* 14 pp. 80, 81, 94, 95, 98), à moins qu'ils ne couchent une nuit avec votre mère et ne disparaissent dans le petit matin en faisant le moins de bruit possible.



Dans un tel monde personne ne triomphe. Pas même un chat fou. Pas assez d'illusion. Pas assez d'ambiguïtés. Car ici aussi « Aucun amour n'est partagé ; toutes les parties de baseball sont perdues ; les copies ne reçoivent jamais que des 2 ; la Grande Citrouille n'arrive pas ; le ballon toujours est enlevé au dernier moment » (entretiens de Charles Schulz) et Charlie Brown ne le frappera jamais. Moins qu'une morale, une conviction. Nos souffrances traduisent notre manque d'humilité. Nous ne sommes jamais assez humbles, assez faibles, assez seuls, assez incapables (Branford the Best bee in the world, *Acme Novelty Library* 17, p. 62 : « Sa famille ne l'aurait-elle pas oublié ? Ou pire encore : n'aurait-elle pas trouvé une autre abeille, une meilleure abeille ? »). Nous essayons encore. Et par là-même nous méritons les misérables incidents qui nous rendent plus misérables encore. Nous ne sommes jamais assez peu. La course à l'humilité ne peut pas prendre fin. Même l'insecte des *Building Stories* courra après la sienne (*Acme Novelty Library* 17, p. 64 : « Branford n'est qu'une impure, qu'une dégoûtante limace qui ne pense qu'à féconder la reine »).

Cette figure qui va soutenue, répétée au cours d'une assez longue unité de temps, n'a rien à voir avec celle du perdant, surtout pas avec celle du perdant magni-

fique, romantique (je pense à Werther, à Lorenzaccio, à Fabrice del Dongo) que son désir porte à la révolte, à l'individuation, et qui échoue de son désir. La femme-dont-on-ne-connaît-pas-le-nom des *Building Stories* n'est pas une descendante même lointaine d'Emma Bovary. Certes elle aussi s'ennuie, elle aussi rêve d'un destin plus grand que le sien, elle aussi incarne l'ennui bourgeois. Mais rien ce qui la pousse au désir ne l'anime d'une quelconque révolte contre sa condition. Le désir n'est que le plus court chemin pour aller au chagrin. Dès qu'il se manifeste, elle s'y blesse. C'est vouloir qui est mal et vouloir être. La seule sage précaution consiste à ne pas chercher ni désirer. L'oracle ne cesse de répéter que ce qui pouvait t'arriver de mieux était de ne pas naître, ce qui peut t'arriver de mieux désormais est de mourir. Ces personnages à l'envers de réussir ne sont pas des perdants. D'ailleurs il n'existe pas de perdants. Ce sont des êtres détachés et comme tels souffrant de leur détachement, des Bartleby sans nombre. Dans leur individuation même ils n'existent pas. Ils portent cette individuation comme une malédiction, comme une menace perpétuelle. La séparation a eu lieu, rien ne peut la réparer et aucun rapprochement n'est plus possible. Et ils ennuient tout le monde du peu d'existence qu'ils triment avec eux. Ils existent d'une existence qui ne suffit pas, d'une existence de flaque figée en mornes reflets gris et bidimensionnels. D'une existence qui ne prend forme de rien et se tait car elle ne parvient pas à faire lien. Ce topos de l'être impopulaire, du reclus social, du grand incompetent, de celui qui ne sait pas avoir de meilleur ami ni d'amis tout court, celui qui ne sait pas socialiser. Non seulement malheureux vu de l'extérieur mais sans cesse en larmes à l'intérieur. Véritablement désolés.

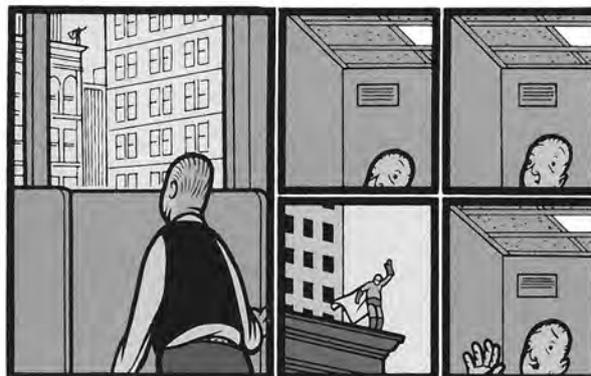
Pathos

Une oeuvre dans laquelle entrer comme le ferait une abeille dans une ruche, avec la même évidence énorme. Et de là accepter le plus banal, le plus inutile, le plus dérisoire. Dans les *Building Stories*, l'immeuble qui se souvient, de quoi se souvient-il. Il se rappelle des jours meilleurs. Il se rappelle une frise de cuivre fragilisée par le temps. Il se rappelle bêtement les femmes qui se sont couchées sur ses parquets. Il chérit le souvenir de ces contacts, de ces



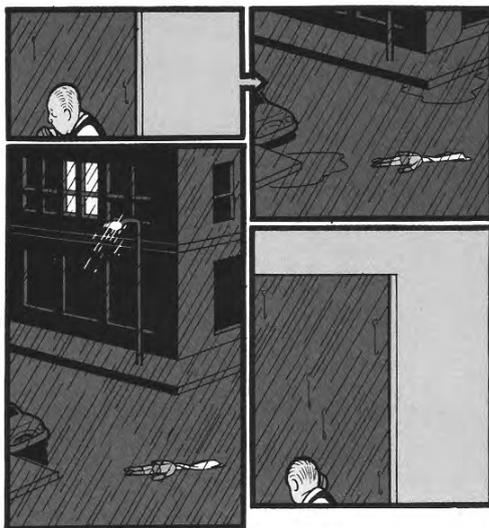
enlacements. Il préfère les femmes et leur douceur aux hommes et leur brutalité. Passons sur le poncif que peut se permettre un vieil immeuble. Il fait une exception peut-être pour un plombier obèse, nostalgique et insuffisant respiratoire. Puis une jeune femme, une moins jeune femme, une femme plus vraiment jeune et à laquelle il manque le nom (il lui manque tout et il lui manque en particulier un nom) se souvient médiocrement de sa médiocrité. Ce devrait être insupportable et ce ne l'est pas.

Peut-être n'existe-t-il aucune commisération (Empr. au lat. class. commiseratio « action d'exciter la pitié ».) dans la narration et ce seul fait suffit à désamorcer la charge de médiocrité qui menace. Ou encore c'est l'image. L'image crée d'immenses champs d'attention. L'image crée toute une architecture de composants, d'objets inanimés (on se dit bien qu'ils ont une âme, ils ont une âme depuis longtemps, la question est rhétorique, rien d'autre), de choses à la palpitante indifférence qui tuent le pathos. La composition de la case aussi. La multiplication des espaces (voir ci-dessous espaces pleins) tout autant. L'agencement énorme des choses et des lieux. La minutie. Ce qui excède le récit le prépare. Le désamorce. Le sertit de tellement de présence. Faire parler l'immeuble des *Building Stories* serait une faute de goût s'il n'était d'abord et en même temps si longuement dessiné. Pas décrit, dessiné. Parfois même transformé en condensé à découper et plier de lui-même, en représentation de sa représentation. Déjà inscrit dans les dimensions, il parle. Il parle en très petits caractères, presque



illisibles.

Le texte d'ailleurs n'a pas pour vocation la lisibilité. Il ne s'agit pas d'ignorer ce qui y est écrit, démarche dépourvue de sens. Mais le texte qui raconte, qui commente, qui insulte ou baguenaude (il faut se référer à tous les débuts et fins des volumes de l'*Acme Novelty Library* qui regorgent de telles flâneries) est excédée par l'image qui l'enserme et ne constitue qu'un des composants du remplissage en cours. Pas d'espace laissé vide ou alors le texte. Le texte veut bien, le texte peut bien remplir uniquement ce que le dessin a déjà cent fois occupé. Le texte un élément pour équilibrer la plus large (plus vaste) composition de l'image.



juste (minime) valeur par la luxuriance stylistique de l'énorme masse infra-narrative qui soutient, ordonne et permet la narration. « Si la lumière stellaire met réellement du temps à nous atteindre, cela signifie que tout ce que nous voyons, qu'importe que cela soit proche ou éloigné, n'est qu'une image du passé, et tandis que nous regardons ce passé (ou ce présent comme nous préférons l'appeler) le futur est en train de se produire, ce qui signifie que le passé, le présent et le futur se produisent tous en même temps.

Mais qu'est-ce que cela signifie pour le Libre arbitre, et plus important encore, pour l'amour ? » (*The Last Saturday*).

Sur la deuxième de couverture et la première page d'une des *Building Stories*, sur ces espaces réservés ordinairement à rien, la femme des *Building Stories*, celle qui ne porte pas de nom, peut parler de son suicide, assez en détail en fait, en faire une histoire, ce n'est qu'une parole banale et dérisoire, triste, frappante, commune. Pleine de malheur mais dépourvue de pathos. Le pathétique ne prend pas comme si le motif l'avait tué. Il n'y a aucun pathos. Il n'y a aucun refus du pathos. Il y a tant de pathos que devenu matière première il perd toute capacité à tendre au pathétique. Il n'est qu'une des briques d'une construction tellement grande qu'il s'inscrit dans l'ensemble, y allant de son éclat, de sa teinte, mais sans jamais s'imposer. C'est un des mécanismes à l'œuvre chez Ware que ce perpétuel dépassement du matériau du récit par la matière narrative et graphique (narrative-et-graphique). Il y a donc à la fois une très grande tristesse et un tel encombrement d'images, un tel pullulement d'images et de tristesse, que quelque chose les nie. Comme dans *Ulysse*. Lorsque Bloom (Leopold) ou Molly (Bloom) évoquent Rudy l'enfant mort, ce qu'il pourrait en dériver de pathétique cède à l'énormité du motif, du livre qui l'entoure, au point qu'il n'en ressort que comme un élément sans valeur de pathos propre. Rudy, la griffure mineure qui orne une arabesque qui décore elle-même le pétale d'une fleur prise dans le bouquet posé sur une table où dîne Léopold qui repense à Rudy. Le pathos narratif est décentré, délocalisé, rejeté à sa

Les pères

« Un père mort eut été peut-être
Un meilleur père. Le mieux
C'est un père mort-né.
Toujours repousse l'herbe sur la frontière.
L'herbe doit être arrachée (...) »
Heiner Muller

Pères monstres, pères toujours plus monstres. La chaîne de montre leur battant le ventre, une langue répugnante salissant leur rire. Les vêtements salement troussés. Leurs pas saccagés par le déambulateur. Leur bruit que les enfants fuient. La morve leur coule du groin. Ils ont les doigts poisseux, des boutons. Une insigne méchanceté. Pères partis en courant.

« Oh, dad, dad ... why did you have to leave us ...
Dad, dad, we need a new dad »

Acme Novelty Library, vol 1

Enfants que fuient les pères et les grands-pères. Si loin soient-ils salauds. Si loin soient-ils incapables. Et toujours trop près et pas assez morts. Et monstres. Ainsi qu'*Hamlet*



et son fantôme. Trop de poison dans l'oreille, trop de spectres pas assez morts. Toujours des pères morts dans la soupe, toujours des pères vivants dans la bouche, toujours devoir faire avec ce qu'ils sont ou ne sont pas. Comme Hamlet que son fantôme anime, marionnette. Dans Jimmy Corrigan aucun doute, sans aucun doute, les pères sont des monstres. Au mieux absents, au pire violents. Leurs doigts épais tiennent des ceintures de cuir. Leurs mots ne les sauvent pas non plus. Autoritaires ensuite jusqu'à la persécution. L'âge les rend, ne les rend pas. Une longue lignée de Jimmy devenus pères. L'enfant malheureux de la Chicago World Fair de 1893 est-il le vieillard que Jimmy Corrigan, le père de Jimmy Corrigan appelle son père et qu'il présente comme Jim Corrigan, ton grand-père ? Ce petit fils soudain apparu n'ébranle pas la carapace de gâtisme dans laquelle il déambule. Mais le père de Jimmy lui-même ne s'intéresse à ce fils que tard bien trop tard. Son grand-père ne lui accorde une once de tendresse que trop tard, après avoir constaté que son fils s'y est pris trop tard. Les pères absents et morts des fantômes intimant à leur fils de les venger ou de se tenir bien (ce qui revient au même) mais ils ne sont pas morts, pas assez absents au moment où ils meurent pas assez morts quand ils s'absentent et au moment où finalement ils meurent ils ne font que jeter un peu plus de désarroi dans la vie du fils qui craint de leur ressembler. Ils le commandent d'une voix sans appel et inaudible car être fils alourdit cette voix de terreur. Lorsque Jimmy décroche le téléphone et que la voix de son père qu'il ne connaît pas lui intime de venir. Lorsque Jimmy ne fait rien d'autre que de répondre à la voix du père qui l'appelle. Exécuter ses ordres. Le père lui-même et le père du père.

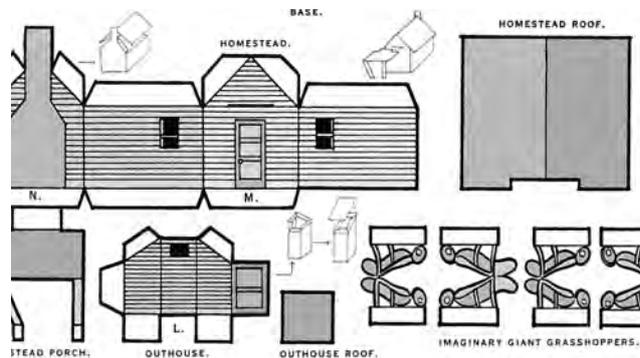
Tout cela s'emmêle. Il n'en reste que des enfances d'occasion (Second hand childhood, *Acme Novelty Library* 1). Les pères sont des salauds. Les mères sont pires. Leur

amour est pire. Les pères sont encore plus des monstres lorsque vous êtes leur fils. Tout type de monstres. La série des Big Tex (*Acme Novelty Library* 5 et 7) établit en détail ce postulat.

« James, faut qu'tu comprennes qu'un'homme n'est pas aussi simp' qu'un cheval ou un chien de prairie et qu'les méchancetés que not' père nous inflige ne sont pas en contradiction avec l'ordre naturel mais en accord avec lui ... il nous aime tout autant qu'sa prop'chair et son prop'sang, mais pas plus, comprends-tu ? » (*Acme Novelty Library* 5, p. 18)

« Oh, paw ... Paw, why is it that you don't like me ? »
Acme Novelty Library 07 p. 2

« Okay Tex you git out and go over there by the big tree cuz there aint gone be no goddamn icet cream fer you today and there aint gone be any more ever ant then you don't never come back or try to find me or the house again because you aint welcum there anymore at all, unnerstand ? »
Acme Novelty Library 07 p. 28



Le père violent, le père tueur, le père qui oblige, le père dérisoire. Ce serait une tragédie, mais rien n'est tragique (bien que les yeux crevés par des ciseaux apparaissent dans *Acme Novelty Library* 3 p. 20 dans une référence revendiquée à Peanuts). Les pères ne font pas des fils terrorisés, mais des enfants incapables. Des incarnations multiples, diffractées mais cohérentes, de la figure de l'incapable social. Nous ne comprenons pas tout à fait ce que signifie cette tare. Malheur à qui ne sait pas socialiser, ne sait pas assumer le minimum de brio que demandent les relations sociales. Ce qui le guette est une honte par-delà les mots, une honte qui le poursuit dans sa mort encore, Grégoire Samsa dont la famille s'est étendue au monde.

« Round comic buttons in 2 Colors - Funny sayings - Very Popular

(...) My father left me
My father beat me
My father raped me
My mother always said I was ugly
My father used to tell me I was a worthless piece of shit (...)

Acme Novelty Library 10, p. 7

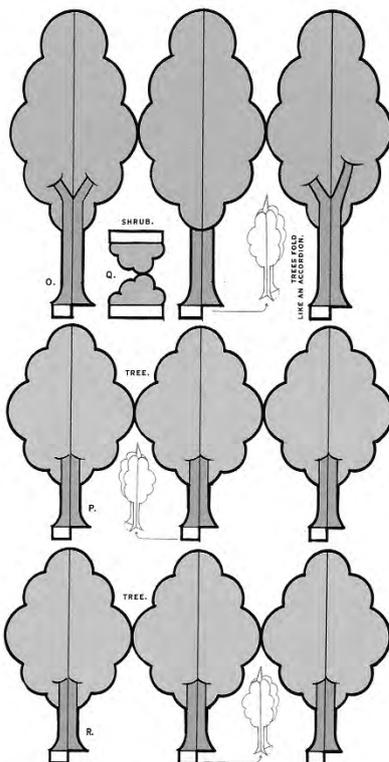
Date Books (agendas)

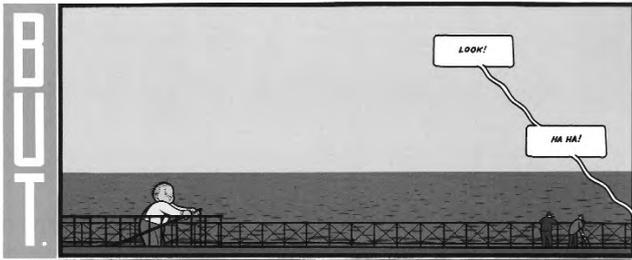
La nature du projet nous échappe. C'est tant mieux. Les *Acme Novelty Date Book* se présentent, sous forme de prétendus fac-similés, comme un mélange de journaux intimes et de carnets de dessin. 1986 - 1995 pour le premier, soit grossièrement la période de composition de Jimmy Corrigan. 1995-2002, soit la période qui suivit la composition de Jimmy Corrigan et engloba Rusty Brown, pour le second. On y trouve en grandes quantités des notes, pour la plus grande partie illisibles même à la loupe car écrites en pattes de mouches. En grande quantité aussi des esquisses, des dessins, des portraits, des dessins d'autres auteurs que Chris Ware, des fragments de comics, mais aussi quelques recettes de cuisine, considérations sexuelles, listes de courses, projets de vacances, notes ethno-

logiques, projets de décoration, théorèmes mathématiques avec démonstration, etc.

L'erreur serait sans aucun doute de prendre ces *Date Books* à leur valeur faciale. Ils ne constituent sûrement pas un témoignage au sens où en raffolent les auto-fictifs. Ils ne constituent pas l'ancrage, le fait réel, duquel découlerait l'œuvre. En effet, à les lire en détail (ce qui suppose de sérieux efforts de recomposition des textes), ils ne font que poursuivre la réflexion en cours dans l'ensemble des volumes de l'*Acme Novelty Library*. Tous les traits caractéristiques des personnages de Chris Ware s'y retrouvent : profonde incompetence sociale, auto-mortification continue et dénigrement de soi, maladresse maladroite, remise en cause systématique de ses capacités, profonde incapacité émotionnelle, écrasante pression surmoïque, angoissant sentiment de décalage, lourde vocation au malaise et à l'inadaptation, manque de confiance en soi. Le narrateur et dessinateur des *Acme Novelty Date Book* ne fait que donner une nouvelle figure, un socle un peu plus apparemment réaliste, aux thématiques de fond de l'œuvre.

« Il n'y a pas de coulisses, les fards sont dans vos yeux, dans votre regard (...) ». Les *Date Books* poursuivent la même mise en évidence mais plutôt que de s'inspirer de la grande masse des règles typographiques et de mise en page à laquelle Chris Ware recourt usuellement, ils prennent appui sur la forme libre du journal, du carnet de notes, forme qui n'en a pas moins ses règles. Ce qui pourrait paraître une débauche d'intimité, ou un envers, n'est que la continuité du même endroit et de la même mise en œuvre de la narration. Du moi encore il est question, mais pas plus qu'ailleurs du moi de l'individu dénommé Chris Ware. Les *Date Books* font donc partie du projet d'exposition et d'investigation d'une certaine forme de conscience à l'heure du marketing de soi, du coaching et de la promotion par chacun des belles qualités qui le constituent et lui permettent de jouer sur le marché de la relation humaine. Ils ne forment pas un autre de la fiction, mais sa confirmation jusque dans la forme fantasmée du journal.





Nous, fils d'Eastman

Après le temps kodachrome, après le temps de la couleur photographique, ailleurs que dans le cadrage. Les couleurs ne sont pas étalonnées pour ou contre ou avec la photographie. C'est un monde où tous les appareils de photographie ont été digérés, un monde où tous les appareils de photographie ont été repris et dessinés. Il n'y a plus besoin de passer de l'autre côté de l'hérésie photographique car elle a été vaincue, les images ont été de nouveau absorbées par la main qui les dessine et qui a décidé de la couleur à leur donner de façon novatrice et définitive, tous les tons sont en dessous des tons, des quarts de huitième de tons, et lorsque nécessaire des surfaces de carton pigmentées de pointillés et d'où surgiront tout ce qu'on ne veut pas et pour commencer des châteaux et des paysages bucoliques et même un robot de carton qui ne se tiendra jamais debout. L'illustration tenue à distance de ce qu'elle illustre, maintenue à la plus grande distance d'étrangeté de ce qu'elle illustre de telle façon qu'elle renonce. Le signifiant est ce qui représente le signifiant pour tous les autres signifiants blahblahblah. Nous pouvons ainsi durer longtemps. Nous pourrions durer longtemps n'était qu'au centre de ce jeu de renvoi se tient une histoire poignante. Une histoire. La simple bêtise d'une narration qui se suffit et qui se tient debout dans la magnificence des images. Quelque chose tient debout entre les ruines de langage que les images mettent au jour.

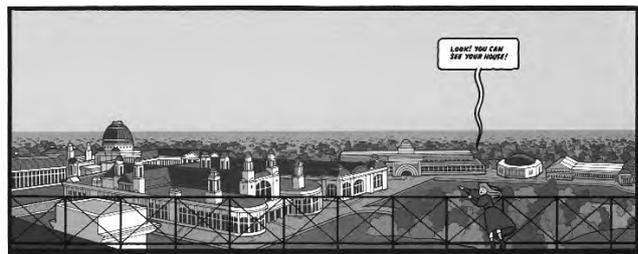
Encombrement

Un intérêt pugnace pour l'encombrement, mais aussi pour les formats étranges (à l'italienne, boîtes, gauchis en hauteur, pliables, etc) et le pullulement. Un souci d'occuper l'espace, de le dérouler et de lui donner forme. Le strip, la case, le comic. Dans *Acme Novelty Library 2* déjà, la case se

multiplie de façon sonore et généreuse. Il importe de peupler la page. Le strip, une bande, deux ou trois pour trois, quatre, cinq cases. La page. Peupler la page avec le strip. Coller le strip sur le strip. Avez-vous déjà essayé de couvrir une table de ping-pong en y collant des timbres ? Passez à l'illisible (*Acme Novelty Library 4* et 15 par exemple). Les dimensions du livre s'étendent. Il prend deux ailes, deux grandes ailes noires. Il encombre. Il donne de la place. Mais le trait aussitôt s'y recroqueville et s'y rabougrit, et la page abrite de très nombreuses cases (12x14 étant un maximum relevé dans *Acme Novelty Library 4* p. 31, dans l'infra-lisible comme il y a de l'infrason ou des infrarouges). Une pullulation cancéreuse des cases. Une illisibilité jouissive. Un envahissement par le strip. Pourquoi faut-il lire Chis Ware avec une loupe ? Jusqu'à l'écoeurement parfois. Je ne peux pas lire autant de cases que cela, il y en a de trop. Je ne peux pas lire autant de mots minuscules qui n'ont pas été faits pour qu'on les lise. Pas plus que les pliajes pour être pliés et les dioramas pour être construits. Un reste irréductible refusant le passage à l'échelle. Une somptueuse et généreuse inutilité.

Even his Feet Look Sad

Confronter sa tristesse à celle de Jimmy, de la jeune femme des *Building Stories* (mais quel est son nom est-ce qu'elle a un nom, pourquoi ne peut-elle même pas avoir de nom, qu'est-ce qui fuit d'elle de telle façon qu'on ne connaît pas son nom ni la façon dont elle a perdu sa jambe alors qu'on sait tout de sa sexualité par exemple, ou de ses échecs artistiques et de sa maladie de coeur, et de la mort de son chat), de l'enfant (un nouvel enfant, encore un autre enfant, un pendant de Jimmy Corrigan) de *The Last Saturday*, ou de l'abeille Branford des *Building Stories*, cette tristesse est infinie. Sans fond, proprement sans fond, et seule son absolue absence de pathos, et la dérision tout aussi absolue qui l'accompagne, lui interdisent d'être insupportables et de faire tourner les histoires au mélo. C'est heureusement hors du



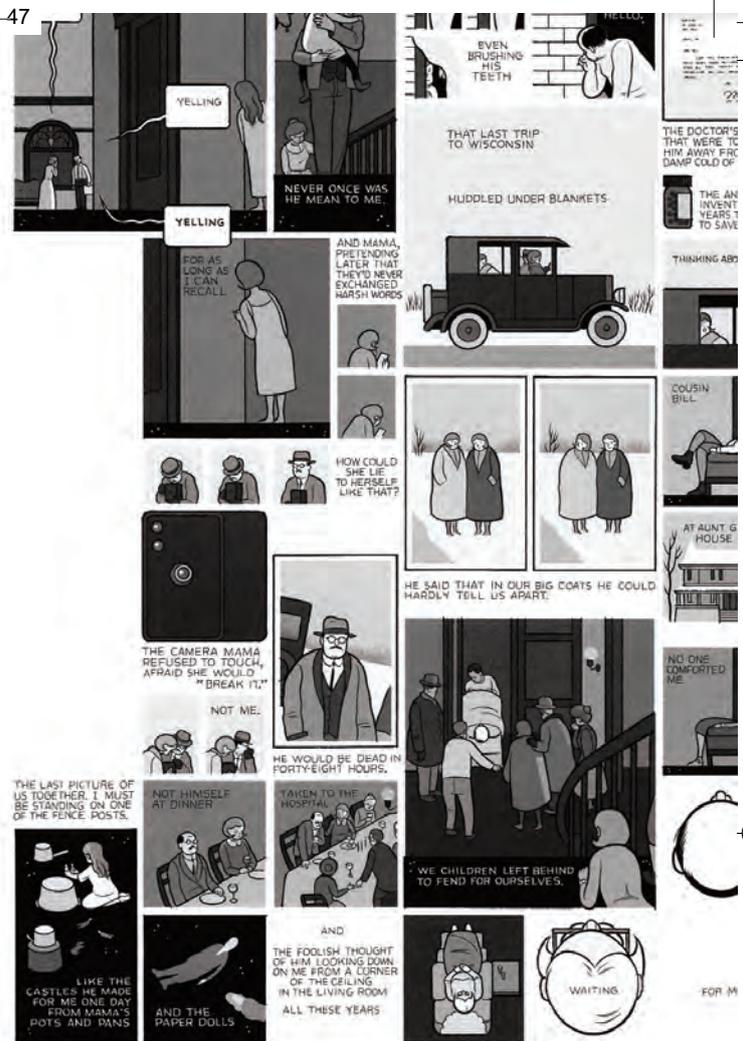
mélo, il parvient toujours à s'en sortir. Je pense qu'il a un truc qui lui permet de s'en sortir et de ne pas se laisser aller au mélo, mais je ne connais pas ce truc.

À rebours

Une image tout à l'envers de la liberté expressive. Une rigueur, une ornementation terriblement construite, une énorme culture typographique, un effort pour ne jamais décider trop vite entre l'abstrait et le concret (il faudrait par exemple faire une typologie de la transformation des cercles dans Chris Ware), un risque de se perdre non pas dans la déformation d'une vue subjective mais dans un amoncellement parfaitement et inmanquablement maîtrisé et dans le souci de remplir (et non pas la triste obsession du schizophrène qui annule le vide), dans le jeu hilarant de ne laisser pas le plus petit espace de la feuille échapper à la composition. Une maîtrise qui s'excède pour exploser de la plus contenue des manières, avec la présence très discrète au fond de l'image du très léger ennui sans lequel nulle grande oeuvre ne peut exister.

City Beautiful, creating social order through beautification

Une délicate architecture de papier. Une obsession pour l'architecture depuis l'Exposition Universelle de Chicago dans Jimmy Corrigan jusqu'aux *Building Stories*. Une délicate architecture narrative. Jimmy Corrigan exploite le principe de récits enchâssés. Le procédé courant du premier tiers de l'album, une série de retours-arrière, éclate dans le long sous-récit de l'enfant (qui dans la sainte trinité est le grand père du dernier Jimmy Corrigan, donc le père du fantôme, le père du roi Hamlet qui porte le nom de son fils et de son père). Ce sous-récit est clairement identifiable comme corps spécifique (ni étranger ni secondaire, mais branche d'un récit auquel il contribue, et branche autonome). Par sa couleur : marron, gris, noir, rares recours aux couleurs franches. Par sa graphie caractères script encore plus illisibles, minuscules et en pattes de mouches qu'à l'accoutumée. Par son ancrage dans un temps particulier, les quelques mois qui précèdent l'ouverture de la World Columbian Exposition de Chicago, ou plus banalement pour nous l'Exposition Universelle de 1893. Un chef d'oeuvre de planification avant tout que cette World Fair dédiée à Christophe Colomb (*Acme Novelty Library 13* est presque entièrement consacré au moment historique de cet événement). Le rêve d'une ville par-



faitement complète et rationnelle, entièrement fabriquée et non pas engendrée, dans laquelle chaque élément jouit de liens symboliques avec les autres. La victoire de l'ordre et de l'harmonie sur tout le reste. Sur tout ce qui n'est pas ordre et harmonie. Ainsi que la victoire du plan sur l'histoire. Les projections de Daniel Burnham ont ceci d'exceptionnel pour leur époque qu'elles ne décrivent pas seulement le plan du moment, mais incorporent aussi les grandes lignes des futurs développements. Ainsi le schéma, la structure, ente les temps à venir, les grève, les détermine et les anticipe. Les conceptions de Frederick Law Olmsted, concepteur de paysages (landscape designer) en faveur d'une harmonie intégrée des composants du quotidien dans une perspective d'harmonie sociale. L'ordre social au travers de la composi-

tion des espaces urbains et des bâtiments, la réalisation d'une totale intégration entre nature et culture. Une beautification intégrale. Il s'agit de continuer à exercer une action sur le plan et le développement de la ville depuis un point qui s'éloigne dans le passé. Il s'agit de déposer dans la prairie les lignes généreuses qui engendreront d'autres lignes même lorsque les hommes voudront s'en débarrasser. Il s'agit de s'assurer une postérité en ancrant une démarche temporellement ponctuelle sous le forme d'une charge, d'un ordre, que les successeurs auront à respecter. Une très longue histoire de planification, d'urbanisation des lieux et des vies.

Ainsi de l'histoire de toutes ces générations de James Corrigan (au moins trois d'entre elles, et probablement quatre si nous considérons les Jimmy Corrigan du futur qui ap-

paraissent dans *Acme Novelty Library* 19) qui s'inscrivent dans un grand plan répétitif d'abandons, d'absences, d'abus, et de misère. Ainsi du déroulement organique de la grande architecture de l'oeuvre de Chris Ware.

Détails :

Les livres de Chris Ware ne sont ordinairement pas paginés. Je me suis donc dispensé de donner des références de pages précises pour les *Building Stories* et *Jimmy Corrigan*. Pour la série des *Acme Novelty Library*, je compte 1 à partir de la couverture.

*Les traductions sont de ma seule responsabilité.
Les absences de traduction aussi.*

Rond point - Pierre Marty - palimpseste n°3 des Pecanuts de Schulz

