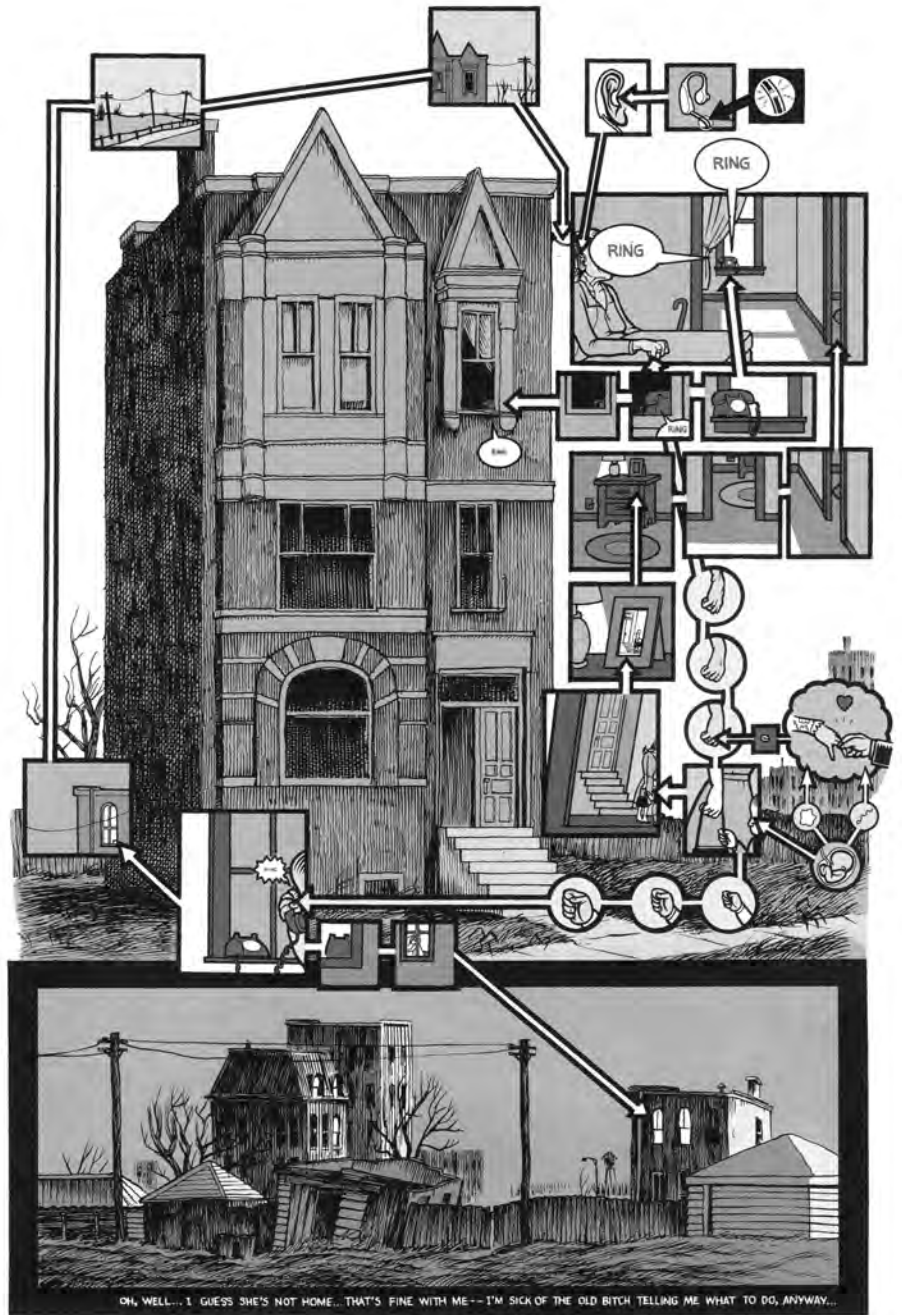


L.L.

(Une maison américaine typique sur trois niveaux, des escaliers mènent à la porte d'entrée. Le terrain est vide, abandonné, une palissade de planches en bois le clôture. Derrière, sur la gauche, un arbre sec, mort, tandis que sur la droite quelques habitations au loin. Un téléphone rouge posé sur le rebord de la fenêtre sonne, deux fois, dans une bulle « ring » flottant au-dessus, « ring » dans une seconde qui cache le visage, dans la pièce à côté (le téléphone rouge posé sur le rebord de la fenêtre (vu depuis l'extérieur le téléphone rouge sur le rebord de la fenêtre sonne « ring » (une tache rouge sur fond noir dans un encadrement gris))) d'une vieille, une canne posée contre le mur, dame assise atablée (une oreille appareillée d'un sonotone (le sonotone seul pointé son câble (le fil à l'intérieur du câble sectionné))) dans une salle donnant sur l'embrasure d'une porte à droite (le bas de l'embrasure de porte (l'intérieur de cette salle un tapis rond au sol (au-dessus du tapis une petite table de salon sur laquelle une lampe et un cadre photo (le cadre photo laisse transparaître la photo s'y trouvant (photo sur laquelle une porte (en bas des escaliers y menant une dame tient son sac à main)))))) la main fermée posée sur la table). (Cette même main pendante (la même rajeunie (tout à fait jeune cette fois (est la main qui tient le sac sur la photo (sac que tient aussi une autre petite main, celle d'un enfant à peine cadré)) (lui comme fœtus (comme spermatozoïde (comme ovule))) (une main se fait passer la bague au doigt, un cœur survole la scène) (bague seule pointe vers cette main))) (la main enfantine tenant encore rien (cette main grandie adolescente (en gros plan cette fois))) (tient un téléphone rouge porté à l'oreille sonne « ring », le cadran rotatif posé sur le rebord de la fenêtre (vu depuis l'extérieur un téléphone rouge posé sur le rebord de la fenêtre (de loin un homme au téléphone derrière sa fenêtre))) (fenêtre éclairée dans le coin haut gauche d'une maison devant laquelle un câble téléphonique pend et passe (une maison en entier dont deux fenêtres sont éclairées dans un quartier délabré de nuit, au bord d'un terrain vague traversé par deux poteaux soutenant un câble téléphonique) (une route bordée de champs traversés par trois poteaux téléphoniques en bois (l'angle supérieur droit d'une maison reliée au câble téléphonique))) sonne « ring » dans une bulle étoilée au bord de la fenêtre supérieure droite.)



**EKPHRASIS de la planche 13, Acme Novelty Library vol. 1**

L.L. de Mars	<b>L.L. D.M.</b>	<i>Perspectives Monstres Faire l'histoire</i>	4	28	14	47
Cathia Engelbach	<b>C.E.</b>	<i>Comédies Hiatus Absence</i>	7	19	33	
Aurélien Leif	<b>A.L.</b>	<i>Dépression/suicide Circularité Illusion pictographique</i>	4	10	13	27 40
Jean-François Savang & Guillaume Chailleux	<b>G.C. J.F.S.</b>	<i>Narration sans sujet Poétique iconique Hyper-morale</i>	5	23	36	

Oolong **O.** Texte publié dans le Pré Carré n°7

Loïc Largier	<b>L.L.</b>	<i>l'Auteur Projet Décrire</i>	1	3	52
Gwladys Le Cuff	<b>G.L.C.</b>	<i>Embryon Homoncule Genève</i>	22	34	43
Julien Meunier	<b>J.M.</b>	<i>Mélodrame Visages Détail</i>	3	20	40 42 45

+ passage + génie + ordinaire + concret + déception + dessin + nom + causes + arrière-plan etc.

## PRÉ CARRÉ 8

Nous désirions depuis le premier numéro de *Pré Carré* écrire sur Ware, mais nous repoussions sans cesse le moment d'aborder ce qui ne pourrait être qu'un travail colossal et épineux : écrire sur Ware, c'est à la fois éviter de le circonscrire dans une marotte théorique en passant à côté de sa profonde hétérogénéité voire de ses contradictions, et c'est écrire également sur ces écritures-mêmes qui le consacrent depuis tant d'années dans une impuissance assez étonnante à se mettre à la hauteur de leur objet ; lectures systématiques, affectives, dramaturgiques ou biographisantes, toutes monadisant Ware par leurs formes dévotes et peu imaginatives. Ne pas venir grossir inutilement le tas de pages infécondes consacrées à Ware, voilà ce qui, jusqu'au texte de Oolong publié dans le septième numéro, paralysait cette entreprise et en repoussait la mise en branle de numéro en numéro. Par ailleurs, *Pré Carré* n'avait pas été conçu par nous pour produire des archipels de textes et d'écriture isolés, mais bien pour tenter d'inventer des formes communes, des protocoles de travail collectifs, pour nous contaminer les uns les autres intellectuellement, poétiquement, théoriquement, éthiquement. Si indéniablement le train opiniâtre de la revue a produit ces effets dans nos textes respectifs, nous n'avons pas jusqu'ici réussi à quitter les niches douillettes des tâches réparties, de l'écriture solitaire. C'est la décision de prendre le texte de Oolong pour en faire la nervure centrale d'un travail commun qui nous a conduits à chercher un outil d'écriture collectif en ligne, sur lequel, pas à pas, nous allions broder ce huitième

numéro. Voici comment le courrier aux rédacteurs fut adressé : « ce texte sera la matrice d'un travail commun, un premier trajet à travers une œuvre foisonnante, qui ne demande qu'à être déplié à son tour ; l'idée est de placer ce texte au milieu de nous, dans un dispositif technique en ligne simple et mutualisé auquel nous pourrions tous avoir accès simultanément, et de nous inviter à tirer sur les fils de sa trame pour broder des motifs nouveaux sur les objets wariens qui nous intéressent le plus. De la simple notule qui pourra devenir une sorte d'excroissance collée au texte original (il sera désossé tout au long de ce numéro, composition talmudique entourée de ses commentaires, colonne synoptique en face de son paratexte etc.) à la longue paperole qui ouvrira un texte second, nous pourrions pas à pas envahir le numéro 8 intégralement consacré à Ware sous toutes ses coutures, jusque dans ses rubriques annexes — Palimpseste, Lieu commun, Moins la main, etc. » ; nous étendîmes la variété du commentaire au loisir d'écrire sur ce que nous nous donnions mutuellement à lire pas à pas, produisant autant de paratextes qu'il nous semblerait nécessaire pour donner à un travail théorique et critique sur Ware un cadre aussi généreux et expérimental que celui qu'il offre à ses lecteurs depuis plus de vingt cinq-ans.

## rubriques

**Comité éditorial**  
G. Chailleux, L. Largier  
L.L. de Mars & J. Meunier

**Gravure de couverture :**  
Emmanuel LeGlatin  
**Maquette :** L.L. de Mars

**moins la main**  
**Oolong** (p.11)  
traductions originales

**ekphrasis**  
**+ Les dessins de Ware**

**palimpsestes**  
**G. Chailleux** (p. 19, 30)  
**L.L. de Mars** (p. 9-10, 34)  
**L. Largier** (p. 33)

**Loïc Largier & Morgane Monterrat** (p. 1, 25, 51)  
**Loïc Largier & L.L. de Mars** (p. 18, 26)

**lieux communs**  
**C. de Trogoff & L.L. de Mars** (p. 5, 8, 16, 37)

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 œuvre qui se réalise, se déroule, visible, tangible, pesante, occupant des pages et des pages, des kilos d'imprimés. 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 œuvre 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



Ainsi de l'annonce laconique faite par le présentateur de la cérémonie des *Alph'Arts* en 2003 lorsqu'il remporte le prix du meilleur album : « Chris Ware bien sûr ! »\* comme s'il ne pouvait y avoir d'autre choix légitime que celui-ci, d'évidence et de raison donc.

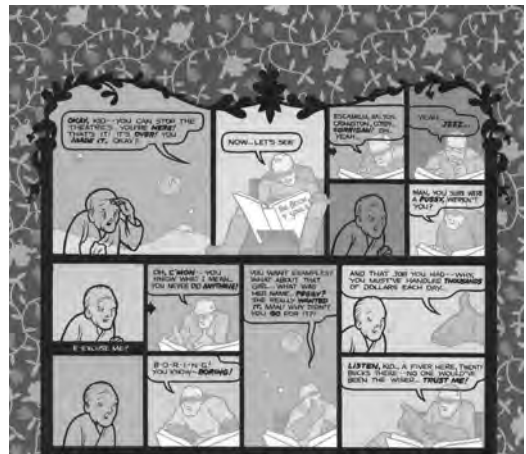
Parce que Chris Ware c'est, reporté dans l'aujourd'hui de la bande dessinée, celle qui se cherche en tant que forme propre, et tente de s'inscrire en autonomie dans le champ, disons pour l'instant comme littérature (« La littérature n'est pas plus un genre que la bande dessinée », Jean-François Savang, « Le récitatif contre le récit », *Pré carré 6*, p.33), la figure mythique de l'auteur. Celui qui, fort de l'héritage « d'une tradition [de la bande dessinée] parmi les plus brillantes » (Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware ; La bande dessinée réinventée*, p.5) connaissant son histoire sur le bout des doigts et vouant « une admiration immodérée à de lointains inventeurs de la bande dessinée » (*Ibid.*, p.5) a forgé longuement ses armes par une « pratique exigeante et formatrice du *comic strip* » (*Ibid.*, p.5) dans les tréfonds de la presse, invisiblement, patiemment, avant d'émerger en pleine lumière au faite de ses moyens techniques par la création d'une « œuvre d'une inventivité exceptionnelle » (*Ibid.*, p.5) se doublant d'une défense acharnée de l'objet livre imprimé « pourtant une *technologie* dont le futur paraît à certains bien menacé. » (*Ibid.*, p.5)

Filiation naturelle avec l'histoire de la bande dessinée, travail patient dans les méandres de la création industrielle de *comic strips* puis surgissement comme auteur véritablement ainsi qu'ardent défenseur du livre imprimé toujours en train de mourir, il n'en faut pas plus pour construire la légende Chris Ware, homme dont la timidité et l'absence de confiance en soi, en tout cas dès qu'il s'agit de relations sociales, finissent de structurer la figure *auteur de bande dessinée*, amalgamant tous les fantasmes qui peuvent y être joints

« Enfant, j'imagine que vous passiez beaucoup de temps à dessiner ?

— Oui, je ne sortais pas beaucoup. » (*Ibid.*, p.40)

\*([http://www.dailymotion.com/video/xpjtg\\_comix-chris-ware\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xpjtg_comix-chris-ware_news) à 01:01)



Quelque chose plane autour de l'œuvre de Chris Ware, le sentiment que son travail nous serait aujourd'hui une évidence. L'auteur lui-même serait comme la figure d'un stade arrivé de l'auteur de bande dessinée, en ce qu'il aurait toujours été là, et sera toujours là, hors du temps, à la fois fabrique de la BD et avant-garde. Tout cela fabrique l'image d'un monolithe, d'une œuvre sans mouvement ni trajectoire, une totalité apparue instantanément complète, héritière de la bande dessinée passée et contenant la bande dessinée de demain.

Pourtant d'une certaine manière lorsque Chris Ware apparaît il n'a pas de père, ce qui fait sa singularité ne ressemble à rien d'autre avant lui. Et il me semble que depuis son travail ne cesse de se déplacer et de se transformer.

Cela dit écrire sur Chris Ware ce serait, de mon côté, tout de même répondre à une forme d'angoisse face à une œuvre monumentale et à un consensus autour de ces livres dont le « bien sûr » de la cérémonie de l'*Alph'Art* d'or est la formulation. Cette évidence dont on ne sait pas bien ce qu'elle recouvre agit comme un cache, ou un flou, qui nous fait éprouver le désir de préciser tout ça, de faire réapparaître au moins pour soi-même les zones d'invention et les formes en mouvement d'une œuvre qu'on n'arriverait plus à lire à force d'éclat.

« Nous ne sommes jamais assez peu. La course à l'humilité ne peut pas prendre fin. »

A.L.

Plus Ware est ordinaire, et moins il est banal. Les personnes/personnages de Ware sont ordinaires en diable parce qu'exceptionnels au possible. Mais il faut reprendre le problème dès le départ : ordinaires par rapport à quoi ? Quel est le problème de Ware ? Ce n'est pas celui, tant rebattu, devenu cliché convenu, de l'antihéros à mi-chemin entre le postmodernisme et le kafkaïen. Ware est tout à fait classique en un sens très précis : il cherche avec une fureur tranquille la vie en tant que vie, la lit-

Au-delà de ces évidences *sociales* (ou historiquement sociales, fondant en histoire tout ce à partir de quoi les autres œuvres sont comparées *en reste*), il y a celle, tenace, que Ware par-dessus tout *écrit*, c'est-à-dire, au fond ne dessine pas ; s'il dessine, c'est qu'il écrit, c'est qu'il articule du sens, l'agence, le fait fonctionner. On lui sait gré de créer des personnages, mais pas de ces paquets de lignes qui font le *comics* : des personnages *littéraires*, c'est-à-dire des réserves d'affects nouées dans des récits.

téralité qui ne s'indexe plus sur rien. Si les livres de Ware sonnent si vrais, si sensiblement vrais, c'est parce que d'une seule vie ils font la transversale de toutes les vies possibles en en poussant la littéralité à bout, en en restituant les syncopes, les absurdités, les détours, l'ennui, la dépression. Ware cherche le personnage qui n'est pas le héros de quelque chose, pas même de sa vie, d'où la différence entre le désœuvrement de l'antihéros, et la dépression de ses personnages. Ce qui compte, c'est la vie telle qu'elle va, qui colle si fort aux détails, aux contemplations vides, aux actions automatiques, aux yeux dans le vague et aux regards dans la lune qui font les trois-quarts de ce qu'on appelle le quotidien... La vie de tous les jours n'a rien à voir avec la vie quotidienne : c'est la vie littéraire. La vie de tous les jours, c'est la vie de tout le jour. C'est pourquoi *The Imp* (p. 6) est à côté du problème lorsqu'il aborde Jimmy Corrigan en posant la question de son ambivalence, à la fois



comme un rien du tout et comme personnage authentiquement animé d'une vie intérieure. Le terme de prosopopée est fondamental ici, et a tout à voir avec la théâtralité déceptrice partout présente chez Ware. Le statut de la parole chez Ware, c'est qu'il n'y a pas de parole du sujet qui viendrait trancher sur tous les autres modes affectifs et impressifs qui traversent le livre : la parole est modale, elle n'est qu'un mode — au sens musical — parmi d'autres modes, elle est aussi modale que le passage et la durée de la couleur, que le jeu et le transit d'un motif. Elle ne fait même plus sens par rapport au problème de la narration : c'est un mode esthétique. Ware fait parler comme il chromatise, il modalise l'émotion. C'est pourquoi plutôt que de la parole de sujet, plutôt même que la parole des personnages, il n'y a que des prosopopées d'esthètes (étymologiquement, personne et personnage découlent d'un même terme grec, celui de *prosopon*, qui désigne d'abord le masque théâtral, et qui plus tardivement, à Rome, sera orienté dans un sens plus légal vers la notion de personne, directement juridique et morale). La prosopopée, c'est d'abord le masque d'une puissance qui modalise celle-ci, comme parole ou comme geste. Adieu la performance, adieu le performatif. Les hommes parlent à égalité avec les immeubles, les pigeons, les abeilles : il n'y a pas de primat de la parole, mais une équivalence théâtrale de prosopopées.

eux. Ils ne deviennent 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, p. 29, 31 ; *Acme Novelty Library* 14 p. 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 p. 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.

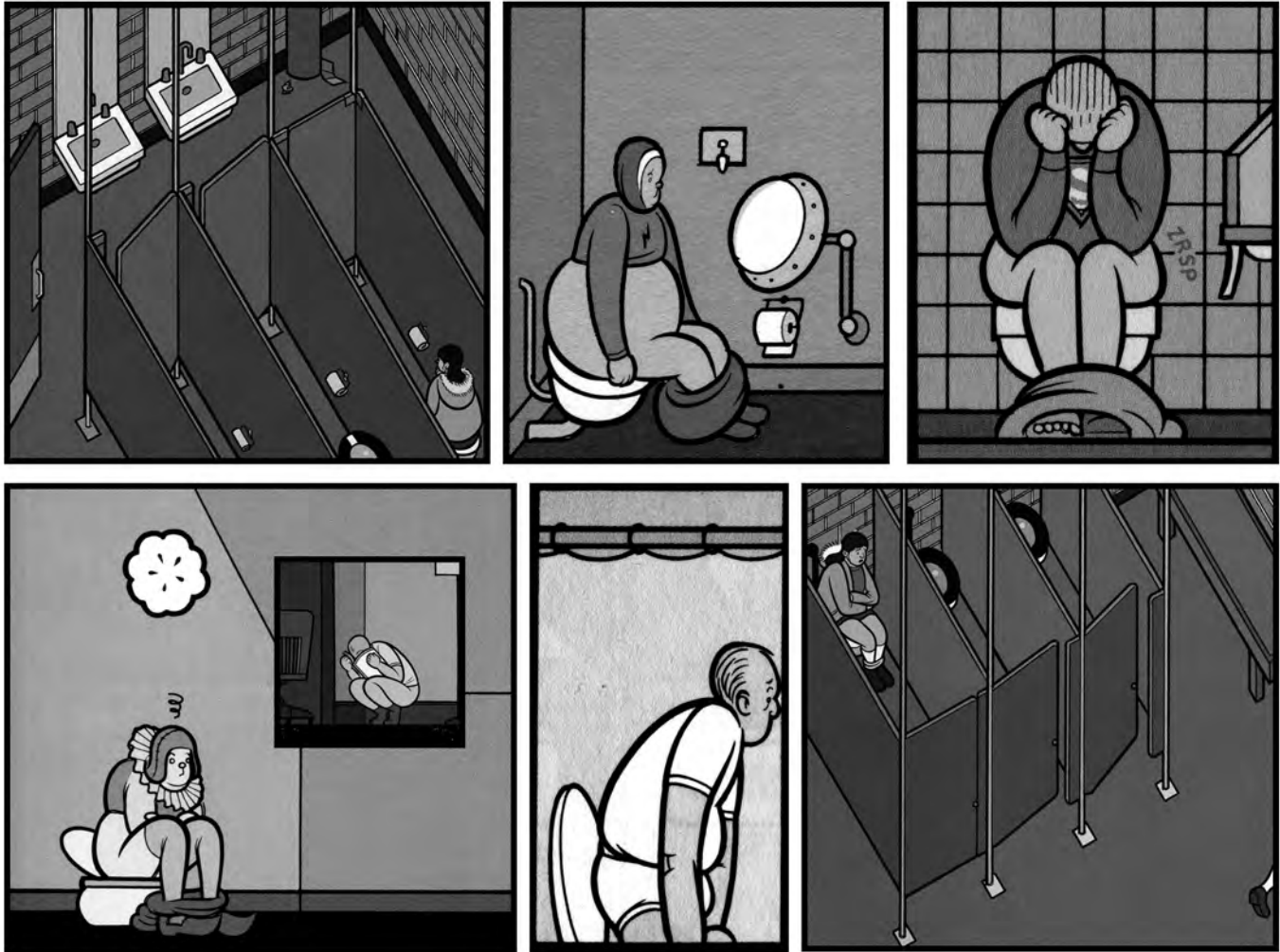
Dans un tel monde personne ne triomphe. Pas même un chat fou. Pas assez d'illusion. Pas assez d'ambiguïtés. Car ici aussi « Aucun amour n'est partagé ; toutes les parties de baseball sont perdues ; les copies ne reçoivent jamais que des 2 ; la Grande Citrouille n'arrive pas ; le ballon toujours est enlevé 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.

G.C.  
J.F.S.

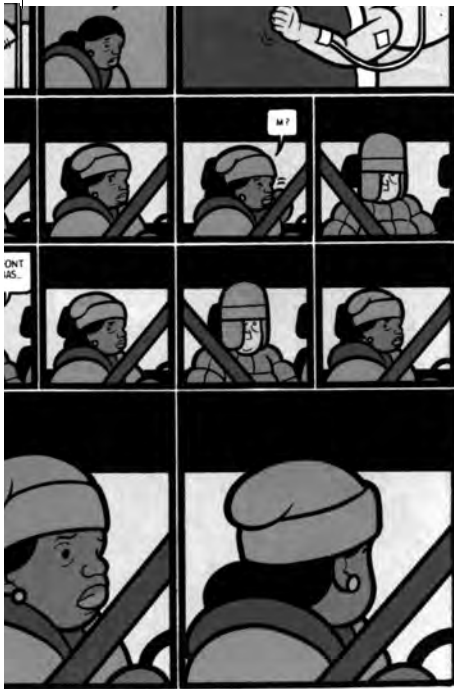
[...] **G.C.** : bon, il est trop tard, profitons donc de ce temps perdu : je crois que je me suis pris au piège de l'alternative entre deux naïvetés avec cette histoire de narrativité. Celle qui consiste à prendre l'œuvre au pied de sa lettre « expressive », psychologique, mimétique (pour la condamner ou la louer), et celle — plus savante — d'une litté-

ralité qui serait la critique sans reste de la première alors qu'il semble bien qu'elle lui fasse bien une place, cette « critique littérale », à la narrativité. Ou plus exactement, qu'elle la fasse sienne, et immanente. Parce que la distinction ne serait pas entre narration (contenu) et littéralité (forme) mais entre ces deux éléments du poème et la représentation qui fait

l'abstraction de la première distinction, et dont la dualité rationnelle cache une volonté ontologique (narration « abstraite »). C'était peut-être cette narration immanente (concrète) que nous invoquions, moi, selon Foucault disant n'avoir écrit que des « fictions », et toi, te repositionnant avec Mieke Bal\*, faisant du narratif une pratique théorique.



\* <https://narratologie.revues.org/6909#text>



Et il me semble que c'est ici que ça commence à être intéressant — et qui fait qu'il est si tard aussi : tirer du narratif dans ses effets les plus apparemment abstraits (et asservissants, idéologiques) : expression, mimétisme, psychologie (!) des continus jusque dans le matériau de l'œuvre. Je veux dire une critique littéraire sans unilatéralité... non pas seulement dénoncer l'abstrait, mais en établir la continuité avec le concret (subjectivation des rapports de pouvoir chez Foucault : le pli), non pas seulement faire la part de l'abstrait mais faire sa part à l'abstrait, dans le souci délicat du continu dans le sujet et non pas celui de l'unité ontologique de l'œuvre (mais un usage concret de l'abstrait, comme le littéral est un usage critique du

concret : un concret de la métaphore ?)... Nietzsche insiste sur le fait que tout discours finit par devenir une réalité (faut-il entendre que la représentation n'existe pas, et qu'il est donc urgent de s'en emparer ?...) Mais sans doute ne fais-je ici que redécouvrir un des fusibles d'une anthropologie poétique ? (Y aurait-il eu là alors matière théorique à rendre compte d'un certain décalage que nous ressentons chez Ware... Sans cuistrerie, comme tu m'en prévenais envers cet emmerdeur familial et pleurnichard ?)

**J.-F.S. :** Ware est un *timbre postique*. Cela a peut-être un sens : celui de défaire la vignette de toute idée d'unité. Ses assemblages sont parfois tellement minuscules qu'il me faut rétrécir pour retrouver une échelle de lecture raisonnable. C'est à partir de là que je réussis à me perdre, qu'il me gratte, que la madeleine de Proust dans laquelle il travaille a l'odeur de l'énurésie. Chaque page devient comme un pli du corps, comme une insupportable histoire d'intimité. J'ai l'impression que chaque page est une main qui cherche à coller mon visage au plus près de son corps ; sur ses abcès, dans son gras. Son humanité est dégoûtante. Les émotions qu'il signifie sont comme du linge sale imprégné, refroidi, défroissé après des années de macération. L'autoréférentia-

lité fait bien sûr affleurer une poétique, une architecture du sens ; cependant, c'est l'individu psychologique qui fait loi, plus que le dessin et le langage. Et le « sujet-du-poème » a du mal à se frayer un passage dans le corps sans organe de cette composition refaisant à sa manière l'odeur anatomique d'un corps. Rappelons que deux systèmes sémiotiques à classe d'unités différentes, comme le langage d'un côté et les images de l'autre, ne peuvent constituer un système « hybride » : en effet, il n'y a pas d'unité commune aux deux systèmes. Cela veut dire qu'au niveau d'une hypothétique identification d'unités, les caractéristiques significatives de la langue ne s'appliquent pas telles quelles à la signification en image. D'une part les images ne fonctionnent pas comme des unités linguistiques, d'autre part la signification du langage appliquée aux images passe certes par le transfert de la faculté sémiotique du langage mais ne sous-tend aucunement une identité ontologique d'un système à l'autre ; d'autre part encore, les images ont sans aucun doute des capacités de signification qui leur sont propres ; enfin si le langage et les images font système, c'est de leur rencontre et de la capacité commune à signifier qu'ils font système à un niveau supérieur.

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 magnifique, 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 de 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

**G.C.** : pour ma part, dans cet ordre d'idée autour de la représentation, de ses concepts à la hache et de sa pandémie virulente auprès de tout sectateur pieux du Vrai et du Réel, je lis Grœnsteen, et entre toutes sortes de doux lieux-communs, que lui sert son objet d'étude sans doute (traitement de la condition féminine *ipso-facto*, « réalisme » naïf, psychologie de l'auteur...), je retiens un point d'aveuglement qui fait symptôme, en conclusion de l'article, marquant un dualisme entre politique, éthique et expérience subjective : « une extraordinaire leçon de vie, ses conditions (?...), ses options (ça rigole pas...), son décor (en effet), ses rituels (on vise peut-être ici l'innocent projet ethnologique)... » mais alors donc « sans interroger les structures du monde social et les rapports de domination », un truc inexistant en fait (une représentation collective), peut-être un objet « esthétique », « inépuisable qui ne cesse d'étonner » et qui n'a pas d'autre sens que fantasmagorique parce qu'il n'en a jamais pris les moyens — du sens ou de son inconnu (ça !). On n'est même plus, ici, dans un débat entre signifiante et discours (ce que j'essayais d'esquisser), on n'est nulle part : où une certaine réussite *formelle*, une *esthétique*, un *style* créent un point d'aveuglement éthique, politique, poétique total : un « effet de réalisme »... Non ?...

**J.-F.S.** : « La société casse au point faible du signe » (Meschonnic). On pourrait considérer, à cet égard, que Ware porte le travail de l'insignifiant non seulement sur un plan narratif, mais plus précisément sur le plan de « l'énonciation graphique » ou d'une « discursivité » particulière du dessin. Cette manière de dispersion du sens

[Jimmy - l'autre]

C.E.

une heure encore  
à naïtre vieux  
crache ta langue à chaque fois que tu y penses  
avale l'os et la lettre du peu de retour  
— et tes rêves qui répondent au bruit du souffle de l'absente

tu n'auras jamais fini  
de battre les coins

hier ailleurs

blanc

un lait dans ta gorge  
cette odeur de farine cuite  
le mot qui coince

\*

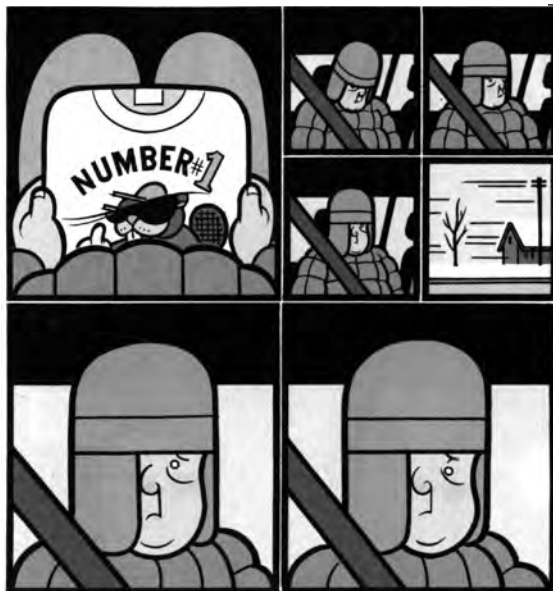
une heure encore  
et ces mêmes questions  
des hiatus au rappel d'images géantes : une main a ouvert le toit

comme à chaque fois que tu y penses  
c'est toujours lui que tu vois à ta hauteur  
avec le froid d'une jambe de ville  
avec l'eau d'un arbre perclus  
avec le fruit qu'il ne mangera pas  
plutôt l'insecte qui craque avant à son membre fantôme  
ici — un jour de pluie



laisse entendre « l'individu » comme un négligeable du sens. Pourtant, au-delà d'un travail serré entre les modes de signifiante, c'est la question du sujet introuvable qui domine, un désir d'individuation borné par l'air du temps. Tous ces agencements de l'indivinité sont l'expression du sujet-indivi-

duel ; et s'ils suggèrent une exploration, si la réalité est pensée du point de vue de l'insignifiant, étrangement formé aux contreforts du libéralisme, il fait remonter à la surface l'amplitude bavéuse du sujet narcissique occidental.



Les cases sont souvent petites et il faut avoir de bons yeux pour s'accrocher aux détails. Cela contraint à regarder de près, à ralentir. TinyWare fait l'espace-temps de l'aventure dans le détail, dans l'haleine putride d'une oralité inconsciente où même le rêve n'est pas plus libérant qu'une enclume. C'est un récit de la frustration qui est en place. L'homme *blanc-masculin-normal* y expose sa frustration de la réussite. C'est le rêve du prolétaire qui rêvait de devenir bourgeois qui est ici américanisé, et dont le miroir est promené sur les routes de l'Illinois. C'est le choix du loser comme figure de l'ère du temps contre le super-héros introuvable dans la vie « réelle ». Autre insignifiant de la chaîne des frustrations qui voudrait nous faire croire à une tonalité poétique, qui y affleure et se vautre cependant dans le signe.

**G.C.** : je trouve également très problématique cette confrontation langage/dessin ou même langage/composition qui n'atteint jamais son « niveau supérieur », comme tu dis, sa co-effectuation, sa conscience toujours reprise par le sens — donné. Il m'avait d'abord semblé que Ware était en dialogue avec une forme autoritaire du livre, une critique du pouvoir, de la modélisation. Qu'il se glissait dans son façonnage massif et édifiant afin de l'en détourner. L'iro-

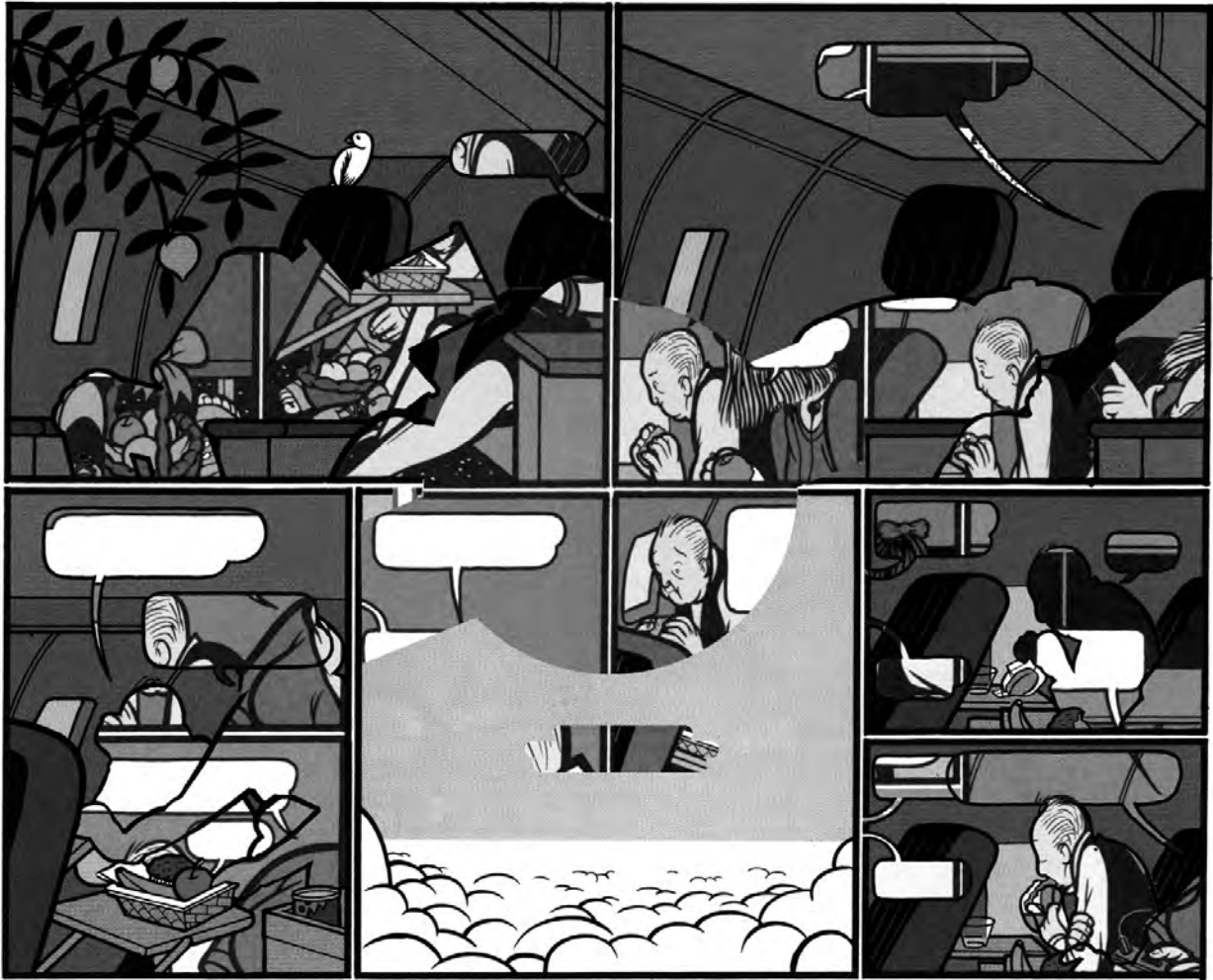
8

nique entreprise de modernité se défile en vrai roman familial et psychologique, auto-dérisoire, bavard et impuissant. La détabulation espérée dans la *Boîte* (N.D.L.R.: *Building Stories*) n'arrive jamais, les durées plurielles, la délinéarisation disruptive du récit, le communisme de lectures et d'écritures utopiques du sujet (politique), la dépersonnalisation joyeusement criminelle (éthique) restent lettres mortes. Toutes ces virtualités *littérales*, ses signifiants ne résistent pas au non-désir d'un sens partout signifié, de la fausse promesse du titre (l'invisibilité de toute historicité sous la singerie historiciste : « laisser une trace [...] de ce que la « vie ordinaire » pouvait être au début du XXI<sup>e</sup> siècle »), à l'énonciation de son programme intra-diégétique (le beau comme sens interprétatif, rationalité du rêve et rêve de rationalité), en passant par les déclarations de l'auteur (« construction du sens », nullement un *constructivisme* comme en témoigne le rabattement sur le *personnage principal*), jusqu'au pauvre usage qu'en fait une critique qui indique toujours le sud (« reconstitution a posteriori », « dégager un récit cohérent », « rendre la narration intelligible »), en rien empêché par une œuvre sage, et à laquelle les lecteurs emboîteront le pas sans difficultés. On ne peut sans doute se vouer ainsi à une telle passivité morale et donner une œuvre. Juste un catéchisme pimpant. Nihilisme à travers les âges. Ce livre est en effet *historique*. Mais j'aimerais qu'on revienne sur cette possibilité narrative faite d'une littéralité matérielle doublée d'une littéralité *abstraite* dont je qualifiais le processus « d'historicisation » (avec Foucault et ses « fictions » et Mieke Bal...) et où le plus beau me semble être que le référent disparaisse mais jamais le réel (le signifiant comme *présence* utopique et non pas présence/absence du signe), une extension du narratif au théorique, disais-tu ?... (une œuvre d'art, une politique comme Ware ne nous les fait pas avec tout son *génie*.)

[--23]







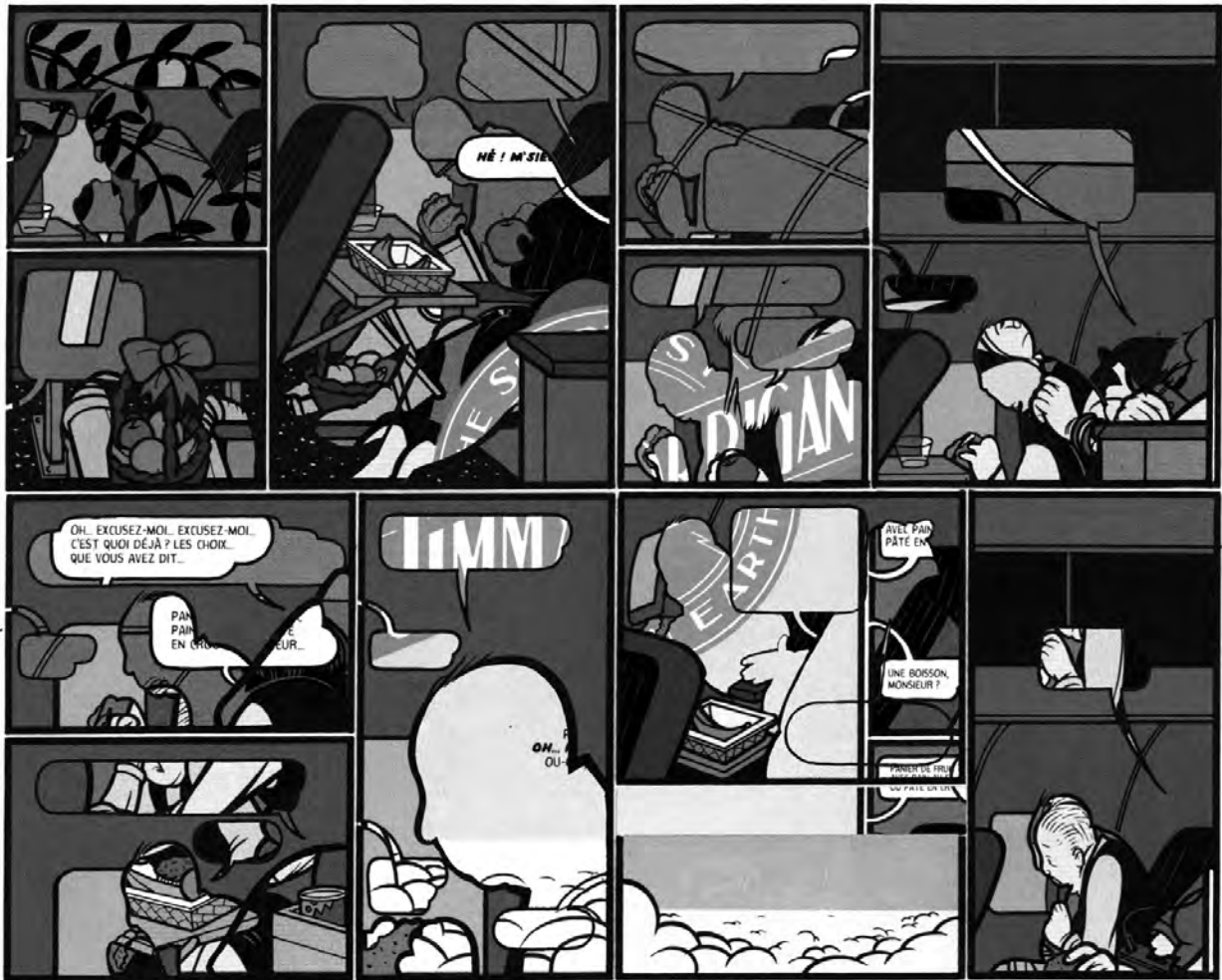
L.L. de Mars — *Palimpseste I*, relecture et anticipation du verso (*Jimmy Corrigan*, édition française)

A.L.

La dépression chez Ware a tout à voir avec la cyclicité du temps. C'est qu'il y aurait deux types de déception : la déception intransitive qui est déception esthétique, et la déception transitive, qui aurait elle-même deux autres aspects, et qui est propre au temps qui répète l'histoire et les histoires. C'est

d'une part la déception des choses, non pas celle des objets, mais des choses telles qu'elles sont : on est déçu, mais de tout et rien à la fois, pas du monde mais de son état. L'autre forme de déception transitive, c'est la déception propre à ses personnages, la déception d'avoir à traquer toute sa vie un objet virtuel qu'on ne saisit jamais réellement,

qui glisse entre les doigts comme une carpe savonnée et dont on ne saisit jamais que les facettes incarnées dans une vie ou une autre, un objet ou son double. C'est la déception de l'objet virtuel plutôt que celle des choses. On peut, certes, dire de Ware qu'il raconte la dépression typiquement américaine d'un mythe qui vit sa propre désillusion



L.L. de Mars — *Palimpseste II*, lecture, rémanence du recto (*Jimmy Corrigan*, édition française)

comme un mythe substitutif, celui de la Grande Dépression plutôt ontonomique qu'économique. Mais si tel était le cas, Ware n'aurait pas grand-chose à dire, seulement l'éternelle resucée de la dépression américaine qui reste adolescente à 60 ou même à 200 ans, celle de *l'individu* américain et du Self-Self mythique perdu quelque part entre Superman et Quidaman dans la taxinomie de ses désenchantements. La vision américaine, c'est la vision personaliste,

la vision européenne, c'est la vision sociale. Autant dire que la faiblesse de l'Europe, c'est d'avoir fait passer la perspective dans une analytique : le personnel, c'est l'émotionnel, le social, c'est la catégorie. Ware raconte une toute autre histoire de déception, bien plus vaste et bien plus générale. C'est la déception propre à cette maniaque-dépression qu'est toute vie réduite à sa biographie, l'alternance de l'engouement pour l'incarnation enfin atteinte

de l'objet (virtuel) du désir, et la déception fatale qui en découle un jour ou l'autre aussi nécessairement que l'eau découle des glaciers. Ce n'est pas une histoire particulière ou relativement générale que nous raconte Ware, comme si ses récits de couples désabusés, de quelques dépressifs, d'engluement dans la banalité grise constituaient l'allégorie ou le symbole de tous les destins individuels. S'il n'aime pas les *storyteller*, si Ware oppose le verbe écrire au verbe

peut la réparer et aucun rapprochement n'est plus possible. Et ils ennuient tout le monde du peu d'existence qu'ils trimbalent 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

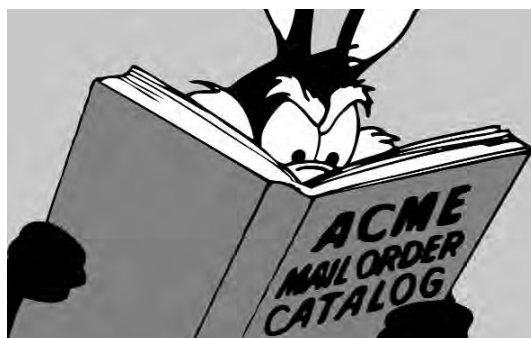
Une œuvre dans laquelle entrer comme le ferait une abeille dans une ruche, avec la même évidence énorme. Et de là accepter le plus banal, le plus inutile, le plus dérisoire. Dans les *Building Stories*, l'immeuble qui se souvient, de quoi se souvient-il. Il se rappelle des jours meilleurs. Il se rappelle 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

narrer (*Mono. kultur #3*), c'est parce qu'il est d'abord question de logique : quelle est, quelles sont, les logiques de nos déceptions, l'esthétique de nos dépressions ? Comme dans l'histoire de l'art, mi-parodique mi-sérieuse, farcesque parce que littérale et littérale parce que désabusée, que Ware dessine dans son *Annual Report*, le plus ancien passé embrasse le plus hypothétique futur, le dessinateur en pagne de mammoth dans sa caverne incarne le même type que son spectre à venir, l'homme en tenue d'astronaute dans son appartement-usine. À la limite, c'est la préhistoire qui répète déjà l'après-histoire, le passé

répète le futur jusqu'à ce que les deux s'indiscernent, hormis par cette référence ultime qu'est l'histoire-même comme index des situations : la mémoire warienne est mémoire du futur. La dépersonnalisation est un faux diagnostic tant qu'on en reste à des déceptions transitives, tant qu'on dit JE suis déçu DE. Car même du fond des dépressions qu'elle induit, on retrouve une lutte morbide des malheurs, un combat de coqs suicidaires.

Même dans la dépression, la personnalisation du malheur revient en force, dépression au carré du Pire devenu sa propre farce.

11



« Puisqu'il nous fallait trouver par nous-même à nous distraire, nous avons construit nos propres contes de fées. Si vous vouliez un arc et une flèche vous preniez un bâton. Si vous vouliez diriger un orchestre vous preniez un bâton. Si vous vouliez vous battre en duel vous utilisiez un bâton. Pas moyen d'aller l'acheter : et c'est de là que viennent tous les *acme*.

À chaque fois que nous devons jouer à un jeu dans lequel il y avait une épicerie ou autre chose nous l'appelions l'*ACME corporation*. Pourquoi ? Parce que si vous cherchez dans les pages jaunes, disons, à la page des pharmacies, la première entrée que vous trouverez sera *ACME Pharma*. Pourquoi ? Parce que « AC » est à peu près la position la plus élevée que vous pouvez atteindre ; ça veut dire le meilleur, le superlatif. »

Chuck Jones, *Mémoires d'enfance* (Documentaire).

## MOINS LA MAIN

Big Tex ANL 15\_2

ET

Oui M-m-m'sieur, ppah

Tex, 'maginez que tu me dises c'ke c'est que ça ?

Jeussais pas ppah

Tu « sais pas » HMMMMPH, eh ben ça ressemble drôlement à un tas d'reuvs d'près moi, Tex, n'ce pas ?

Oui M-m-m'sieur, pah

Et comment t'essplique qu'sur chacune ed'ces reuvs soit écrit « Propriété d'TEX » tout partout, huh ? Com't'essplique qu'c'est t'arrivé, Tex ?

J-j-j-jeussais pas ppah

Et comment t'essplique qu't'a m'man qui nous a jusse quité a choisi c't'endroit prâcis comme lieu deu r'pos éternel sans jamais savoir que sa merde de fils l'avait rempli d'lordure et d'lhaleine du diable même ?!

Comment t'essplique ça, Tex.  
 Comment t'essplique qu'c'est t'arrivé ?  
 Hein ? HEIN ?

Chaipas ppah, chaipas.

T'saispas, Tex ?

Ppah ... non

BLAM

Spèce de putain de crétin

BLAM

Ppah, non ! Ppah ... à l'aide ! À l'aide !

BLAM

EN TOUT CAS SOIXANTE ANS  
 PLUS TARD

Ouverture au printemps

Les méandres du ruisseau

Un projet résidentiel

Visitez dès aujourd'hui les  
 maisons témoin

les catalogues de prix jouent un rôle important dans la vie du vindicativiste, tout comme de nombreuses et précises échelles de classification (voir notre lexique) portant sur un nombre sans cesse croissant de détails et particularités. Informations personnelles : très difficiles à identifier, il peut s'agir d'un entrepreneur prospère, ou d'une personnalité publique. En géné-

ral, son identification ne devient possible qu'une fois la conversation engagée, faites preuve de prudence. Mots-clés : verdissement par contact, contrôle du climat, tromperie, peinture abîmée (voir notre lexique). Préférences : personnages articulés, figurines militaires, objets pseudo-militaires futuristes (science-fiction en plastique) et cassettes vidéo pornographiques.

### Big Tex ANL 15

Okay Joe, Main'nant tu prends cette boîte'd conserve, et je prends cet'ot' boîte'd conserve et tu vas te cacher dans les hautes herbes et on se fait une petite discuchion secretaite.

Reniflement, okay

J'aime les discuchions secretaites

Fais bien gaffe de t'ac-croupir vraiment à fond pour la rendre extra-secretaite

Okay

Et écoute bien vu que je suis sur le point de

t'envoyer l'maissage secretaite. Est-ce que t'écoutes bien près ?

Ouais, j'écoute la boîte de conserve d'très près, Tex !

Okay passeque l'message ilé preske prêt

Okay Tex, j'chus prêt pour mon message s'cret d'boîte ed'conserve.

Stupide fils de pute, espèce de putain de stupide fils de pute

K'esse ta mauman aurait pensé. Kesse tah pauv'mauman al'aurait pensé, Tex

### Edito ANL 15

Le vindicativiste est un type spécifique de collectionneur, entièrement occupé par les objets dont il estime qu'il aurait dû les posséder dans son enfance, passant sa vie d'adulte à dénicher et acheter chacun d'entre eux, sous emballage d'origine (voir notre lexique), sous l'effet de la rancune et de la haine pour des parents qui n'ont éventuellement eu pour lui que la plus haute considération

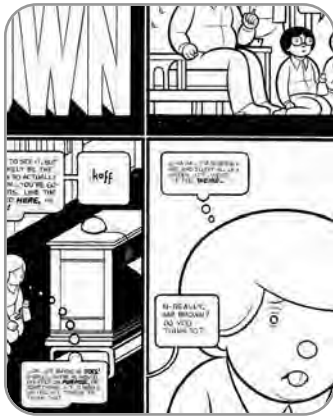
mais ne possédaient que très peu d'argent. D'une tonalité endémiquement occidentale, ce matérialisme incontrôlé et cette somatisation freudienne collatérale du père et de la mère sont positivement associés au stade anal ; la récupération de l'objet de l'enfance, mais naturellement pur et intouché, ignorant de tout fruit de l'arbre de la connaissance, et le dégoût appris qui l'accompagne avec l'amorce de la conscience de soi. Il est inutile de préciser que

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 palpante 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 excédé

## RustyBrown 1



### ET ENSUITE

et aussi je pourrais le récupérer dans un état VG+ à EX du marchand de jouets parce que

ma collection est entièrement en VG+ ou supérieur et qu'j'aime que les choses restent cauhérent's mais c'est dur de laisser passer cette occasion, même s'il y a quelques éraflures sur la peinture

Comment va le gosse ?

Ho, je pense qu'elle pourrait commencer à avoir faim

Viens ici petite canaille

Et je suppose que V+ est un état acceptable, spécialement pour un objet aussi rare, les figurines BSG\* originales deviennent de plus en plus difficiles à trouver avec la multiplication des rééditions collector en vidéo et tout ça. Je

sais que plein de gens disent que ce n'est qu'une resucée de Star Wars mais je suis pas d'accord ... Je pense que ça a amené de vraies nouveautés au genre

Et voilà, ça va mieux maintenant, hein bébé, ça va mieux

Je m'occupe des assiettes, restez donc tranquilles

Et d'ailleurs c'était un Uh, A

Jesus Christ, Madame White vient de de sortir son néné juste devant moi ... et elle reste assise là juste comme si ça n'était rien... Oh mon Dieu, un vrai néné devant moi... juste là et je le regarde.

### DE TOUTE FAÇON

Bon Dieu Chalky, j'arrive pas à croire que tu ne veux plus de ce Colonial Warrior... C'est une si belle pièce, et un VG+ !

Bon, tu en auras bien plus l'usage que moi ... en plus il ne fait que traîner ici dans la poussière du garage et tu as toujours été si généreux avec moi et tout ...

Je ne sais pas quoi dire Chalky

Bah, t'en fais pas pour ça, t'es un bon pote et moi j'aime être gentil... mais vaudrait mieux qu'on y aille si je dois te reconduire chez toi en voiture.

\* Battle Star Galactica



L'un des procédés essentiels de Ware, c'est la coupe. Sa case en est toujours une, à la fois coupe anatomique, architecturale, cinématographique (ainsi dans *Rusty Brown*, le texte sur le flocon de neige et l'importance du microscope). Mais elle n'est pas seulement graphique, comme dans ces dessins répétés de maisons ou de bâtiments dont un cadre noir vient translucider le mur et l'ouvrir comme un écorché. C'est d'abord une coupe de durée, qui se traduit comme coupe psychique passant à travers le plus anodin, le crâne d'un pigeon à thanksgiving, les idées noires d'une suicidaire handicapée, la pensée d'un gamin qui se prend pour un super-héros et la minute d'après se fait bizuter par quelques lourdauds acnéiques (*Rusty Brown*). Dès lors, les coupes sont toujours emboîtées : la

coupe ouvre sur un simulacre d'intériorité quand Rusty Brown se rêve en Earman ou quand son père déprime et pense « l'm sleeping through my life », mais elle est intégrée dans la coupe d'une situation qui se compose d'une atmosphère et d'une tonalité, et sur laquelle repose toute la charge dépressive. En fait, Ware met en cause toute la représentation d'une causalisation de la vie : plutôt que le fétiche de la cause qui nous met en mouvement et fonctionne sur le modèle de l'arborescence limitée, c'est la constellation d'où se tracent des lignes disjointes : jamais des axes causaux ne seront homologues aux atmosphères d'une situation. Le récit est essentiellement situationnel, la narration est un mythe causaliste. C'est ce qui se joue déjà, sous une forme esquissée, ludique et bordélique, dans le *Notebook I* (p. 32) : un simple petit schéma, qui met

face à face Quimby the mouse et l'une des premières figures wariennes, sorte de noyau de chair difforme à la fois patate et couille dure : devant Quimby, qui parle et blah blah blah, cette dernière dit : « langage vs. atmosphere ». Ou bien toujours dans le *Notebook*, (p. 40), où Quimby élabore une sorte de poétique liminaire de la bande dessinée, et liste les cinq éléments suivants : « Rythm, symbol, texture, atmosphere (tone), detail (density) ». Ou bien dans le même *Notebook*, cette petite note (p. 118) : « pay more attention to tonality ». C'est bien pourquoi l'écriture de Ware est d'abord un problème de tonalité, est d'abord une tonologie, art des tons et art des tensions (en grec, dans le stoïcisme très notamment, le terme de tonos indique à la fois la tension et la tonalité). Fin du seigneur Semios, incipit Tonos.



Aux nombreuses inventions visuelles de Ware on accorde volontiers la valeur d'opérateurs propres à ouvrir mondes, tropes, mécanismes de glissements poétiques, machinations structurelles, tramage narratifs ; on hésite à leur supposer un double fond plus combatif, qui constituerait le socle d'un rapport théorique et historique à la bande dessinée. Nous sommes sans doute encouragés à cet évitement prudent par les rapports tendus de Ware lui-même avec la théorie de l'art telle qu'elle s'exprime dans ses cadres institutionnels, tension qu'il met régulièrement en scène avec parfois une insistance et un conservatisme embarrassant. Il est toutefois naïf de croire que la théorie de l'art ne se produit que dans le cadre décisif de sa consécration sociale : la théorie déborde des formes, car les formes déterminent sa possibilité même (Quintilien, dès le Ier siècle, ne s'y trompait pas et renvoyait fermement le théoricien à l'école des tableaux mêmes). Être en butte — à tort ou à raison — à une certaine autorité, n'en annule ni les objets ni la permanence des problèmes qui s'y attachent. Au cours d'une de nos conversations à propos de Ware, Jérôme LeGlatin me fit remarquer, sur des planches de *Building stories*, une série de rabattements brutaux d'avant-plans axonométriques (renvoyant au plan de montage, à la mécanique ou à l'encyclopédisme) sur des constructions en perspective conique. Les va-et-vient entre les différents modèles de représentation sont fréquents chez Ware, mais jamais je n'avais prêté attention à la brutalité de ces rencontres, plan contre plan. L'hypothèse d'une configuration de rup-

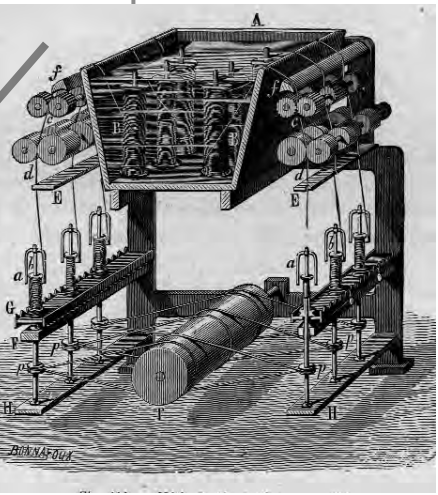
tures topologiques — théâtres, avant-scènes et arrières-mondes — qui serait destinée à rendre sensible l'impureté substantielle de tout récit (ou de la définition de son cadre), à fragiliser sa cohésion moléculaire, à le rendre poreux à tout accident, est une impasse si elle ne montre pas rapidement sa nécessité *ici et maintenant*. Mais dès lors que cette impureté se révèle transversale, dès lors qu'elle vise à constituer une ligne de lecture sédimentaire et suppose non plus une extension souterraine au récit (ce qui, après tout, est supposé au travail dans toute écriture) mais à la lecture du récit comme objet, elle ouvre à des inférences plus fécondes, notamment pour comprendre certains motifs wariens qui lient son travail à l'histoire du dessin animé par des angles plus critiques que celui du jeu de références émaillant ses livres (*Quimby* — nom du producteur de Tex Avery, entreprise *ACME* — running gag de Chuck Jones etc).

Je me formule alors la question autrement : de quoi l'axonométrie est-elle l'indice, le cadre, la référence, en dehors de tout ce qui sautait à l'esprit dans un premier mouvement (indice de rupture diégétique, cadre de rupture scénographique, référence de plans de représentation)? Et par conséquent, dans un ensemble narratif, quelles sortes de créatures habitent l'isométrie ?

Paravents aplatis jointant axonométries et perspectives linéaires, ces cases hybrides forcent la cohabitation dans un même espace de représentations subjectivées et objectivées : Baxandall, dans *Formes de l'intention*, rappelle la nature non expérimentale de la mise en image isométrique.



**Shit Powl**



Son caractère désubjectivant évacue de la représentation l'expérience perceptive, celle d'un moment de la vision selon une position donnée, pour toucher à ce qu'on appellerait une *représentation substantielle*, destinée à éclairer directement la substance de la chose représentée. Le point de contact avec elle relève alors d'un ensemble de données substantielles, de rapports, de proportions, qui ne tient pas compte d'un éventuel accident perceptif, c'est-à-dire, tout simplement, de la présence même d'un spectateur. Conjoindre les deux types de représentation vient à produire une disjonction appuyée entre les domaines d'appartenance des différentes séries d'objets, selon qu'elles sont traitées dans un mode ou dans l'autre. L'un *se déroule*, l'autre pas. Autrement dit, le caractère fantastique de l'habitation des figures vient moins de ce « dérèglement » qui, frottant un fait à un autre fait qui ne lui est pas spontanément corrélé, crée une rupture logique, que des déplacements entre deux mondes concurrents inconcomitables, comme piégés dans des expériences diffé-

rentes — non pas du monde des choses mais des types de rapports entretenus avec elles.

La représentation d'une scène en tant qu'agencement d'une série de corps dans un espace ne nécessite aucun illusionnisme : du plan aérien à l'isométrie, toutes sortes de modes de représentation sont à même de rendre compte de la substance des objets présents, pris dans leurs relations. Le recours à la perspective implique un élément supplémentaire par la médiation expérimentale d'un regard porté sur ces agencements d'objets, ce qui en fait finalement bien plus la représentation d'une expérience de la vision que celle des objets eux-mêmes. En d'autres termes, la perspective conique tend à représenter autre chose qu'un cadre, elle représente la perception de ce cadre. On avait pris l'isométrie — par sa froideur supposée — pour un moyen contre-expressif atténuant, voire interdisant l'empathie (froideur ou chaleur ne sont ici que le *cliché* qui renvoie aux conventions de l'expressivité), alors qu'elle trouble la question de la présence et de la distance en en ren-

A.L.

Il faudrait commencer par démettre, chez Ware, l'assimilation de la bande dessinée à une forme de pictographie. Celle-ci repose sur plusieurs présupposés esthétiques : la distinction du détail et de l'essentiel (le détail s'oppose plus à l'essentiel qu'au tout), l'assimilation de l'élémentaire et du signe, l'idée d'un récit fondamentalement conçu comme diachronie que les signes, détails et éléments, ne feraient que déplier synchroniquement. S'il y a un trouble sémiotique qui se laisse lire chez Ware, il n'est pas dans la juxtaposition et le parasitage tabularisé de signes coordonnés et montés en réseau. L'indécision sémiotique chez Ware, on la rencontre précisément dans la non-discrimination des

ordres et des séries : c'est à égalité avec la figure que ce qu'on perçoit comme détail, lampe de chevet ou abeille, oculus chromatique ou miette, se dresse dans la série des événements biographiques et des corps désœuvrés pour y constituer une vie à part entière qui n'est ni adventice, ni décorative, mais participante d'une tonalité qui empêche la distinction formelle d'éléments narratifs subsumants et subsumés. Ce qu'il intègre à la BD, c'est l'ordre effectif des récitations vivantes, c'est-à-dire le constructivisme du sensible qui ne fait jamais linéarité. À la limite c'est l'histoire qui parasite l'anodin, c'est le récit, sa continuité et ses sentiments, qui occultent les tonalités et les affects.

Tout est fragment de fragment sans qu'on ne trouve, au bout de leur inventaire, l'ensemble des pièces et la somme des parties qu'on appellerait la vie. L'œuvre de Ware démet profondément l'illusion biographique d'une vie qui colle à son récit comme une phrase à la syntaxe. Il s'agit d'un art du fragment qui va jusqu'au bout de sa logique et ne s'arrête pas à mi-course, comme trop souvent, lorsque le fragment est toujours le fragment d'un tout. Ce sont les deux risques propres au fragment, qui le font passer d'une part pour un signe, d'autre part pour un élément : qu'il soit le signe d'un tout en attente de sa recollection, ou qu'il ne soit fragment que d'une partie sans tout, fragment d'un fragment plus

grand que lui. Qu'est-ce qui fait motif ? C'est un fragment parvenu à durer, c'est le fragment duré qui devient durée des fragments. La main de pierre se fait main de chair dans laquelle un soldat tire pour pouvoir fuir la guerre, main qui se grise comme du granit, rejoint celle des statues dans l'histoire sans terme d'un motif. La réunion des deux ordres, chair et pierre, sera complète lorsque le pied amputé d'un soldat, encore rosi par le sang qui en coule, rejoint l'amas d'autres pieds tranchés que la grisaille des pierres a déjà saisis, pierre de statue ou pierre de tombe, gris des sculpteurs ou gris des morts. Si le fragment n'est ni signe ni élément, si donc la bande dessinée n'est pas pictographique, il

versant les rapports d'interprétation : ce n'est pas le tissu nerveux dont l'isométrie viendra interrompre le partage, mais l'espace fonctionnel. Et en tant qu'elle suppose un saut en avant dans la représentation vers la substance, elle nous tient plus près de l'objet, là où c'est l'illusionnisme théâtral qui, stratégiquement, les écarte. En d'autres termes, c'est le mouvement inverse à celui supposé par les théories de l'expression (une mise à distance) que la désincarnation isométrique travaille, dans un rapprochement qui *réincarne* la lecture.

C'est parce que nous sommes au plus près de la substance des objets sans autre corps que le nôtre pour siège expérimental — et non parce que nous en serions tenus éloignés expressivement — que ceux-ci acquièrent une puissance dramatique (toute opération de littéralisation est une force critique de dévoilement des processus, épopée d'une construction que devait masquer le parachèvement d'une œuvre).

Cette surprenante affirmation de notre présence — passé le trouble auquel elle invite — manquera son objet si elle ne vient pas, d'une manière ou d'une autre, requalifier le récit et en enrichir les modes de lecture. Nous devons peut-être y voir, alors, une invitation à déporter légèrement le regard pour comprendre quelle autre *figuration* souterraine s'y loge : portons-le non plus sur ces espaces jointés, mais sur le *passage*, objet visuellement insaisissable (présence irréprésentée) mais perceptible comme mouvement de conversion des arrière-plans.

La notion d'arrière-plan, qui du point de vue de la construction for-

melle ressortit au domaine du plan de travail de la page, établi, depuis un autre point de vue, celui des figures, un plan de consistance et des conditions d'apparitions. Le fait que ces conversions n'affectent pas les personnages de Ware, ne les changent en rien, n'entraînent aucune difformité analogique, nous conduit à deux hypothèses :

d'une part — et nous verrons plus loin qu'il s'agit sans doute du point le plus important impliqué par ces jeux de passages — que les créatures dessinées sont déjà *adéquates* à ces monstruosité topographiques, qu'elles sont depuis toujours les monstres hantant les pages et circulant indifféremment d'une modalité figurative à une autre ; d'autre part, que c'est bien un passage *en tant que tel* dont nous devons traquer la cause historique, une conversion originelle à laquelle Ware se réfère obstinément, depuis laquelle il fonde son rapport au dessin et à la bande dessinée.

Pour comprendre à quelle conversion historique se réfère un tel *passage*, il me faut éclairer la notion d'arrière-plan.

J'attendais de quelques cartoons de Tex Avery un déclenchement qui vint d'ailleurs : une proposition de liens d'arrière-plan pris dans une autre configuration que celle de la diégèse, constituant différemment la cohérence entre des figures et l'espace qui leur est voué, m'est apparue devant les vitraux de la cathédrale de Tours : c'est l'idée — enfantine donc insoupçonnable — selon laquelle la congruence d'arrière-plan peut venir d'un plan de consistance extérieur à celui de la représentation pour en condition-





faut se demander quel rapport le fragment entretient avec le sens : ce n'est pas un rapport signifiant, mais indiciel. Ce morcellement sans référent du point de vue graphique est à la fois l'indice et le complément d'une disjonction et d'un mélange des temps du point de vue plastique : de même que la

durée sensible du livre, sa diégèse non-narrative ou esthétique, fait sentir le passage des temps dans tout leur disparate (Jimmy Corrigan enfant adulte, Jimmy du futur et du passé sans cesse mélangés dans un temps devenu dimensions), de même, c'est le dessin et la scénographie des

pages qui empêchent toute recollection des éléments graphiques dans un tout-récit ou un tout biographique. Si littéralité il y a, elle n'est pas la bonne littéralité de la conscience qui se superpose à l'énoncé de sens, elle est l'expérience sentie sans crible figural, elle est d'abord incon-

sciente, non pas un rêve éveillé mais le rêve devenu la veille même. La bande dessinée ne fonctionne pas comme une analytique du langage mais comme cette logique du sensible qu'est la musique : elle rythme ou dérythme, elle tonalise, c'est l'esthésie d'« une âme indécise ».

A.L.

ner la temporalité et la perceptivité. Un simple saut en arrière de l'arrière-plan qui, en repoussant les moteurs de fonctionnalité, libère la représentation de ses exigences illusionnistes, ou plus exactement déplace la question de la représentation, travaillée alors par d'autres forces : illumination naturelle du vitrail, mise en mouvement mécanique du cartoon. Ce qui m'arrêta ce jour-là dans ces lourdes structures où se maillent les plans colorés à une époque où le blanc en est encore exclu (son apparition à la Renaissance changera les rapports de conversion) c'est la possibilité de les concevoir en tant que capture d'un fonctionnement : *usage qui ré- fère, plutôt qu'image qui représente*. Première formulation rapide, qu'il faut maintenant développer.

Le vitrail agit évidemment en tant que *sas*, parce que le maillage, ici, est le plan de consistance sensible autant que la raison structurante. S'il apparaît que les vitraux de cette période produisent des champs unifiés ne tolérant aucune hétérogénéité des figures par rapport à leur fond, ils produisent alors *une image sans fond* (figure sans arrière-plan), cartographie suturée d'un plan de masses, qui se soustrait à l'illusionnisme comme plan de lumière unifié dont le premier degré de profondeur ne lui appartient pas en propre.

Dans ces vitraux, figures et cadres de leur présence ne supposent pas de temps antérieur ou postérieur à la figuration par une quelconque discrimination de masses, pas plus qu'ils ne supposent d'arrière-monde. La figure est aussi un *toujours-là*, sans futur ou passé narratif. Elle ne mime pas un moment arrêté que supposerait l'illusionnisme perspectif : car c'est lui, on l'oublie souvent, qui conditionne le temporel, la possibilité d'une *histoire*. Sans fond, on n'a pas de scène. La perspective conique est tout autant une actualisation temporelle

que spatiale. Le fond du vitrail, c'est la lumière du monde et ses règles, lever et coucher du soleil qui cadencent la lisibilité et la cohésion des masses. Le jour tombant referme l'église comme un livre après en avoir rythmé la lecture.

Composition d'un *tout-image* sans narration propre (sans spectacle de son temps) dont les figures sans rails ne sont pas pour autant devenues hiéroglyphes parce qu'elles obéissent à un autre arrière-plan, à d'autres mouvements de fond ; l'image sans fond est exclusive du spectateur comme spectateur, parce qu'elle est inclusive du corps pris dans la lumière du vitrail comme elle l'est du déroulement du film. Elle ne l'invite pas à un simulacre narratif, se déroule hors de lui, ne lui ouvre pas l'interstice illusionniste par lequel il viendrait jouer un instant l'histoire qu'elle raconte, car il fait déjà partie de l'histoire qu'elle est.

Je redistribue les cartes :

- le tressage sans fond du vitrail m'invite, pour le cartoon, à l'intuition d'une modalité d'arrière-plan extérieure à l'image, qui fonde sa congruence et détermine ses formes par le mouvement mécanique.
- Les combinaisons de Ware mettent en lumière un mouvement de conversion dont le prototype n'est pas immédiatement visible mais dont les termes semblent liés par la position subjective du spectateur.
- Ces termes sont sans effets formels sur les personnages du récit et sur son cours ; ces courants de conversion ont sans doute pour objet la conversion elle-même, ou un prototype de conversion historique.
- Les figures et l'histoire du cartoon hantent les récits de Ware.
- Ware est un auteur moderne.
- Ware a des comptes à régler avec le regard porté sur la bande dessinée par *le monde de l'art*.

[--29]

17

« ce n'est qu'une parole banale et dérisoire, triste, frappante, commune. Pleine de malheur mais dépourvue de pathos. »

Ce que la sémiotique serait bien en peine d'expliquer, et surtout de retracer dans sa genèse, c'est le tonal. On ne dira jamais assez que c'est le tonal qui fait le sens, et pas le sens qui tonalise des signes. Cela vaut particulièrement chez Ware à propos de la dépression et du suicide, affaire de tonologie et pas de sémiologie. Ce qui gît au fond du suicide, ce ne sont pas ces déceptions transitives et cette dépression réfléchie que la belle estropiée de Ware transforme en raisons, en causes, en possibilités et en moyens. C'est d'abord une situation tonale et tensionnelle, une déception intransitive sentie : s'abolir jusqu'à l'abolition. À la lettre, le suicide ne désire même pas la mort. Le suicide ne désire qu'une chose : arrêter de sentir, faire cesser la situation paradoxale où toute situation constitue l'Intolérable même. La dépression n'est pas le moment de l'anesthésie — c'est au contraire l'anesthésie qui soigne la dépression, à grands renforts de stabilisateurs d'humeurs, d'anxiolytiques, de somnifères. La dépression est plutôt le moment de la grande esthésie libérée de toute forme de moi. Les séries causales à la Durkheim ne sont que le moment analytique et figuratif d'une tonalité

A.L.

18

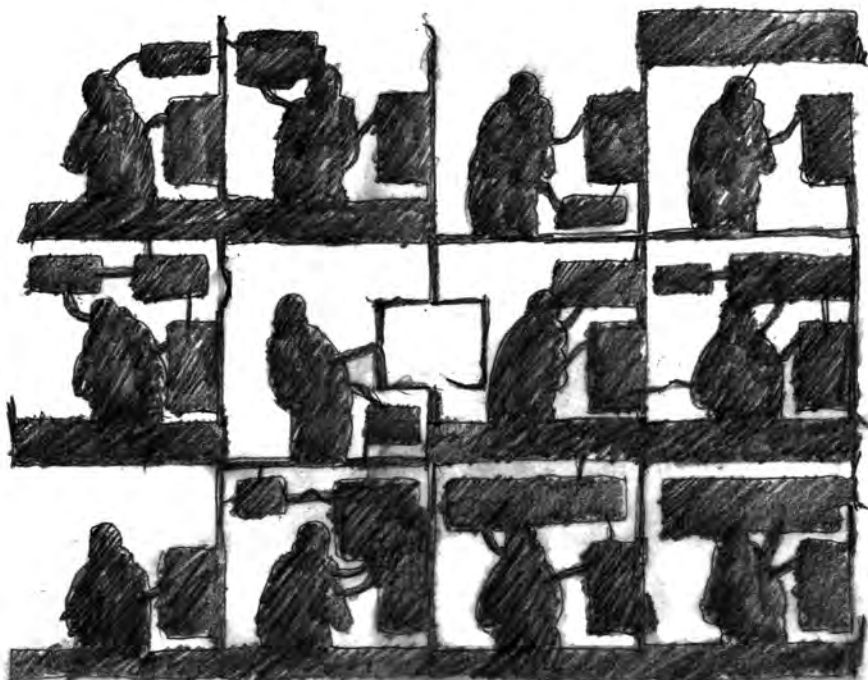
plus profonde, qu'on ne sait pas expliquer sans une esthétique qui confronte anesthésie voulue et esthésie du pire. Il faut retenir deux idées : l'Insupportable comme condition, l'Impensable comme horizon. Premièrement, la jeune fille ne cesse de répéter : « I can't bear it ». L'insupportable, l'insupportable sans objet est devenu sa condition même. Ce n'est pas une chose particulière qu'elle ne supporte pas — ce n'est même pas sa vie. Ce n'est pas pour autant l'impuissance, la dépression ne se définit pas par la négation. C'est plutôt l'apuisance, le moment où plus rien ne se tend pour advenir. La fragilité, c'est plutôt l'aboutissement de la puissance, son corollaire. Deuxièmement, même le bonheur est devenu pour elle « unthinkable », c'est l'Impensable. Car la tonalité dépressive, c'est la tonalité qui les avale toutes, tonalité-trou noir. Le dépressif ne parle plus parce qu'il ne sent même plus son langage comme un problème, comme le problématique du problème. L'impensable n'est pas un problème de pensée, mais de sensibilité. La dépression conserve les problèmes comme figures, mais nous coupe du problématique qui fait le fond vivant de la vie. C'est pourquoi les causes du suicide sont toujours des figures adventices. Le malheur de la claudicante va, littéralement, de son appartement à son travail, son malheur fait littéra-



Les dessins de Ware I — L.L. Largier & L.L. de Mars

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.

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

Guillaume Chailleux — Palimpseste I — *Plomb narratif*

lement trente mètres, ou la taille d'une bande de papier. C'est pourquoi cette simple bande, d'une parfaite symétrie selon ses deux revers, est un cycle. Littéralement, cette bande est un miroir. La dépression répète le cycle dont elle désespère, mais en l'ayant vidé de tout contenu tangible. Les deux côtés n'en font qu'un, nous sommes toujours et en même temps des deux côtés, devant et derrière, avant et après, loin et proche, champ et contrechamp simultanément. C'est cette pure bande trop sensible, une esthésie de l'insentable qui ne cesse plus de tourner sur elle-même. On ne sort pas du cycle, on ne sort pas de la dépression, ou bien seulement par le pire redoublé de la quotidienneté rendue aveugle à elle-même, et qui a avalé tout le jour.

### [Jimmy - elle]

un monde de dingue  
dans le pli d'un œil  
et le béton du pied

toujours trop de portes et de murs à charger d'autres silences  
une suite de propositions entends-tu ce monde de dingues réduit à ses  
onomatopées et ses placards de peu de litres de peu d'avoine de casse-  
roles qui restent à récurer de fenêtres qui n'ouvrent sur rien de plus

depuis quand  
a-t-il oublié de neiger sur les délires de l'ancêtre là  
sa mémoire comme un vieux combiné de téléphone un lit pour trois morts  
et une morte et puis l'attente de l'histoire écrite avant toi  
entends-tu la part d'ombre au centre de la photographie



c'est ainsi que  
quelques minutes après  
et encore plus tard  
il faudra juste  
bien sûr  
et tout cesser à nouveau  
quelque part entre un pont et  
il s'agissait toujours de baisser les  
épaules tu te souviens  
de supporter les coups de ceinture  
jusqu'à aujourd'hui  
et son miroir qui te trompe

c'est elle

*au revoir, papy*

J.M.

Le pathos chez Chris Ware me semble prendre une place différente dans son

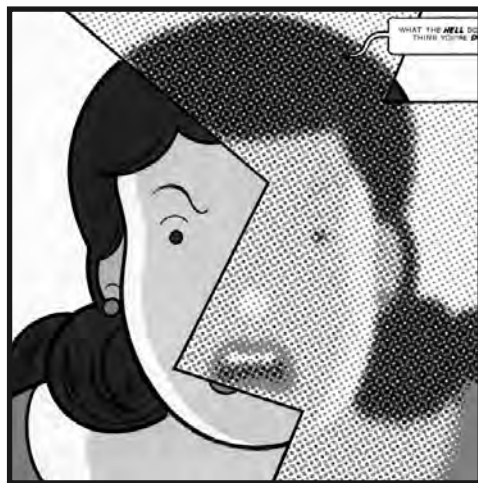
travail récent, disons à partir des *Acme Novelty* 19 et 20.

À partir du n°19 on voit apparaître tout un jeu autour du montage, du rythme, du découpage et du point de vue qui a pour effet de faire naître des formes de suspens et de tensions jusqu'ici très discrètes dans les livres précédents. Dans la deuxième moitié du récit, on y trouve même un ensemble de choix narratifs (flashbacks, accélérations du récit et accélérations amoureuses, effets dramatiques appuyés autour de la taille des cases, tragique dans la répétition des motifs...) qui non seulement prend pleinement en charge le pathos mais produit une sorte de mélodrame inédit jusqu'ici.

Par exemple ce moment : William Brown monte les escaliers pour retrouver chez elle la femme qu'il aime. Il monte les marches en courant. Chaque case qui représente sa course est séparée par une case de texte, la voix intérieure de Brown qui affirme qu'il va enfin avouer à cette femme la force de ses sentiments et combien il l'a cherchée toute sa vie.

S'ensuivent trois pages très denses de flashback durant lesquelles Brown se souvient de son passé et de combien elle a manqué à sa vie. Puis retour dans l'escalier, il va tout lui dire. Elle ouvre la porte. À la première case de la page suivante, apparaît le visage de la femme, dans une case gigantesque comparée aux précédentes. C'est un plan subjectif. Brown a auparavant cassé ses lunettes, la moitié de la case est comme floue, séparée en deux par la limite du verre brisé. Son visage est dur, et elle dit « What the hell do you think you're doing ? ».

Lui, figé dans sa course, a perdu ses mots.



Toute cette scène propose un traitement spectaculaire de l'émotion à un degré peu courant chez Ware. Les effets de suspense et la tension qui en découle cherchent à placer le lecteur dans une sorte d'affolement, d'intensification du rythme et des enjeux. Cette intensité nouvelle de l'émotion, appelons ça l'apparition du mélodrame.

Jusqu'ici, le pathos dans son œuvre m'apparaissait

comme le sujet d'une étude, pris dans une structure complexe fabriquant un regard ironique sur la vie comme un enchaînement immuable de causes et de conséquences. Quelque chose d'un tragique ridicule de figures presque abstraites qui se débattent avec leur destin.

Le mélodrame qui advient, c'est l'apparition d'une focalisation plus intime, d'un regard qui se rapproche des personnages sans jamais perdre non plus sa hauteur de départ. La simultanéité du détail et de l'ensemble, déjà à l'œuvre dans les structures complexes des doubles pages de Ware, se retrouve alors aussi dans le regard porté sur les personnages qui gagnent ainsi un corps en plus du contour, une histoire en plus d'une trajectoire, des émotions en plus d'une structure ; mais sans jamais perdre de vue la construction globale qui accueille tout ça.

Le mélodrame chez Ware est particulier en ce qu'il n'agit pas comme une disparition des « immenses champs d'attention » de l'image et de son architecture au profit du seul rapport affectif au récit, mais plutôt comme l'apparition de quelque chose *en plus*, quelque chose qui s'ajoute sans se mélanger, qui trouve une place sous la forme d'une coprésence. *En plus*, mais *à côté*. Le micro événement et la généalogie d'un personnage ou d'un lieu, l'intime et le collectif, l'ensemble et le détail, il s'agit à chaque fois d'une image double, deux mondes superposés

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 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*).

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 répuugnante salissant leur rire.

qui coexistent mais dont on ne peut embrasser la totalité. Le lecteur de Ware n'est pas ce super-lecteur au regard panoptique qui verrait tout d'un même geste. L'image double a quelque chose d'irréconciliable, son unité n'existe pas, elle est une crise, une tension entre les éléments qui la constituent. Le lecteur doit être un lecteur saoul qui titube de l'un à l'autre, qui fait l'aller-retour constamment, qui tente la réconciliation et qui constate son impossibilité. Ça se concrétise parfois dans le corps même du lecteur, qui après avoir observé l'ensemble de la page doit s'approcher très près de la case (et parfois prendre une loupe) pour pouvoir lire le texte minuscule dans le phylactère. À ce moment-là il a dû lâcher la page et abandonner l'ensemble. Il le retrouvera dans un mouvement de recul, après avoir de nouveau délaissé le détail. Il le retrouvera aussi parce qu'il n'aura pas oublié son existence, et que la réalisation de cette image double est une nécessité pour lui.

Cette réconciliation impossible mais désirée, l'harmonie empêchée entre le tout et la partie, c'est le drame des personnages de Ware, et c'est aussi la forme de son mélodrame, ce qui le rend si aigu.



**J.M.**

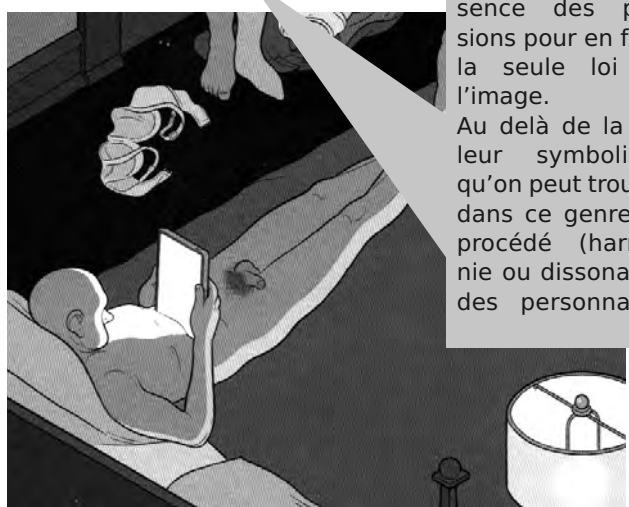
On peut penser alors au mélodrame chez Douglas Sirk. Dans Tout ce que le ciel permet par exemple, La mère et la fille sont sur un lit. La fille reproche à la mère sa liaison amoureuse. Toute la scène se passe dans la chambre baignée d'une lumière fantastique provoquée par les vitraux de couleur de la fenêtre. Éclairés dans une sorte de diffraction de la lumière, les visages sont fragmentés, barrés de bleu, de rouge, de mauve ou de jaune. Ces couleurs font basculer la scène dans un monde d'affects, d'émotions contradictoires, bigarrées, et viennent intensifier la présence des passions pour en faire la seule loi de l'image. Au delà de la valeur symbolique qu'on peut trouver dans ce genre de procédé (harmonie ou dissonance des personnages

avec le décor, par exemple), on comprend combien la mise en scène de Sirk fabrique des images folles, qui excèdent le sens qu'elles produisent par ailleurs. Le mélodrame de Sirk comme de Ware, en travaillant dans le territoire des émotions ou de la passion, fait naître des images qui dépassent les bornes, qui malgré leur logique interne au récit sont aussi incompréhensibles. Les couleurs dans la

**J.M.**

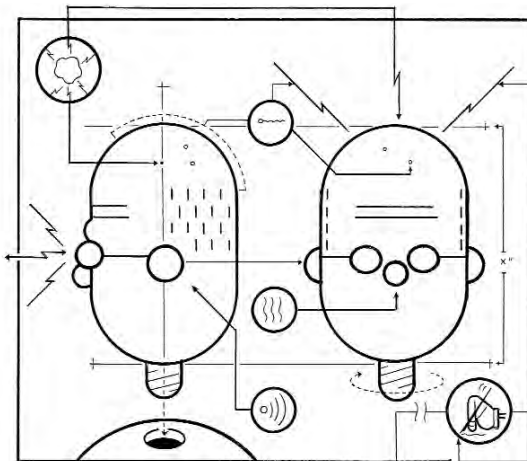
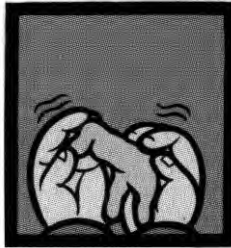
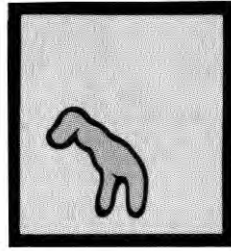
Il y a cette image par exemple en parfait miroir du trouble qu'elle suscite. La femme dira plus loin qu'elle s'est sentie « self-conscious », ce qui serait une forme de gêne due à un certain degré de conscience de soi. Cette conscience de soi qui fige, ce regard soudainement trop aigu qui crée un saisissement, c'est le dessin qui prend un degré de détail inhabituel. Le détail en tant qu'apparition inattendue, dont le bouleversement est ici fondé sur le malaise qu'il provoque.

chambre, l'apparition de la fameuse biche à la fin du film ou la vue subjective à travers les lunettes brisées chez Ware sont de l'ordre d'un basculement, d'un surgissement de quelque chose d'inconcevable à l'intérieur d'éléments parfaitement saisissables.





Chris Ware distingue sciemment dans ses écrits et entretiens les visées du dessin et celles de la bande-dessinée. Si les ressorts et effets de ces deux pratiques divergent, on remarque cependant que les détails visiblement dessinés restituant les rêveries de Jimmy Corrigan occasionnent un retour de l'esquisse (retour à une fragilité des traits inachevés, des formes indécidables laissées comme en train de se faire) qui occupe une place particulière dans le système warien de la reconnaissance visuelle. L'aspect évanescent des membres ou corps fantasmés, amas de lignes alors montrés pour eux-mêmes, acquiert en fait une fonction signalétique puisque destiné à signifier un degré moindre d'existence. Ces détails visiblement esquissés pour ménager une ambiguïté qui échappe à l'identification directe des formes par le lecteur posent la question du retour de l'opacité du dessin dans la graphie et dans l'espace de lisibilité assistée fournie par la bande-dessinée. Aussi les fantaisies secrétées par l'imagination de Jimmy Corrigan posent, du fait de l'aspect équivoque de leur restitution dessinée, avec la question du non-achèvement, celle de la genèse des formes. Au point que ces esquisses deviennent un repère, un indice en regard duquel se solidifie la véridi-



cité du monde fictionnel construit tout autour; c'est que cette genèse du dessin ici rendue visible est elle aussi un résultat réfléchi et maîtrisé destiné à produire son effet relativement à l'ensemble de la construction.

Lorsque James serre dans ses bras son petit cheval Amos (p. 54), on ne sait si le cheval miniature existe comme jouet, animal, ou si sa tête n'apparaît qu'à la faveur de l'inclinaison des doigts de Jimmy dépassant de son coude — disposition du corps à se prolonger en figures comme en autant d'ombres chinoises incarnées, genèse chorégraphique des formes, des spectres apparus à la faveur du jeu, tous personnages dotés d'une vie autonome, comme lorsque Jimmy fait voler sa main-Superman à l'extérieur de la vitre de l'auto. Jimmy Corrigan et les premiers *Acme Novelty* interrogent avec insistance la genèse du sujet et proposent pour cela une exploration des divers processus de formation des figures en bande-dessinée: à partir de quelles bribes formelles minimales une silhouette peut-elle être investie de qualités émotionnelles et affectives? Jimmy se contente même de sa dent de lait pour créature, dotée par lui de « toutes sortes de caractéristiques humaines des plus charmantes. » Toute une embryologie du personnage graphique est parcourue et tour à tour diversement proposée par les œuvres de Ware. À vrai dire, ces finesses

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's Fair de 1893 est-il le vieillard que Jimmy Corrigan, le père de Jimmy Corrigan appelle son père et qu'il présente comme Jimmy Corrigan, ton grand-père? Ce petit fils soudain apparu n'ébranle pas la carapace de gâtisme dans laquelle il déambule. Mais le père de

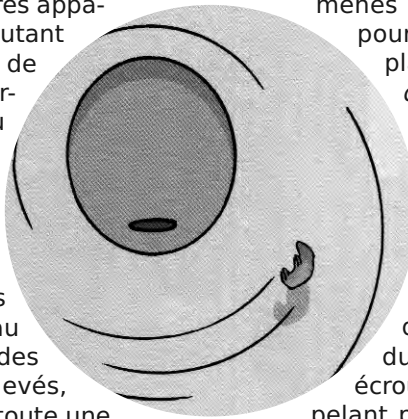
Jimmy lui-même ne s'intéresse à ce fils que tard bien trop tard. Son grand-père ne lui accorde une once de tendresse que trop tard, après avoir constaté que son fils s'y est pris trop tard. Les pères absents et morts des fantômes intiment à leur fils de les venger ou de se tenir bien (ce qui revient 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

du dessin ne concernent pas uniquement les excroissances subreptices nées de l'imaginaire : les figures secondaires apparaissant toujours comme autant de nuques, d'épaules, de joues et de mentons dépourvus des traits expressifs du visage (serveuses, passagère, collègues, passants inconnus...). Leurs formes s'indéterminent pour laisser le travail de l'imagination les investir. Ces corps se retirent et retournent au statut d'êtres flottants des limbes, fantômes inachevés, spectres que la timidité et toute une série de déterminations n'auront jamais permis de rencontrer, eux-mêmes esquisses inabouties (des êtres aperçus, autant de cathédrales inachevées) restées pour nous

des vers aveugles, larves ou épaves sans hublots. Quels mythes fin de siècle ou phénomènes de foire populaire mobiliser pour ces émanations de fond de placard ? Zombies, *walking dead*, ectoplasmes flottants, femme en chaussons de Tom et Jerry dont le haut du corps reste toujours invisible...? Dans le *Acme Novelty* n°1 les mythes du Golem et de l'homoncule popularisés et modernisés au XIXe siècle dans la figure de l'automate et du robot apparaissent sous les écrous vissés par Rocket Sam, rappelant parfois aussi *Alice in Wonderland* dans le cas du rétrécissement par voie médicamenteuse permettant au personnage d'accéder à la porte de la fusée.



G.C.  
J.F.S.

[---] J.-F.S. : ah, le génie de Ware!

J'ai envie de dire : il est pas con ce Ware ! Et ce n'est même pas lui qui se déclare comme tel. Mais qu'est-ce que ça fait écran à la lecture et à la critique ! Il faut d'abord nettoyer le Ware, retournant la

conception du poncif chez Baudelaire : créer le génie, voilà bien dans l'ordre des sacralisations esthétiques un sacré poncif. Quelle voix étrange, cependant... cherchant dans la pâte autobiographique à faire de l'émotion la matière de subjectivation. La notion d'émotion me semble en dire long de l'appareil narratif en question : il raconte un beau « malaise dans la culture », l'histoire de tout le monde, l'individu psychologisé. Et il y a bien un quelque chose de particulier qui ressort, mais cette subjectivation me semble très conforme à ce foutu sujet unitaire-voltaire-blanc-normal-occidental. En même temps, il y a dans

ces mouvements internes, une poésie au sens des dérives qui font de la construction du point de vue, une dynamique d'univers. Par « point de vue », j'entends ce qu'il y a à voir et à dire en même temps, le fonctionnement d'ensemble porté dans ses moindres détails. Il n'est que de s'arrêter un instant sur le paratexte dans Jimmy Corrigan. « Instructions générales » ; « Introduction » ; « faculté de recherche », puis « bref historique » : « Il est communément admis que le but suprême de toute poursuite esthétique est d'appréhender une méthode permettant de reproduire l'expérience humaine dans toute sa complexité, sa richesse et son

universalité [...]. Dans le cadre de cette théorie, le langage de la bande dessinée peut être considéré comme le point culminant de plus de deux mille ans d'évolution de la civilisation, et comme la plus haute expression de l'accomplissement humain encore à venir ».

Il y a là l'illustration d'un progressisme imbécile et sélectif, une occidentalisation de la théorie un peu *plan-plan* (c'est de toi que je tiens cette expression). En tout cas, on a là une théorie extrêmement linéaire du récit de l'art, un mythe de la Caverne de la bande dessinée qui aboutirait à... Chicago. Que la bande dessinée suggère « un nouveau langage pictural », je n'en sais rien. Je ne sais pas si c'est un « langage pictural » comme le dit Ware. Certes, je sens bien à la lecture de Ware la force de composition et le point de vue d'ensemble comme les conditions d'une *energeia* signifiante dans ses moindres détails (par exemple la circulation du vermillon : oiseau/téléphone/heure/inscription dans l'agenda/onomatopées/béret/sang/ketchup/fond de certains embrayeurs narratifs/etc.) ; mais pour le « langage », je parlerais plutôt d'un système prosodique mêlant à la fois l'évocation par le dessin et la signification discursive pour constituer une sorte de poésie iconique interne à l'activité de signifier. Nous approchons des enjeux plus cruciaux de l'« Explication Technique du Langage, Niveau Deux » ; que vais-je apprendre ici ? Il ne s'agit pas, contrairement à nombre de simplifications du travail signifiant, d'un simple déport de codage. L'ambition est clairement poétique derrière la fausse vanité du timide

Ware : « la plupart des talents requis pour la compréhension de ce volume sont de nature essentiellement intuitive ». Du « langage », nous passons directement à la compréhension et à la lecture. Les différents niveaux d'assemblage prendraient leur cohérence dans l'intuition, c'est-à-dire dans l'idée que les choses s'organisent sans autre justification que subjective. Mais alors, qu'entend le « maître » quand il parle de « Nouveau Langage Pictural » ? Pile-poil le rôle que la sémiotique fait jouer à la bande dessinée depuis des années, convainquant le lecteur d'une visibilité ontologique de l'organisation du langage dans le « signe iconique » : « Grâce aux découvertes technologiques récentes en linguistique picturale (illustrées par les consignes de sécurité des avions, les instructions de placement de piles et les modes d'emploi de protections hygiéniques), les talents de la Compréhension de la Bande Dessinée (CBD) restés jusqu'ici en sommeil sont aujourd'hui stimulés dans l'esprit des adultes ».

Tout d'abord, je ne sais pas trop ce qu'est la « linguistique picturale » ; d'autre part, on retrouve ici un exemple de la simplification iconique comme facilitateur communicationnel du message, comme mode de conformation. Pourtant, on n'est plus dans l'ordre du message, que ce soit dans un poème ou dans une bande dessinée. On s'en fout du message. Comme le langage sert tout autrement l'écriture d'une liste de course et le déploiement de la subjectivité, communiquer un message au moyen de la bande dessinée n'a rien à voir avec la subjectivation artistique qui fait

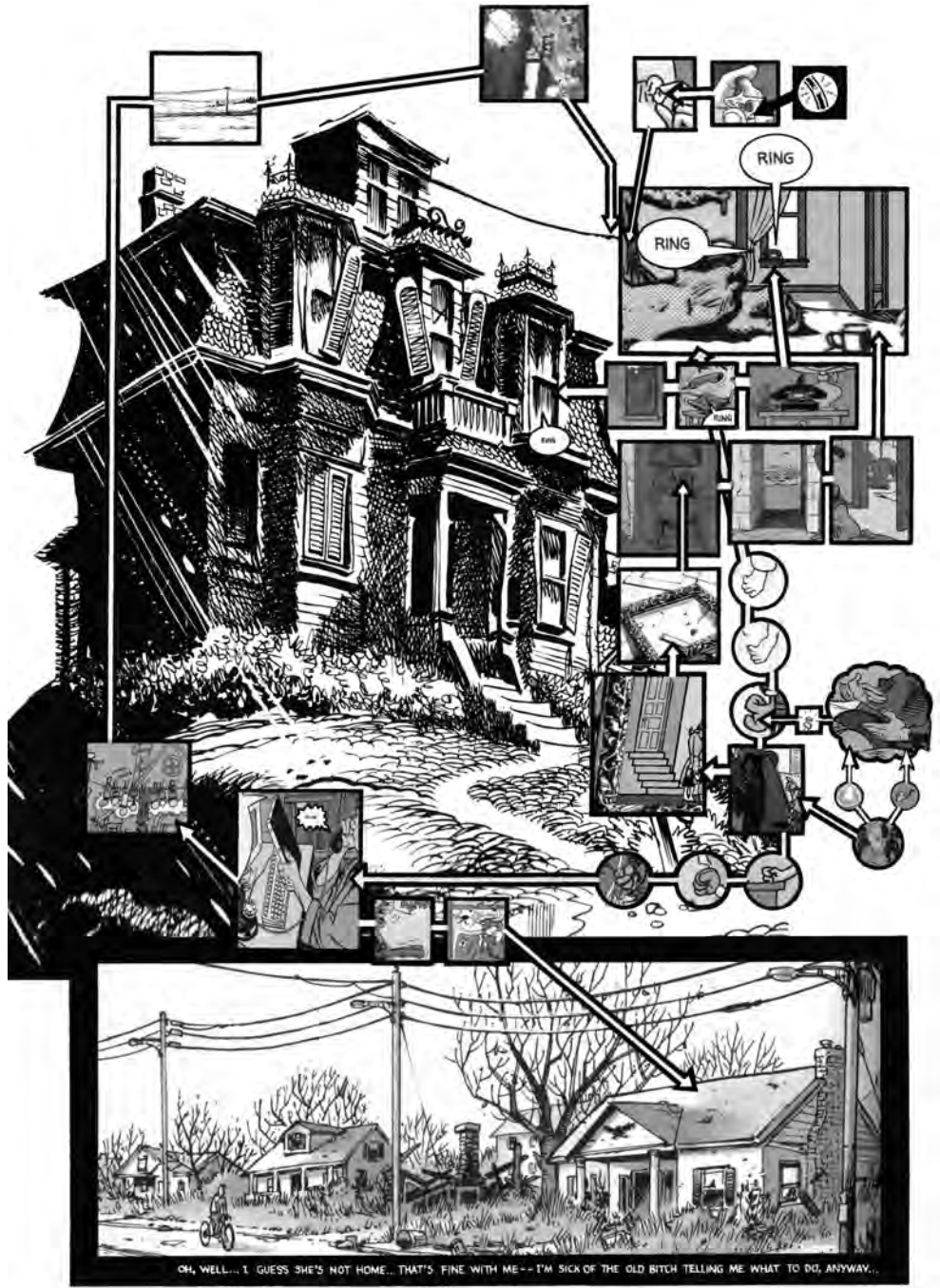
de la bande dessinée une expérience inédite, transformatrice de la vision du monde des autres sujets. De plus, cette histoire de « compréhension » me rappelle que tout est mis comme chez McCloud du côté d'une esthétique de la réception. Mais qu'est-ce que c'est beau parfois quand on n'y comprend rien ! Quand la compréhension en échec est l'échec à son tour de toute raison organisatrice. Oui, il y avait une manipulation ontologique à faire passer les mots comme la matière du langage, sans voir que le sujet était lui aussi matière constitutive de toute organisation dans le langage. Le progressisme communicationnel et le caractère performatif de l'image n'enlève rien à l'affaire : il ne s'agit pas ici d'échapper au verbocentrisme culturel du sens et d'ignorer la puissance signifiante de l'image ; il ne s'agit pas non plus de s'inscrire dans la représentation de l'universalisme du signe et d'imaginer qu'il y aurait des niveaux d'artefact moins idéologiques que d'autres. Le signe reste un artefact plus idolâtre qu'iconique ; et la régie du signe iconique appliquée à l'image laisse entendre le chant des sirènes d'une ontologie de la réalité là où finalement nous n'avons affaire qu'à des agencements signifiants, à des idoles démoralisées.

**G.C.** : nous sommes bien d'accord. Aucune illusion à se faire sur le ton d'auto-dérision employé, nous avons bien affaire à un « Humour Libéral » (cynisme purement rhétorique) dans sa version sémiotique, qui sert donc une ontologie *naturelle*. Ton analyse d'une *poétique* du signe iconique me semble assez définitive. L'humour de





L.Largier -- EKPHRASIS de la planche 13 (Acme Novelty Library vol. 1) -- représentation



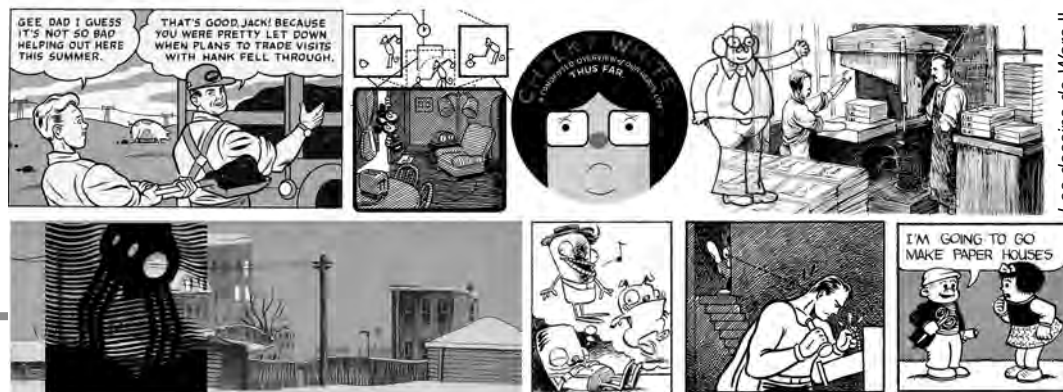
Ware n'a pas du tout la même puissance et la même fonction que celui de Kafka — chez Deleuze et Guattari —, l'exhaustion des phénomènes de pouvoir ne mène pas à leur dégageant critique au-delà de la métaphore mais, au contraire, à leur intégration pour le plus grand confort métaphysique et sentimental du lecteur.

**J.-F.S.** : le problème, ce n'est pas de raconter des histoires. C'est de faire comme si les histoires se racontaient d'elles-mêmes, sans sujet, selon un discours qui efface au maximum les traces de celui qui raconte. Le littéral, pour moi, c'est d'essayer de faire passer ce qui est de l'ordre de la représentation pour une réalité sans tenir compte des stratégies du sujet dans le langage. Le littéral, c'est prendre des vessies pour des lanternes, le signe pour la réalité de la chose qu'il représente. C'est pour cela que de l'artefact du signe au monde qu'il représente il y a tout un appareil ontologique, le jeu d'une essence du monde dans les signes du langage. Pour cette même raison, l'image de la chose représentée dans le signe est aussi d'une forte teneur ontologique. Il y a le monde indiciaire qui guette au loin le réel dans ses traces. Le dessin ressemble, schématise, reproduit des objets du réel. Mais ces représentations ne sont

pas détachées d'un sujet qui les tient. Dessiner une voiture ou un bonhomme, ce n'est pas simplement extraire du réel une ressemblance. C'est instaurer le monde dans le processus du dessin et l'anthropologiser à ce titre. Jan Baetens rappelle avec W.J.T. Mitchell qu'on ne peut aborder une image sans le langage, de même qu'on ne peut aborder le langage sans l'anthropologie qui le fait. Le littéral est illusion, effet de réalité : la ressemblance importe moins que la manière ; la ressemblance est inerte tandis que le dessin fait, dans sa manière, la force d'une signification du monde pour un sujet.

**G.C.** : on peut opposer à ce littéralisme réaliste (terrible dans son désir d'un monde fini), une littéralité *formelle*, signifiante (plutôt dans sa tradition matérialiste qu'idéaliste et esthétique). La question était de savoir si on pouvait établir un continu pour l'analyse, comme pour la création du poème entre cette critique « sémantique sans sémiotique » et une discursivité théorique, une narration (fiction) qui serait sa *vérité* au sens où Foucault emploie ces deux notions. Mais on va être un peu long là, on fera peut-être un numéro sur McGuire, ha, ha, ha!...

[--36]



Les dessins de Ware II  
L. Lajler & L.L.d.M.





A.L.

Chris Ware distingue deux types de narration, ou plus précisément, le modèle narratif et linéaire de la continuité récitée, et les modes mêlés sur lesquels se déploie la continuité plastique, selon des degrés de tension et de tonalité. Cette distinction, Ware la déploie à partir de deux termes : *storytelling*, raconter des histoires, narrer et narrativiser, et *writing*, écrire, au sens de créer de l'expérience, fabricoler du sensible. Le modèle, littéralement, c'est la *fabric*, tissu structure et processus, fabricole qui ne part même pas de fils séparés ou d'une somme d'intrigues constituant une structure, mais qui part d'emblée de la texture ou de la tapisserie d'expérience comme le dit si bien Ware (sur ce point, il est remarquablement proche du pragmatisme de W. James). La référence à Joyce n'est pas anodine, c'est un diagnostic de Ware : pourquoi la BD en reste-t-elle à une superposition ruineuse de la continuité plastique avec la linéarité narrative des référents et des faits ? Ware conserve la notion d'histoire, mais en la décorrélant de la narration. D'une part, l'histoire n'est pas

la fiction, elle est plutôt la durée propre de la plasticité, non pas l'histoire des personnages, mais celle des motifs, des rémanences, des atmosphères, des affects et des perceptions. Et d'autre part, si l'on conserve le concept d'histoire, *story*, ce n'est plus au sens où elle serait le processus transitif propre au verbe raconter (*storytell*) : l'histoire, c'est ce qui se tonalise. L'histoire est décorrélée de la narration, elle est plutôt narratoire : c'est ce qui advient à la plasticité même, souvenirs, rêves, idées qui passent et s'associent, formant la véritable histoire du livre et sa *fabric*, plutôt que des faits, des cas, des occurrences récitables, dénotables, signifiables. Avec cette distinction de la narration et de l'écriture, Ware déplace donc complètement les coupures esthétiques que le sens commun ne cesse de voir à l'œuvre dans la bande dessinée, entre le dessin et le texte, la forme et son contenu, le temps et ses transitivités. C'est pourquoi on ne peut plus distinguer des procédés de sens à partir de leur mouture technique, de leur objet ou de leur geste, comme l'écriture et le dessin qui, dit Ware, sont exactement la

même chose. Il faut être anesthésié pour croire que l'écriture commence au texte et à ses signes, il faut avoir la peau aseptisée pour croire que le dessin commence au trait. Ware oppose deux types de dessin, le dessin de vie et le dessin de bande. Le dessin de vie c'est le dessin panoptique qui fonctionne par exhaustion du détail en s'indexant sur un référent ; mais c'est aussi le dessin spontané lâché et tremblotant, un dessin participé mais jamais participant d'autre chose que lui-même, un dessin qui, hors page, jouant pour lui-même, est un Incomposé. Le dessin de bande, c'est le dessin mémoriel, c'est le dessin de l'incorporé, le dessin d'un effet en nous, qui pratique une coupe dans le géométral pour qu'on incorpore tout ce qui passe ou pourrait se passer : c'est le dessin qui est déjà duratif, qui emporte la durée avec lui en se constituant comme mémoire, du passé comme du futur. Il y a un monde entre le *storytelling* narratif et l'écriture, et c'est le même qu'entre le verbe dessiner et le néologisme qu'il nous faudrait pour saisir la spécificité du dessin de bande : BANDESSINER.



[---] Mon hypothèse est que la conversion des représentations chez Ware réfère

bien un prototype de conversion, et que c'est lui qui entraîne une série de problèmes complexes — plastiques, historiques, critiques —, parce qu'il s'opère entre un plan de référence — le mouvement du cartoon — et un plan de représentation — l'espace illusionniste dans une bande dessinée (référer un mouvement implique une équipolarité cinétique entre spectateur et image en mouvement ; la référence suppose une forme de durée autonome à son objet, c'est-à-dire la coexistence de deux dispositifs. La représentation n'ayant pas le pouvoir d'accorder une propriété cinétique à un corps fictif, elle doit, par des moyens plastiques, intégrer la représentation du mouvement à la représentation des corps, dans le même dispositif).

Le cartoon et ses figures sont les spectres de toute bande dessinée, condamnée à trouver pour ces hôtes monstrueux, dépossédés de la cohésion que leur offrait le mouvement, un havre d'inertie. Dans un cartoon, une valse de lignes monstrueuses peut s'incarner dans des contours approximatifs, se tordre et vriller, se jouer de toute vraisemblance figurale, parce que la vraisemblance ne tient pas aux figures mais à leur mouvement : le caractère monstrueux de ces organismes filaires n'apparaît que lorsque l'image s'arrête (mais quelle raison aurait-on de l'arrêter?)

Le déplacement des figures animées sur l'écran est l'objet de la mimésis, celui qui crée le lieu de passage du possible, battu par un temps partagé, dont la seule nécessité est le mouvement et ses conditions d'apparition. Quiconque s'est donné en amateur à l'animation a pu constater qu'en la matière le minimum atteint instantanément le maximum : si ça bouge, dès que ça bouge, les conditions suffisantes pour produire une imitation de la vie sont instantanément réunies, et le récit commence illico. Il commence par la monstruosité.

Ces propriétés de l'image animée, dont le mouvement est le fond unifié et la condition de réalisation (comme l'embrassement lumineux pour les maillages des vitraux de Tours), produisent le cadre qui noue technique et esthétique : fabrique possible de chimères bordurées dénuées de détails et de masses, d'ombres, pures combinaisons cinétiques qui peuvent s'éloigner si incroyablement de tout référent figuratif que la déformation, la coulée, la rupture, vont devenir l'argument suffisant d'une quantité de cartoon, et ceci dès son origine (Les *Fantasmagories* d'Émile Cohl ou les *Humorous phases of funny faces* de James Stuart Blackton).

Poursuivre le dessin de ces monstres dans un espace arrêté est sans doute une aberration ; mais comment les héros animés auraient-ils pu ne pas devenir des héros de papier ?

28



« 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 7 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 7 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.

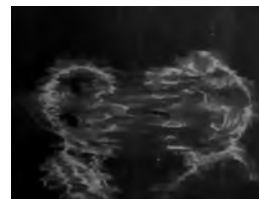
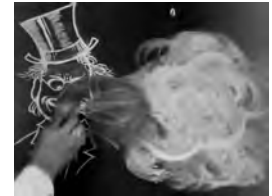
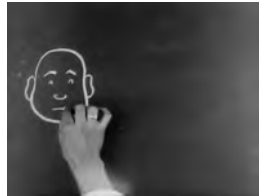
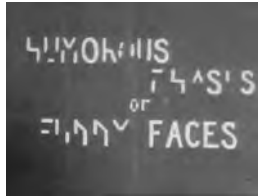
« Round comic buttons in 2 Colors - Funny sayings - Very Popular  
(...) My father left me  
My father beat me

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-si-  
milés, comme un mélange  
de journaux intimes et de  
carnets de dessin. 1986 -  
1995 pour le premier, soit  
grossièrement la période de  
composition de Jimmy Corri-  
gan. 1995-2002, soit la pé-  
riode qui suivit la  
composition de Jimmy Corri-  
gan 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 es-  
quisses, des dessins, des  
portraits, des dessins d'au-  
tres auteurs que Chris Ware,  
des fragments de comics,  
mais aussi quelques re-  
cettes de cuisine, considéra-  
tions sexuelles, listes de  
courses, projets de vacan-  
ces, notes ethnologi-  
ques, projets de  
décoration, théorèmes ma-  
thématiques avec démon-  
stration, 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-fic-  
tifs. 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 ef-  
forts de recomposition des



On a reconduit pour eux l'espace de la pers-  
pective conique qui est celui des images  
inertes : désormais, dans les livres, les voici  
condamnés à errer. On a rétabli les condi-  
tions de l'illusionnisme pour peupler les  
théâtres perspectifs (conditionnés par un  
mode de représentation subjectivé structur-  
rellement, médiat) de créatures jaillies d'un  
mode de représentation objectivé cinétique-  
ment, immédiat (jusqu'ici sans autre puis-  
sance figurative que la turbulence dans  
laquelle elles étaient prises, transparentes à  
la forme puisqu'apparentes au mouvement).  
Voilà sans doute la tétatologie fondatrice de  
nos mondes dessinés en bandes pour les-  
quels Ware invite à repenser la singula-  
rité des images et par conséquent le  
mode propre de leur modernité, incondi-  
tionnel à celui des autres images.

On a tressé l'histoire de notre discipline à  
celle des autres images fixes, sans prendre  
en compte cette percussion précoce de deux  
modes de figuration dont les habitants de  
l'un n'avaient pas vocation à envahir les es-  
paces de l'autre et qui a pourtant eu des ef-  
fets irrémédiables sur le dessin.

Les créatures de cartoon poursuivent leurs  
mouvements désormais simulés dans les  
publications. Elles vont y installer durable-

ment leurs contours affirmés et noirs, sillon-  
ner le papier, sans autre raison que leur histo-  
toire agitée pour forme.

Quand ses récits se marquent de plis isomé-  
triques, Ware astreint son dessin à la fois à  
ses modalités les plus éloignées du gros-  
tesque et les plus assidues au contour : par  
l'usage de ce trait plein, dense, affirmé  
comme ligne pour s'effacer comme dessin  
manifeste, il enclôt les aplats colorés  
comme s'il pouvait être craint qu'on « perde  
les formes » par un mouvement trop  
brusque des figures. S'y révèle alors l'inévi-  
dence historique d'une pratique du contour  
qu'on prendrait à tort pour état de nature  
du dessin en bandes.

29 Certaines des ossatures les plus visibles  
du travail de Ware exposent inlassable-  
ment ce récit originel ; elles construisent  
l'assemblage théorico-historique propre à  
affiner, enfin, les appareils critiques dont on  
dote la bande dessinée.

Frappés par le dérèglement que les arrange-  
ments de Ware entre perspective et isomé-  
trie jouent comme tour aux certitudes  
formelles, on oubliait de se demander s'il n'y  
avait pas un fondement moins idiosyncra-  
sique à ces ruptures spatiales... Si on can-

tonne le regard sur le dessin en bandes au cadre historique général du dessin, si on rabat l'écriture en bande sur d'autres processus fictionnels, en bref, si on persiste à combiner les théories de l'image et celles de la littérature pour répondre à la stérile convention de tenir la bande dessinée pour une *littérature dessinée* au lieu d'en éclairer la visualité inédite, on rate ce que l'œuvre de Ware comme tant d'autres fait apparaître au grand jour : une histoire unique qui manque jusqu'ici ses propres objets faute de produire son propre outillage et son cadre conceptuel.

Peut-être venons-nous d'atteindre — et sans doute est-ce la chose la plus précieuse offerte par ce long détour — le point d'intégrer les étranges prises de positions de Ware sur un « monde de l'art » et les caricatures grossières auxquelles il se livre à son propos : c'est la dépossession des moyens de juger à la fois notre discipline, ses objets, ses créations et sa modernité, qui est mise en cause par le rappel de notre monstruosité originelle, fondatrice, telle qu'elle apparaît dans les sas de Ware : « laissez-nous déterminer nous-mêmes la validité, les conditions, les outils, les opérateurs du jugement esthétique fondant notre modernité », semble-t-il dire à ces critiques de pacotille qu'il dessine, auxquels son discours direct s'adresse caricaturalement.

L'histoire du dessin de notre discipline est celle d'un interminable malentendu. On pour-



Guillaume Chailleux — Palimpseste II — Tache narrative

rait le croire né des usages théoriques maladroits auxquels la paresse et l'incompétence persistent à recourir pour elle ; mais ce ne sont que les symptômes d'un décrochage bien antérieur à toute écriture théorique sur la bande dessinée, un décrochage entre l'histoire qui fit produire nos formes dans un certain sillage, tandis que le regard des historiens restait collé à un autre. Si la bande dessinée est toujours perdante au jeu des différentes histoires de la modernité, c'est parce que la sienne s'est développée depuis des prototypes spécifiques, dans une zone nouvelle où personne ne portait son regard, et que, l'on s'obstine pourtant à l'étalonner sur l'espace pictural.

Le recours, par exemple, au vocabulaire macluhien pour caractériser notre discipline — la bande dessinée comme *médium* — aveugle sur ses manifestations, et arrime à *son support*. Ainsi, faisant de l'histoire de la bande dessinée une histoire du livre, de la

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 incompétence sociale, automortification continue et dénigrement de soi, maladie malade, 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



1879 — Sebastião Sanhudo



1888 — Caran d'Ache



1897 — Bordalo Pinheiro



1904 — Frederick Burr Opper



1909 — Rudolph Dirks

pratique de la bande dessinée une pratique éditoriale, nous faisons également de l'histoire de ses formes une histoire des *images du livre* et une histoire des *images éditoriales*.

Geler la bande dessinée dans une origine unique — le mode de diffusion des récits illustrés dont elle serait un avatar — sans jeter un œil sur l'histoire du dessin animé qui lui est conjointe, c'est passer à côté d'une histoire des formes qui ne se justifie plus d'une filiation directe aux modes de l'image fixe mais également d'une percolation avec celui des images animées.

J'insiste à rappeler que je ne m'applique ici qu'à l'observation formelle des caractéristiques du dessin, et non aux configurations narratives : les configurations narratives, du point de vue des rapports structurels au récit comme aux modes d'approche du temps, sont liées d'un côté aux mêmes problèmes que ceux du cinéma — une adé- quation entre les corps fictifs

et les corps figurés qui règle les possibles phasages et déphasages du récit à la lecture elle-même — et pour l'autre aux différents processus de sériation des situations dessinées dont les modèles exigeraient, pour ne pas être malheureusement rabattus sur des procédés littéraires, un autre texte qui leur soit entièrement consacré.

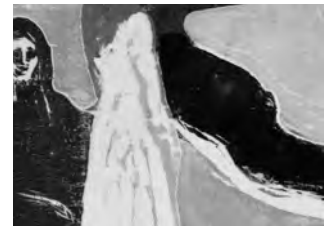
Gardons simplement en tête que les possibilités offertes par le dessin infèrent directement celles du récit : toute modulation — produite aussi bien dans son corps (choix graphiques) que dans ses agencements (combinaison des masses) — infra ou extranarrative sur la page, constitue un ensemble d'opérateurs de ralentissement ou d'accélération de la lecture, de conjonctions narratives ou de dispersions plurinarratives, de mise en cohérence des tropes fictionnels entre eux ou, au contraire, de mise en concurrence de ceux-ci. Prendre au sérieux cette autorité de l'image dans notre discipline évite l'écueil de



1879 — Edgar Degas



1888 — Georges Seurat



1897 — Edvard Munch



1904 — Claude Monet



1909 — Henri Matisse



1912 — James Swinnerton



1912 — Hans Arp



1915 — Stuart Carvalhais



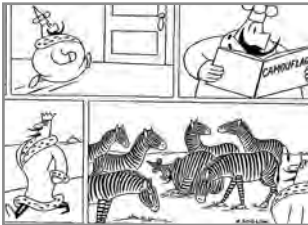
1919 — Otto Messmer



1920 — George Mc Manus



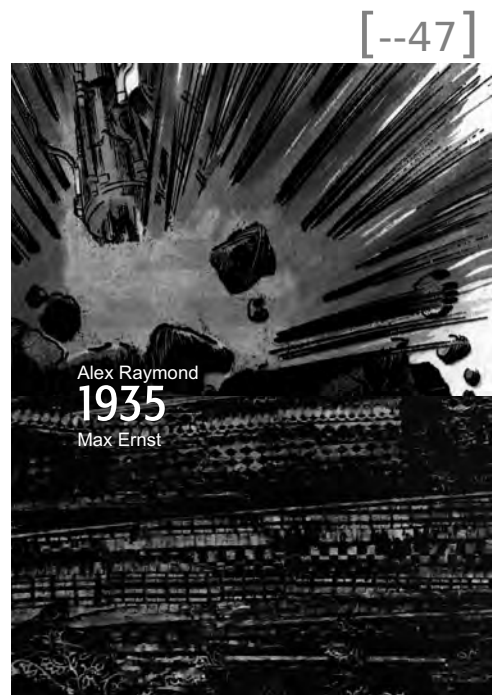
1928 — Ernie Bushmiller



1930 — Otto Soglow

prendre un espace visuel pour une somme d'instructions narratives. Je m'en veux un peu de produire ici de telles évidences, mais il semble si criant, à la lecture de la quasi-totalité des écrits sur la bande dessinée, que la critique de celle-ci est encore bien loin d'avoir produit ses Baxandall ou ses Damisch, c'est-à-dire d'avoir chassé ses dévots pour s'ouvrir enfin à la recherche, que tout m'y invite.

Rendre visible la modernité spécifique de la bande dessinée passera par la définition de son écart historique : arrimée à la question moderne telle qu'elle se pose dans la pâte picturale de la fin du XIXe, dans le collagisme des années 10, ou dans l'aventure littéraire du début du XXe siècle, comment ne pourrait-elle pas être mise en défaut ? Alors que toutes ces inventions, généreuses là-bas, ne deviennent qu'une embarrassante source d'encombrement ici. Que ferions-nous d'un Cendrars dans nos bandes, d'un Arp ou d'un Fautrier dans nos cases ?



Alex Raymond  
1935  
Max Ernst



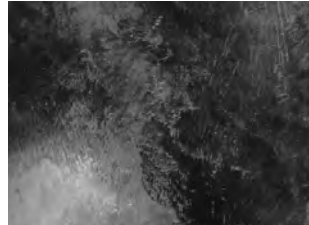
1915 — Kasimir Malevitch



1919 — Francis Picabia



1920 — Sonia Delaunay



1928 — Jean Fautrier



1930 — Kurt Schwitters

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 blah-blah-blah. 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.

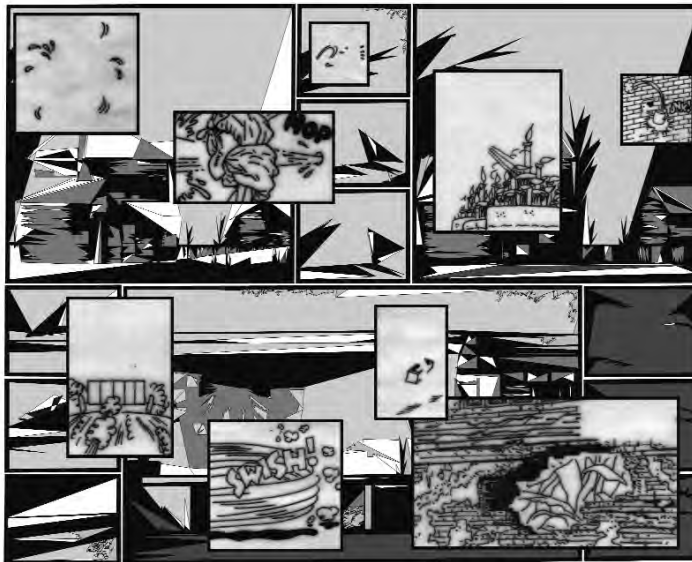
**Encombrement**

Un intérêt pugnant 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'infralisible 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

**[Jimmy - lui]**

un bras trop court coupé par les vitres  
des portions de corps qui parlent à sa place  
toujours trop bas  
toujours trop fort

Jimmy *crunch* sans que l'assiette ne se vide  
J-Jimmy s-salut  
J-Jimmy p-pardon



Loïc Largier— Palimpseste

pendues la couleur et l'aile au bout du doigt  
la pluie et les autres pour les autres  
— se coupe au miroir du père  
— raccroche au ventre de la mère  
Jimmy et ses cernes sous la dent, et son pain au goût de pierre  
*Jimbo* dans le plâtre qui regarde les vainqueurs danser sur petit écran

*Tu aimes les comédies, Jimmy ?*

les rideaux qui s'ouvrent sur des illusions comiques les fusils en souffleurs de lettres vertes les hommes de principe les jeux de

Jimmy

au-dessus



hasard et de construction

*Pourquoi pas une comédie, Jimmy ?*

tu ferais  
tu serais  
tu étais tout comme

absent

un passager passager  
un vieillard au berceau un bébé  
bouffeur de pop corn *the smartest kid on earth* le ventre toujours un peu trop gros pour rentrer dans la serrure le froid de Chicago  
deux tasses de persil et la toux qui te colle sèche aux bronches

de dos  
*Jimbo* — James et ses vidéos  
nombre zéro  
*Dis, Jimmy !*

un bonbon sucré scié par ta lèvre  
et la langue laissée là sur l'oreiller  
comme la tête du père sur l'herbe arrachée  
un tronc planté dans l'épaule  
et les branches qui te coulent aux yeux

depuis  
combien de temps  
J-Jimmy  
as-tu  
cessé

de jouer

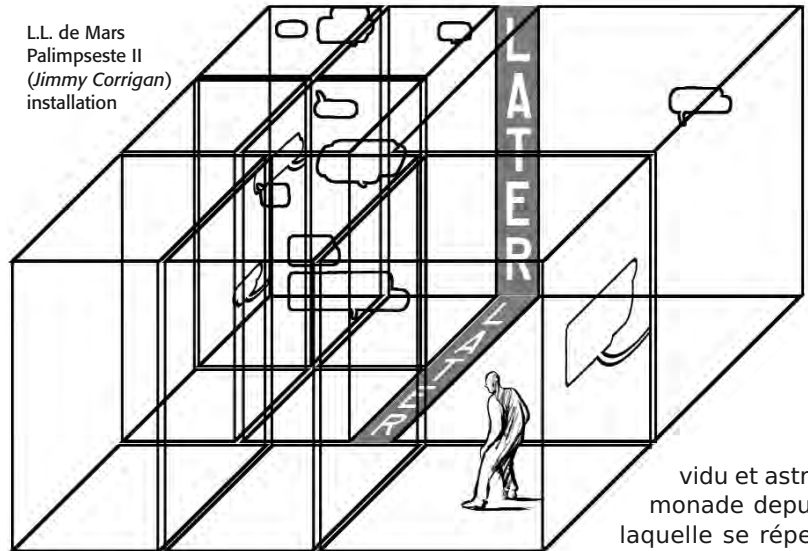
e-excusez-moi



[...] Dans la couverture de la revue *Mc Sweeney's Quarterly Concern* dont il parle comme

de sa définition métaphysique de la bande-dessinée, Ware présente les dispositions autobiographiques idéales du dessinateur : « drawing ability, originally utilized to create simulated friends and imaginary companions. » Ware y pousse sans doute plus loin qu'ailleurs son hypothèse semi-ironique du *Deus pictor*, couplée avec la maxime du *ogni pittore dipinge se*, qui, reportée à l'endroit du scénario, suppose une imbrication éternelle de la même intrigue autour de la procréation inévitable et de la filiation impossible, noyau dramatique égal et inchangé, toujours là en réserve et susceptible d'être déployé avec plus ou moins d'ampleur ou de complexité psychologique selon les occasions. L'humour paradoxalement anthropocentrique dont Chris Ware nourrit la fiction jusque dans l'exploration des sphères animales l'amène à miniaturiser toujours davantage les échelles dramatiques en reportant son attention sur des figures de moindre envergure ; jusqu'à *Brandford the best bee in the world* et *Chargy the particle* vivent des drames existentiels dont les termes paraissent presque en tous points comparables à ceux dans lesquels se mesure l'accomplissement de la vie humaine à l'ère libérale. L'appropriation par Ware de la pensée des correspondances entre microcosme et macrocosme à ceci d'ironique qu'elle ne procède pas tant par analogies entre les règnes que par le pla-

L.L. de Mars  
Palimpseste II  
(Jimmy Corrigan)  
installation



vidu et astre, monade depuis laquelle se répercutent les questions

les plus universelles, diffractées entre topoï culturels et nouages contingents, déterminismes empiriques d'une vie particulière. Le mythe d'Adam et Ève est le leg génésiaque dominant à partir duquel Jimmy interroge ce dont il sait trop bien être le fruit malencontreux. Jimmy s'empare de tout récit motivant les raisons de son existence et present anxieusement dans toute explication de l'origine se présentant à lui, comme d'ailleurs dans tout fait échappant à sa claire compréhension, un discours le concernant

possiblement en premier chef. Plusieurs modèles physiques de fécondation ou d'engendrement sont proposés ensemble ou successivement comme principes de génération des formes. La généalogie humaine est débordée par d'autres modèles d'engendrement plus souterrains, alternatifs, insus ou buissonniers (p.38) : la germination ; la



ceux-ci ne puissent en voir les effets. La fixation sur le récit des origines se joue aussi dans l'équivalence posée entre le globe terrestre et la face de Jimmy Corrigan, à la fois indi-

putréfaction ; le moulage ; l'excroissance individuée ; le souffle infus ; l'animation par projection d'affect ; la création artificielle d'êtres et autres façons de génération spontanée... Le fragment de photographie déchirée du père de Jimmy devenu germe souterrain dans un centre d'enfouissement — rebut à l'image du *fiat* malencontreux de sa dé-



charge inaugurale — n'est pas sans évoquer, avec la putréfaction du cadavre, les vertus alchimiques traditionnellement associées au pourrissement du sperme et la croyance dans le procès de génération spontanée susceptible de se produire si celui-ci est couvé et alimenté. La seule invention consistant à restituer artificiellement l'accès à la visibilité de cette photographie désormais enfouie sous terre suffit à distinguer l'omniscience réparatrice ou vengeresse du dessinateur comme producteur de monde, omniscience animée du postulat que rien de ce qui n'est commis ici-bas ne se perd complètement.

La théorie aristotélicienne de la préformation suivie presque uniformément jusqu'au XIXe siècle, postulant l'existence complète de l'homuncule dans le sperme avant même la fécondation, pourrait trouver un équivalent chez Ware

dans l'insistance avec laquelle il traque, avec les misères induites par le déterminisme généalogique, les possibilités cauchemardesques d'existence des mêmes formes répercutées *ad nauseam* comme toujours déjà là, répondant à une prédétermination mimétique avant même leur accès au visible. Quoiqu'on ne distingue pas encore l'homuncule dans le sperme,

il ne peut s'agir que d'une miniature promise à générer le même.

Dans son *De natura rerum*, Paracelse explique ainsi la création de l'homunculus, être vivant généré artificiellement hors du corps féminin : « Renfermez pendant quarante jours, dans un alambic, de la liqueur spermatique d'homme ; qu'elle s'y putréfie comme un ventre de cheval en décomposition et jusqu'à ce qu'elle commence à vivre et à se mouvoir, ce qu'il est facile de reconnaître. Après ce temps, il apparaîtra une forme semblable à celle d'un homme, mais transparente et presque sans substance. Si après cela, on nourrit tous les jours ce jeune produit, prudem-



ment et soigneusement avec du sang humain, et qu'on le conserve pendant quarante semaines à une chaleur constamment égale à celle du ventre d'un cheval, ce produit devient un vrai et vivant enfant, avec tous ses membres, comme

celui qui est né de la femme, et seulement beaucoup plus petit. » « It's a Bug » bredouille Jimmy à sa mère devant le petit avatar de lui-même contenu dans un bocal dans l'*Acme Novelty* n°3, avant de se demander s'il ne pourrait pas lui donner un peu de laitue.

Le nom sonne déjà comme une devise impossibilisée. Corrigan signifierait en irlandais lance ou hameçon, d'où l'idée que J.C., tête-chercheuse déboussolée, livré à lui-même, n'en continuerait pas moins à se projeter dirigé vers un but, pointé tête en avant dans une recherche. Corrigan ou korrigan réfère aussi à de petits gnômes ou nains fabuleux du folklore breton et cornique dont la figure et le nom ont été propagés par les contes au XIXe et par l'heroic fantasy au XXe siècle. Ce nom désigne Jimmy Corrigan comme rejeton irlandais, fils d'émigrés, semi-orphelin bâtardisé moqué par ses camarades, comme avaient été moqués peu avant les petits ritals. Son patronyme place aussi Corrigan sous le signe de la créature chimérique à l'existence peu crédible, putative, de la caricature et de l'être inabouti. La terrible déclinaison des miniaturisations de Jimmy va jusqu'au gadget-déchet de l'enfant porte-clef rassemblé dans les pocket items du *Acme Novelty* n°5 ; jusqu'à son petit cheval moulé dans le plomb que ses camarades disent ressembler à une crotte, embryon-moignon de métal mort-né (p. 247) qui le ramène à lui-même, engeance cause de la mort de sa mère, déjection malencontreuse qui aurait bien pu ne pas exister.

[--43]



[---] **J.-F. S.** : dans *Building Stories*, il y a plus qu'une remise en cause de la figure linéaire de la narration : j'y vois la recherche d'une polyphonie énonciative, d'une « graphiation » constellatoire. C'est la polyphonie des habitations collectives, l'enregistrement immobilier de la vie distribuée en tranches historiques : construction et reconstruction, d'où ces histoires de vies et les tremblements du langage dans les murs de l'immeuble ; les anciennes voix qui l'incarnent dans le temps. Cela rappelle l'aventure de New-York dans la polyphonie des destins mis en scène dans *Manhattan transfer* (Dos Passos). Car, il y a bien cette volonté de passer par l'architectural : « musique gelée ». Et de faire de l'agencement des espaces, la perspective d'un vivre et d'une expérience artistique. La narration est une construction jamais entièrement réalisée. Les changements d'échelle, les temporalités croisées, les jeux de focalisation télescopiques sont autant de mobilisations du corps et de la voix. Tu parlais à travers ça des enjeux de manipulation, de la reconstruction, de l'unicité de chaque lecture dans un ordre chaque fois différent. La question de la corporalisation, du corps accidenté, de la recherche d'une reconstitution impossible de l'entier me semble circuler de l'histoire à ses modes de présentation, incar-

née par la jambe amputée de la jeune femme. Le corps, s'il est corporalisation, ne prend sa réalité que dans le rapport à la signification qu'il constitue dans sa représentation et les moyens langagiers de cette représentation. J'y mets le dessin du corps comme aventure du morcellement symbolique en quatorze parties. Pourtant, bien qu'il manque une jambe au corps de cette jeune femme sans nom, son corps est entier. L'absence de nom propre est particulier à la rhétorique de l'individu — on n'appelle pas l'individu ; ce vide du sujet ou ce sujet à remplir par un autre est une forme sociale imaginaire comme Benasayag parle de mythe de l'individu. Pas de nom, juste une empreinte sociale, une plasticité instrumentale : un stéréotype imaginaire habitable par n'importe quel lecteur. Comme *Jimmy Corrigan*, c'est un faux « livre sur rien », plein d'agencements minuscules et de représentations stéréotypées. Ce n'est pas la complétude du corps qui fait le corps. Pourtant, il y a cette jambe qui manque, le décalage entre un corps réel et un corps imaginaire ;

une jambe du désir, un sceptre d'émotion. Groensteen parle de fragments ; il a tort, ce n'est pas la logique de la chose, chaque élément est un entier, un passage dans l'histoire. J'y vois une concentration de moyens. C'est la polyphonie du temps en soi, pris dans les strates d'émotion, de l'imaginaire. Une temporalité propre à l'agencement de l'œuvre partagée en lecture.

**G.C.** : oui, j'imaginai cette nouvelle manipulation que nous propose Ware comme extensivité du geste de la lecture, une sorte de prolongement corporel d'une activité de l'écriture : l'entre-deux d'une danse, singulière et commune... Comme j'imaginai le passage d'une ellipse, prise dans l'arthrose tabulaire d'un récit névrotique, aux jeux d'angles de la boîte faisant pivoter les sujets dans un espace nouvellement libre, une sortie, un dehors, un infini topographique... Ceci avant de succomber à son épuisante faconde de conteur libéral (et pas schizo du tout). Si Groensteen se trompe sur la finalité totalisante de tout ça, c'est en plein accord avec son objet. L'usage qui est fait chez Ware du sens, de la représentation, du *sujet* ne laisse aucun doute sur l'absence totale de pensée et d'imagination théorique, politique, éthique et artistique de ce que lui a proposé sa fantaisie plastique et éditoriale. Il semble qu'il surenchérisse sur l'expres-

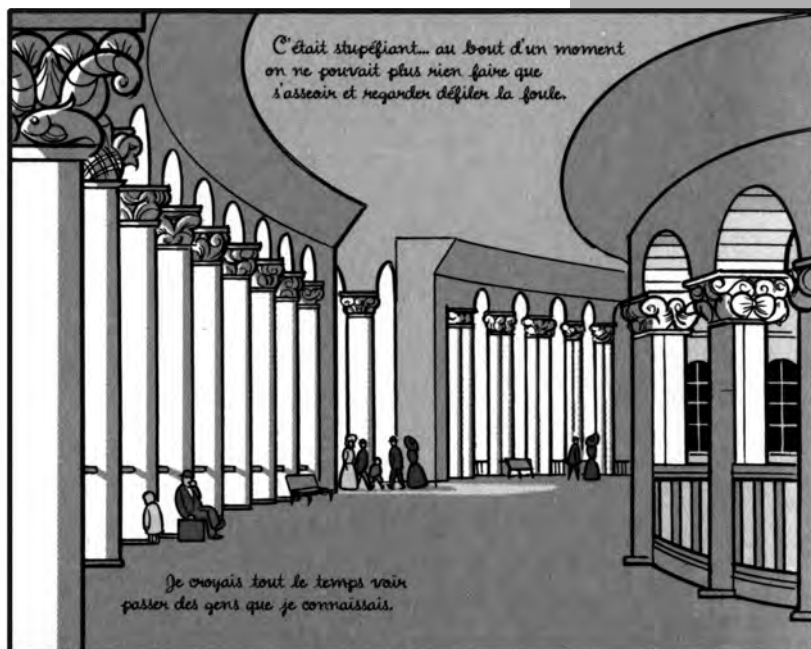




C. de Trogoff & L.L. de Mars — *Lieu commun IV*

sion *con comme un peintre* en prenant très *rékiniennement* à Duchamp l'idée de sa boîte. Pourquoi la BD « d'importance historique » n'arrive-t-elle pas à envisager le temps autrement que comme narratif/individuant ? Est-ce le narratif (fiction) qui fait problème ou une absence d'imagination et d'ampleur théorique de celui-ci ?\* Est-ce un problème esthétique, politique ? Pas *d'image-temps* en « bande-dessinée magistrale », juste une interminable et *précieuse* déclinaison de *l'image-mouvement*. Des vanités Oubapiennes aux grosses œuvres américaines, on a l'impression d'un grand foirage de la pensée en BD. On l'a dite adulte, on la découvre pubère hésitante, peu, entre de longues études et le monde du travail (la signature). Toute une histoire des valeurs en BD est à transmuter. La micro-édition semble s'être emparée du problème. On a tout à gagner à abandonner l'Histoire majeure de la « BD magistrale » pour produire son historicité mineure. Parce que la BD a moins à sortir d'elle-même pour trouver sa puissance qu'à cesser son petit commerce — anecdotique — d'importation extra-disciplinaire et trans-historique. Commencer à penser.

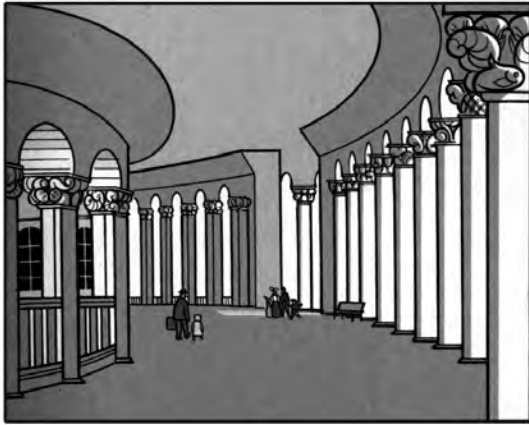
**J.-F.S.** : je ne veux pas spécialement défendre la narration, que ce soit avec Ware ou un autre. Je ne veux pas l'ignorer non plus. Juste, s'il y a une histoire, il y a quelqu'un qui raconte, une discursivité énonciative. Mieke Bal distingue la narratologie comme étude des enjeux langagiers — y compris subjectifs — constituant un fait culturel — l'agir du raconter dans le langage — du genre. Mais au-delà de cette distinction qui me fait reconnaître le récit comme une forme sociale voire comme une structure mentale organisant notre rapport culturel



à l'histoire et à l'expérience du monde, j'ai toujours l'impression d'être dans une forme apriorique de la pensée dissimulant ses processus et son discours, à des fins soit ontologiques soit esthétiques.

**G.C.** : je ne te reproche (!) pas de défendre la narration, mais plutôt de ne pas la défendre assez... puisque justement avec Foucault et Mieke Bal, je me souviens qu'il s'agissait, dans ton jardin, d'en élargir la notion à l'éthique, aux conditions du travail théorique, à la subjectivation. Plutôt, donc, faire la critique de la critique de la narration parce que j'ai l'impression que cette dernière fait écran à une sémantique de l'œuvre plus large. En fait, il s'agirait d'inclure tous les aspects du sens (politique, éthique, théorique) dans les moyens de productions dont use une œuvre d'art, à l'instar des autres « médiums » de la discipline plus évidemment impliqués dans la critique d'art. Ces matériaux sémantiques relevant





cependant avec une conscience telle qu'il fasse autre chose qu'affirmer la représentation et son monde clos. « Tout ce qui peut être imaginé est réel » sonne chez Ware comme une menace, comme le triomphe d'un réalisme universel plutôt que comme un plaidoyer pour l'ima-

gination. Il y a d'abord une confusion entre les représentations et l'imaginaire, nulle place à l'imaginaire autre qu'anecdotique, dans une volonté déclarée de faire histoire du quotidien pour les générations futures, non plus que dans le projet intra-diégétique de description du monde environnant ou dans son harassant goût pour le néant anthropomorphique. Il s'agit de reproduction. L'imaginaire, les procédés de l'art, l'idée et la curieuse *présence* de la *boîte* sont impuissants à dire autre chose, dans leur heureux clignotement sitôt disparu, que leur vocation poétique manquée, reprise par une affirmation de la représentation, qu'ils servent, comme Réelle. Je soutiens que l'absence d'analyse des possibilités (des éléments) d'une narration élargie le mène à élever une réalité (politique) historique à son apothéose ontologique (le Réel comme existant) et unitaire. Que c'est un échec de l'art, que c'est une œuvre tendancieuse qui joue la

eux aussi d'une question de goût, dirait Nietzsche... C'est peut-être reprendre la question de l'idéologie dans l'œuvre avec cependant, me semblait-il, cet acquis Deleuzien que justement l'idéologie n'existe pas, que tout est là, non pas seulement le matériel dans sa physicalité mais le pensé. Pas du tout la verticalité du super — et de l'Infra —, ni celle de l'Idée et du sensible, leur dualité abstraite, mais plutôt leur continu immanent dans l'art, leur sens comme matérialité. Parce que tout ça — éclaircir les conditions d'une critique de la narration au regard du sens de l'œuvre — me semble rendre possible une critique de l'échec de Ware, au-delà du simple constat d'une réussite esthétique et d'un manquement théorique, du constat benêt d'un choix entre « l'expérience subjective » et une « lecture politique » (tu parles !).

circularité théorique d'un monde à reproduire. Il ne faudrait pas que Ware soit le seul à penser qu'il est un artiste raté. Tu dis le « dessin du corps comme aventure du morcellement symbolique en quatorze parties ». À toute virtualité de rapport réel, Ware substitue un glorieux et inoffensif rapport métaphorique (de celui qui désespérait tant Kafka). Je veux dire que le morcellement de la *boîte* ouvre des béances elliptiques que Ware est très loin de travailler dans leur possible ampleur symbolique. Tout ça finit plutôt par évoquer la livraison d'un précieux secrétaire, bourré de journaux intimes soignés, aux formats occasionnels — « stéréotypie imaginaire habitable ». Ce n'est pas seulement la petite narration qui enferme le *visuel*, le *plastique*, c'est lui-même qui la produit, sa conne histoire trop humaine. Ware n'est qu'un scout au regard d'une responsabilité hyper-morale de l'œuvre. Il ne s'agit pas de ce que dit une œuvre, ni de comment elle le dit, mais de ce qu'elle fait (savoir, pouvoir, subjectivation). Point critique, zone d'immanence, de pénétration où s'évaluerait la valeur de la valeur que se donne l'œuvre d'art.

\* (cf : les notions de « signature » et de « fiction » dans *Pré-carré 7, Regarder lire Ici* de Richard McGuire de Loïc Largier)

A.L.

Le mélange de farcesque et de tragique, c'est précisément ce qui fait la littéralité de Ware. Dans *The Imp* (p. 19), Ware parle du ragtime et de son interprétation, mais en même temps c'est toute sa conception musicale de la bande dessinée qu'il expose : il faut que le jeu musical soit un parfait mélange des deux sentiments vers lesquels on peut tirer le même morceau selon le style et le rythme d'interprétation : gaieté et mélancolie. Plutôt qu'interpréter, il s'agit de mélanger deux interprétations possibles car la littéralité, c'est précisément de se situer avant l'interprétation. La farce et le tragique font la littéralité de la bande

J.M.

Ne pas décider trop vite entre l'abstrait et le concret, ou imaginer la possibilité que ce soit les deux en même temps, abstrait et concret. En exemple, ce qui se produit au sujet des visages à partir du *Acme Novelty* n°19.

Si ce livre et *Lindt*, le *Acme Novelty* n°20, ne se suivent pas directement (on change de personnage, on raconte une autre histoire), on peut y trouver tout de même une forme de continuité.

À la fin du n°19, William Brown se regarde dans la glace sans ses lunettes. Il vient de raser sa moustache, son pantalon est baissé sur ses chevilles. La toute dernière case est une vue subjective, son visage flou dans un miroir (il est myope), triste et comique (son nez rouge est comme un nez de clown, ses yeux au bord des larmes), jeune et vieux (visage sans ride et sans moustache, mais avec une calvitie prononcée). C'est à la fois une image qui transporte la masse de désespoir du regard que porte Brown sur lui-même, son sentiment de ne plus savoir qui il est, mais aussi une représentation objective, ou scientifique, d'une atomisation du visage, chaque petit point figurant comme l'explosion de ce qui constitue un visage chez Ware (le rond, l'ovale et quelques courbes). Le livre se termine donc sur ce double effondrement du visage, sa crise plastique et émotionnelle qui le voit exploser en des centaines de petites particules, juste avant sa disparition.

40

dessinée, exactement comme, dans le ragtime, le bon mélange des rythmes et interprétations possibles fait la justesse d'un jeu qui cesse d'interpréter. Le problème, c'est le ton. Il faudrait faire une tonologie des œuvres, plutôt que des analyses narratologiques, historiques, sémiotiques, iconologiques, structurales... Ware réclame une critique fondamentalement tonale. C'est que la perception, donc le récit quand il s'assume à plein, répond toujours à côté aux sollicitations qui lui sont adressées, et nécessite qu'on traque les décalages entre la dramaturgie et les affects qu'elle provoque. Ce décalage, c'est la tonalité. Althusser nommait interpellation la transformation idéologique des individus en sujets. Ware dit ceci d'essentiel, qu'une dent de peigne cassée interpelle tout autant, et à égalité, que le deuil, le crime ou la société. Être interpellé par l'anodin, être interpellé par l'à-côté : voilà à quoi les livres de Ware convoquent ce qui précède les sujets, les sacs de chair ballotés tournant en rond sur les rails biographiques de la répétition : un arasement des importances, une dépression des valeurs qui repose sur une incapacité à distinguer (les temps, les lieux, les situations, le rêve et l'anodin, le phantasme et le possible).



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 cœur, 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'accompagnent, 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 faut



A.L.

On peut repérer chez Ware quatre fonctions du cercle ou du disque, qui ont toutes à voir avec le problème du cycle : le médaillon, l'oculus, la boule-motif et la bulle.

Le médaillon comme cadre rhétorique. Les médaillons, récurrents chez Ware, sortent tout droit, quoiqu'infiniment déplacés, des comics américains du début du siècle. Quel est leur usage ? Ils sont divers, mais reposent toujours sur un décalage entre valeur d'exposition figurale et valeur littérale : a) le médaillon peut d'abord être la rémanence d'un motif rythmique équivoque. Ainsi le poing-cœur de ; b) la fausse gloire de la mythologie qu'est toute société, la grosse artillerie rhétorique et le cadre nobiliaire pour ce qui s'avère au bout du compte être un cave accompli ; c) le portrait : il dresse un constat général qui vient teinter une situation particulière d'une tonalité et d'un sens qui l'incluent et la relativisent. Le médaillon-portrait a toujours une valeur généalogique qui ne conclut jamais et fait tourner le temps en rond.

Le cercle comme oculus vaut non pas comme motif mais comme opérateur de visibilité qui ne cesse de renverser les rapports du voyant et du vu. Un cercle seul ou inclus dans un autre nous fixe et scrute à nu, à la fois œil, horloge, bonde d'évier, gland de phallus vu en première personne, boutons... Il fait de la page un miroir. L'oculus, c'est donc la conscience prise dans sa littéralité : c'est l'interface qui ne dépend plus du sujet mais des processus esthétiques, qui s'arrêtent un instant et qui nous dévisagent en s'arrachant à leur contexte.

La boule comme motif pur clos sur lui-même. La boule, c'est la perfection du motif, son autotélie et sa simplicité. C'est parce qu'elle ne laisse aucune prise à l'appropriation sémiotique, parce qu'elle est en même temps la marque par excellence du jeu libre et gratuit que rien ne motive, que la boule plante au mi-

L.L.

Les visages chez Chris Ware. Précisons : les visages dans les *Acme Novelty Library* : les visages dans l'histoire de Jimmy Corrigan (jusqu'au A.N.L. numéro 14). Jusqu'à cette rencontre entre Jimmy Corrigan et son père, jusqu'à ce que celui-ci meure, disparaisse, très peu de temps après leurs retrouvailles — point d'orgue dramatique : les retrouvailles avec le père si longtemps *toujours* absent tournent court, les retrouvailles (on n'en attendait pas moins) ne pouvant se révéler que d'une brièveté telle qu'elles rendent impossible le rattrapage affectif que l'on en espère. De ce moment, de cette rencontre entre Jimmy le jeune et Jimmy le vieux, les visages alors se montrent, se découvrent quand bien même certains resteront quasiment obturés — une seule exception, celui de la mère. Alors qu'avant, souvent cachés, coupés, hors-champ par le cadre de la case, ils étaient obstrués, bouchés, par un objet, une parole via une bulle recouverts, une mèche de cheveux souvent couvrant les yeux, parfois vus de dos.

Les visages apparaissent progressivement bien qu'encore des lunettes puissent servir à invisibiliser, à différer l'identification d'un visage pourtant bien présent, ou à le bana-

liser — un visage et non pas « le ». La mort du père — sa rencontre avait pourtant déjà suffi à ouvrir les yeux sur le monde autour — débloque.

L'absence trop présente bloquant tout, la présence retrouvée rend moins vive celle-ci mais elle déçoit. Avoir perdu sa vie à attendre « ça », ce père-là, « ça » se prétendant « le père » sans qu'il ne soit possible d'en être véritablement sûr et certain. Les visages apparaissent-ils parce que le monde s'ouvre ? Mais cette ouverture au monde coïncide tant avec la rencontre du père qu'elle ne peut que m'être suspecte dans le projet de Chris Ware. Trop psychologiquement lisible, je ne sais pas qu'en faire.

Surtout, c'est ma difficulté à envisager la projection nécessaire à la construction d'un tel mouvement graphique qui me laisse coi. Penser que ce type a, dès le début, prévu cette apparition progressive des visages des autres coïncidant avec l'invention du père, me semble le geste insignifiant d'une puissance narrative à l'œuvre et d'une pensée globale d'un projet, qui s'étale pourtant sur un peu moins d'une dizaine d'années, que je suis bien en peine de concevoir et d'envisager.

lieu des pages la masse dense d'une existence ceinte par elle-même et qui ne sert rien en propre. Ce sont à la fois les planètes (ANL 19), les fruits rouges dans *Lint*, les balles qui traînent dans les chambres d'enfants, les abdomens d'abeille, c'est aussi ce vers quoi tendent tous les crânes wariens.

La bulle n'existe pas comme phylactère, mais est aussi bien cadre, appendice, commentaire, contrepoint et plus généralement émanation. C'est l'élément mobile qui désaxe la narration de sa linéarité, et la transperce, d'un souvenir ou d'un phantasme, pour ruiner l'ordre des importances et des subsomptions. Trois objets propres à la bulle : réminiscence, rêve éveillé, désir, qui traversent justement le monde cadré du récit jusqu'à démettre sa primauté. C'est un vecteur et un mobile à la fois. On en voit un très bon exemple dans ANL 17 (p. 50-51), où les bulles-pastilles, purs cercles de couleur, constituent les vecteurs de la lecture, lient motifs et espace, seins neige visage et personnages, pour transformer la planche en une carte plutôt qu'en un récit linéaire : c'est la situation devenue le mobile du sens.

C'est dans *Branford the bee* que le cercle atteint sans

doute son usage le plus polysémique, le plus transverse : pistil, corps d'abeille, face ronde, nectar, lune, phylactère, ciel ptoléméen, soleil, œil de Dieu... Mais plus profondément, si la circularité est si importante chez Ware, c'est que le cercle ou disque exprime mieux que jamais l'idée d'un cycle partout à l'œuvre phylogénèse du trait, du récit, de l'histoire, qui se répète indéfiniment.

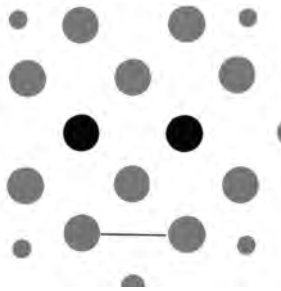
Ce que nous disent ces perpétuels mélanges de fonction, c'est que la bande dessinée n'est pas un art contextuel : le contexte est affaire de narration et de dénotations, quand la métamorphose des fonctions est l'histoire de la plasticité, affaire sensible d'expérience, de rythme, de musique et de tonalité. Plutôt que les fonctions ne dépendent de contextes, elles se métamorphosent selon des syntagmes graphiques qui sont eux-mêmes indices d'un processus plastique — inconscient, désir, souvenir, délire. Plutôt que la narration, ses paradigmes et ses modèles, il n'y va là que de l'histoire plastique des syntagmes et des fonctions qu'ils mélangent.



Le livre suivant, *Lindt* (Acme Novelty 20), peut être alors lu comme la reconstruction du visage dans l'œuvre, et sa redéfinition. Les premières images représentent un visage qui sort du néant, quelques points, un nez rouge (comme le nez de clown de Brown avant sa disparition), puis un

cercle pixelisé, puis ainsi de suite dans une sorte de mouvement de visagification (jusqu'à ce que ce visage soit finalement celui de Lindt, le personnage principal de ce livre). Les portraits et gros plans se font par la suite de plus en plus fréquents, de plus en plus détaillés, de plus en plus au centre de la construction des pages, jusqu'à aboutir à un nouveau type de visage chez Ware, que l'on retrouvera aussi dans *Building Stories*, un visage qui conserve son origine schématique, auquel on a ajouté tout un ensemble de détails, poils, plis, rides.

Chris Ware repart du néant, reconstruit le visage et l'emène ailleurs.



Les expressions deviennent singulières, détaillées, réalistes, dans un ensemble qui ne l'est pas. Des couches de détails par-dessus un contour, la possibilité d'une émotion sur une vue en coupe.

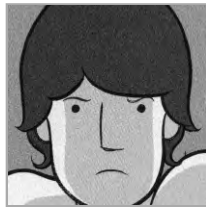
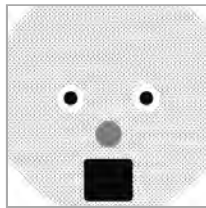
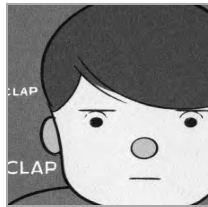
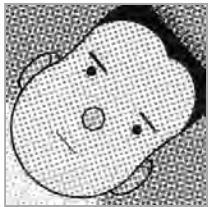
La naissance progressive du détail dans le visage, c'est aussi affirmer une forme de singularité supplémentaire du personnage et le libérer quelque peu de la seule idée de destin pour l'inscrire aussi dans une histoire personnelle, un temps qui ne serait pas seulement une frise historique. *Mes rides ne sont pas une idée de rides, ce sont mes rides, elles marquent mon histoire, et celle-ci m'est propre.*

Là encore, l'image est double, et le visage peut devenir monstrueux, étrange, il devient le lieu de la tension mélodramatique, de l'expression de l'émotion tout autant que de la nécessité de s'en extraire.

Une scène permet de mesurer la trajectoire des visages dans les *Acme Novelty* n°19 et 20. Dans le premier, Brown montait les escaliers de l'appartement d'une femme pour sonner à sa porte et lui avouer l'étendue de son amour. Dans le suivant, Lindt aussi sonne à la porte d'une femme, il l'a aimée par le passé et aujourd'hui il a, lui aussi, des choses à lui dire. Lui aussi, dans l'intervalle, se souvient du passé. Il attend devant la porte vitrée qui lui renvoie son visage en miroir. Puis la femme se présente à lui.

Cette fois-ci, le visage de la femme n'a pas la qualité nette et brutale de la colère de la première (contours simples, peu de détails, des points en guise d'yeux, brisure franche du verre des lunettes, un trait courbé pour le froncement des sourcils...). Son émotion est indécelable, les lignes de son visage se confondent avec celles du visage de Lindt en surimpression, chacun semblant sidéré autant par l'apparition du visage de l'autre que par leur propre reflet.

Les deux portraits entremêlés sont un espace de confusion de la représentation et des émotions, un nœud complexe d'éléments que le lecteur doit discriminer ou rassembler. L'image, ici littéralement double (et dans ce double se niche le triple, puis le multiple) fabrique tout autant des visages, un face à face, un échange de regards, un empêchement de la rencontre, un ricochet du regard, une clairvoyance précise du moment et un tout qui échappe, ce qui oblige le lecteur à faire des choix de lecture, ne pouvant aborder l'ensemble des possibles de cette case d'un seul regard.



[---] En *Corrigenda*, l'auteur endosse les qualités réparatrices de Jimmy Corrigan, échos amoindris de la mission salvatrice de J.-C. La bande-dessinée serait une pratique exploratoire menée dans la réclusion larvaire du temps du dessin ou de la lecture, un temps de gestation solitaire ou de préparation miniature à l'existence — une propédeutique à l'intention des inadaptés fournissant force patrons, maquettes et modes d'emploi. Dans la *Corrigenda*, Ware compare son livre à l'urne funéraire de son père : « son format imprimé semble presque de volume égal à celui de la petite boîte noire, ou urne, devant laquelle je me tins brièvement en janvier dernier, sous une photo en couleur de l'homme que, selon son étiquette, elle contenait. » Dans cette désignation de l'indigence anonymisante, dépourvue de soin et de goût, de la mise en rapport standardisée d'une photographie, du nom et de l'urne funéraire, Ware achève de vouloir absorber son père dans l'univers de ses mises en page, et de faire de lui sa créature. Le temps de lecture de ce livre touffu correspond grosso modo au temps dérisoire passé par Ware avec son père, temps anecdotique opposé au temps long de l'œuvre-reliquaire d'une expérience de la paternité dans l'absence. Par son abandon, le père de Jimmy Corrigan est condamné à ne jamais être que la créature de son fils, à ne jamais être pour ce fils que la somme fluctuante de projections et suppositions imaginées pour le faire exister malgré tout comme figure paternelle et comme interlocuteur. La tête ensanglantée de son père passant à travers le rideau couleur pêche d'un restaurant de luxe où Jimmy et Amy l'attendraient sur leur 31 pour fêter Thanksgiving peut d'ailleurs être entendue comme un enfantement tant l'aspect plastique donné à l'ample rideau devenu fond de toutes les cases alentours ne peut qu'évoquer la chair, cette chair de pêche constamment associée à Amy et Jimmy par le biais répété de leurs vêtements, bonnets et accessoires. Une série de téléspectateurs identiques encastés derrière une colonne provoque la distanciation nécessaire à consacrer la théâtralité sentimentale de la scène irréaliste (p. 363).

L'image de Deucalion et Pyrrha, jetant derrière leurs épaules des pierres-rejetons pour repeupler la terre après le déluge, devient ailleurs le modèle d'une génération spontanée étendue à toute une espèce dans l'indifférence des noms individuels particuliers. Modèle d'une régénération complète du genre humain après la décadence des âges d'or, d'argent, de bronze et d'airain, d'une nouvelle humanité de pierre, faite pour la peine et le labeur ; cette nouvelle humanité amenée en bateau, indifféremment, au mépris de toute continuité familiale et historique, pour construire Chicago et son exposition universelle.

La main brisée de la statue jetée par la fenêtre du hangar est ramassée par le père de Jimmy et remise à son fils avec l'autorité mauvaise qu'il s'arroge pour évoquer la guerre qui lui valu la perte de son doigt. Le leg héréditaire de cette main moulée et creuse tenue par ce père pour une relique pleine de l'aura de l'exposition universelle supposée transcender les existences individuelles (p. 84) trouve plus loin une interprétation et une contre-figure avec les cases resserrées autour des membres entassés des soldats amputés (p. 103) évoquant les études de Théodore Géricault peintes vers 1817-1819. Seuls survivants du Déluge, Pyrrha et Deucalion repeuplent la terre en jetant derrière leurs épaules les os de leur grand-mère, soit les cailloux qu'ils trouvent au sol : *Métamorphoses* (I, 313 sq) où l'oracle ordonne « Éloignez-vous du temple, voilez votre tête et dénouez la ceinture de vos vêtements ; et, derrière votre dos, lancez à pleines mains les os de votre grande mère. » Ils s'exécutent plus loin : « Ils descendent, se voilent la tête, dénouent la ceinture de leurs tuniques et, suivant l'ordre reçu, lancent les cailloux derrière eux, tout en marchant. Les pierres — qui le croirait, si l'antique tradition n'en était garante ? — commencèrent à perdre leur inflexible dureté, à s'amollir peu à peu et, une fois amollies, à prendre forme. Bientôt, quand elles eurent grandi et qu'elles eurent reçu en partage une nature plus douce, on put voir apparaître, bien qu'encore vague, comme une

forme humaine, comparable aux ébauches taillées dans le marbre et tout semblable aux statues encore inachevées et brutes. Cependant, la partie de la pierre qui est comme imprégnée d'humidité et participe de la terre, se convertit en chair ; ce qui est solide et rigide se change en os ; ce qui naguère était veine, subsista sous le même nom. C'est ainsi qu'en un court espace de temps, par la volonté des dieux, les pierres lancées par les mains de l'homme prirent la figure d'hommes, et des pierres lancées par la femme naquit de nouveau la femme. Et depuis lors nous sommes une race dure, à l'épreuve du labeur, et nous montrons de façon probante de quelle origine nous sommes issus. »

Les *Métamorphoses* d'Ovide ont donné lieu dans les arts figuratifs à toute une veine de l'exposition de l'engendrement des formes et des transformations en cours. Aussi, la gravure de Maso Finiguerra montrant les différents stades de croissance des rejetons de Pyrrha et Deucalion pourrait intéresser l'embryologie extensive élaborée par Chris Ware en donnant le modèle d'un dénudement du procès de gestation des formes assumé ici ex



44

draît 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 immanquablement 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'exécède 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 œuvre 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



Ce travail de lecture, ce geste de parcourir l'ensemble des possibles de l'image ou du récit, d'aborder successivement mais à partir d'un même endroit l'émotion, les conditions et les moyens de son apparition, et la zone d'indétermination d'où elle tire son intensité, c'est ce qui fait naître chez moi le sentiment que le travail de Ware est toujours en mouvement. Je peux alors répondre à cette angoisse rencontrée au début de l'écriture de ces lignes et produite par l'idée d'une œuvre inabordable parce que figée dans l'évidence. Je peux y répondre puisque je comprends qu'au contraire elle m'apparaît comme sachant toujours créer des lieux d'inconnu, de trouble et d'invention. Je peux entrer dans l'œuvre de Chris Ware puisque je suis certain d'y trouver de l'incertitude.



*utero* ; gestation qu'assumeraient à leur tour les scories, germes et rebuts du dessin disséminés çà et là par Ware. La gravure de Maso Finiguerra n'est pas sans rappeler certaines créatures wariennes du *Acme Novelty 3*, elle qui montre d'une façon incomparable la formation d'une progéniture en patates amollies jetées aveuglément derrière l'épaule jusqu'à gagner l'apparence humaine à force d'excroissances et de tubercules.

L'obscénité de la rencontre le mettant pour la première fois face à ce visage, conduit Jimmy à imaginer la vision insupportable de cet homme inconnu baisant sa mère ; le lit devient le ring où la tête de la mère apparaît brièvement. À l'instar du lit dans *Little Nemo* endossant diverses carapaces oniriques, le lit devient dans Jimmy Corrigan un espace du figurable : corps de couvertures aux bosses



On retrouve un écho à cette forme de mélodrame dans les doubles pages 102 et 103 du livre *The Love Bunglers* de Jaime Hernandez. Il

s'agit là aussi d'une histoire de visages, de temps écoulé et de regards. Un champ-contrechamp dont on a désentrelacé les regards, dont le dialogue amoureux a été mis en crise. Sur la page de gauche, une série de regard de Maggie prise à travers son histoire, de la naissance à son âge mûr. Sur la page de droite, une série de regards de Ray, qui suit le même type d'ellipses. La correspondance de ces ellipses nous fait comprendre que chacun regarde l'autre, aux mêmes moments de leur vie, mais chacun séparé par la mise en page, des visages qui ne sont plus tournés l'un vers l'autre mais vers le lecteur. Les deux pages mises en regard l'une de l'autre fabriquent un face à face perpétuellement brisé, le tragique de deux vies passées à se rater.



Mais dans un deuxième temps, le lecteur peut recréer le champ contre-champ. Son regard passe d'une page à l'autre puis revient, méthodiquement il reconstruit l'échange, relie un visage à l'autre case après case, et dans son désir de reconstituer la rencontre, c'est tout le désir angoissé des personnages de ne pouvoir se retrouver qui fait surface. Quel que soit l'effort du lecteur, la rencontre est impossible. Chaque case contient à la fois son contrechamp et son empêchement.

Hernandez convoque ici une histoire qui a été racontée et éditée sur plusieurs décennies et la condense en deux pages dans un agencement qui formalise l'échec du couple et exacerbe le sentiment d'une tragédie en marche.



arrondies, oreillers répétés de case à case devenus rangée de dents au moment où la dent de lait de Jimmy tombe (p. 79), lit-bateau, toiture ou croupe de cheval, ravin (p. 230 et suiv.), draps en poche pancréatique. Éclat de verre dans l'œil du père pour lui faire avaler ses mots ou sa pinte ; lui fend le dos pour mieux lui faire un sexe de femme. Retour de l'obscénité jusque dans les espaces les plus anonymes et aseptisés : tache menstruelle du burger essuyée par la serveuse ; pisse plus tard essuyée par l'infirmière.

Le petit nounours de l'entête « a message for you » devient un peluche posée dans la chambre d'hôtel où Jimmy serait à deux doigts de conclure avec cette collègue qu'il n'a jamais remarquée (p. 47), mais dont le souvenir est ranimé à présent que son père en a lu le mot comme un signe de l'activité sexuelle de son fils. Dès cet épisode, il n'est pas aisé de savoir à qui est la main posée entre eux sur le lit, comme si l'une devait être solidaire de l'autre pour exister. La question de la sexualité est pour Jimmy, même adulte, crucialement généalogique avant même d'être désirante, et la

chambre parentale, la chambre d'enfant restent au cœur de son expérience et de ses visées. Deux pages plus loin, Jimmy est assis sur son fauteuil comme s'il s'agissait du rebord du lit du fils qu'il n'a pas : il serre la main d'un fils alité (Billy) à qui il explique comment s'est passée la rencontre de son propre père et comment se font les enfants. Les phalanges apparaissent ou disparaissent ; le cadrage dévoile plus ou moins l'absence de poignet, de toute présence. Une main non pas pour prendre la mienne (il ne serait pas sérieux d'y croire) mais une main qui émane de la mienne, qui la prolonge et la confirme le temps d'une hallucination où le redoublement assoit ma présence, comme la génération accomplit socialement et attribue une place dans l'ordre préétabli des générations qui se succèdent. Sommes les résidus sédimentés des erreurs, bévues, bavures qui nous précèdent, élevés dans les vapeurs des rêves déçus d'autres nous ayant précédés. Comme la prothèse, le rejeton. La main de l'aimé ou à défaut le gratte-dos. Sceptre domestique de troisième main, zappette du téléspectateur trônant (ANL). Une main à tenir et à border quand je vais me coucher pour ne plus avoir à me coucher mais pouvoir le faire pour un autre, en fonction d'un autre, à travers un autre. Excroissance charnelle et manque structurel que vient combler l'homoncule, petit homme de foire, petit phallus de substitution dont s'encombrent des êtres déjà débordés, dépassés par l'environnant, soumis à sa loi et incertains de tout. Dans les *Building stories*, les séca-teurs de la fleuriste servent imaginativement à couper les phalanges noueuses à l'arthrose bourgeoise de la vieille logeuse célibataire pour les réunir dans un bol en bouquet contre-nature. Les fils sont des phalanges supplémentaires, les prolongations d'extrémités. Sous un encadrement d'arbres généalogiques sectionnés, Jimmy Corrigan doit retrouver son fils Billy qui n'est plus qu'un petit vers de chair, un mollusque dans les décombres, quatre membres épars, à peine formés. Dans un théâtre à balconnades, sous le regard de souris tirées de *Quimby the Mouse*, Jimmy retrouve la

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's Columbian Exposition de Chicago, ou plus banalement pour nous l'Exposition Universelle de 1893. Un chef d'œuvre de planification avant tout que cette *World's Fair* dédiée à Christophe Colomb (*Acme Novelty Library* 13 est presque entièrement consacré au moment historique de cet événement). Le rêve d'une ville parfaitement 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 composition 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  
passe  
dans  
géné  
ront  
lorsq  
dron  
s'agi  
poste  
déma  
ponc  
d'une  
que  
ront  
long  
catio  
lieux

Ainsi  
toute  
Jame  
trois  
bable  
consi  
rigan  
raiss  
Nové  
s'ins  
plan  
d'as  
mise  
ment  
gran  
l'œu

Déta

Les li  
sont  
ginés  
pens  
réfèr  
cises  
velty  
Corri  
Acme  
comp  
couv

Les  
ma  
Les  
tion



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 apparaissent 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'œuvre 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 *Acme Novelty Library* 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.



[---]

La modernité de la bande dessinée, dissociée de sa singularité expressive, déictique, organique ET historique, devient invisible comme modernité. Elle ne peut apparaître que pauvre et inopportune, placée dans un ensemble auquel elle n'appartient pas du tout.

Si on se livrait plutôt à l'observation de mouvements singuliers, comme les sillages de deux matériaux conduits par des courants différents, soumis à des règles physiques différentes ? Ce que nous envisageons comme écart pour regarder la peinture de Picaabia dans son champ, essayons de nous y inviter pour regarder les lignes de Bushmiller ou de Soglow dans leur champ. Dégageons-nous des attentes par lesquelles, jusque-là, on estimait la valeur de sidération d'une image : c'est dans un complet *ailleurs* des tours violents joués par la peinture à son académie pour réveiller sa surface que, par une hypnotique variété de l'hyper-visible, les dessins d'Herriman ou de Segar nous invitent à regarder avec insistance des lignes *scandaleuses* pour que nous y perdions, précisément, toute surface.

Regardons l'œil de Mickey Mouse, et décrivons son apparition formelle : pastille opaque fendue comme un sabot, une fois arrachée au cadre mobile dans lequel elle était apparue en mouvement, elle devient un trou noir pour la feuille de papier. Il faut se laisser lentement gagner par l'hallucination d'un dessin de Fleisher pour

en comprendre toute la destructive sapes du monde matériel des images, des pauvres images déterminées par la représentation. C'est bien à cette dure ligne épaisse que le dessinateur de bande dessinée rend ses comptes, c'est avec elle qu'il joue ou déjoue l'histoire, ce n'est pas en singeant l'histoire de la peinture qu'il conquiert sa modernité. Notons la place discrète, allusive, que Chris Ware aménage dans ses bandes à Joseph Cornell, dont il ne cache pas pourtant l'admiration exubérante qu'il lui voue. Le singe-t-il en bandes pour autant ? Dire que la bande dessinée produit les conditions de sa modernité c'est affirmer qu'elle se coupe des modalités d'analyse du dessin tel qu'il est censé se parachever dans la peinture (dont le dessin dit *contemporain* est une des déterminations confuses), qu'elle est émancipée du regard qui jusqu'ici, la scrute, la juge, la soupèse : poursuivre aujourd'hui la conquête d'une modernité par l'absurde soulagement de voir notre discipline se coupler favorablement à l'espace du *dessin contemporain* est juste un terrible malentendu par lequel, dans l'espoir vain de donner à la bande dessinée la garantie, enfin, de trouver la voie moderne, on la



fout à la porte de cette modernité que ses auteurs ont très bien su construire tous seuls.

Comment apparaît cette *autre* modernité est une question qui peut se poser autrement : qu'est-ce que ce mode de l'image instabilise des inventions esthétiques, poétiques, fondées ailleurs ? Son *rapport* à notre fond perdu : nos tournures d'encre grotesques flottent dans l'espace à l'avant-plan de toutes les images du monde. La position d'avant-plan sur *autre chose* que la simulation, c'est le dégagement de fond perdu historique. Certains peintres s'en sont rendus compte et ont peint nos images comme ils l'avaient fait jusqu'ici des pommes. Mais ils ne les ont jamais atteintes *dans leur plan*.

Une fois abandonnée l'économie



tête plaintive de Billy et la serre contre lui avant de se décider à l'achever avec un parpaing (p. 53). Ware explore les états d'un en-deçà de l'incarnation minimale nécessaire à former un personnage, tout en continuant de reconnaître à ces états les qualités d'interlocuteurs et de personnes.

À la seconde page du grand format des *Building stories*, la narratrice assise sur le canapé tient contre elle un sac informé d'où semblent sortir deux membres mal définis (probablement un pied et une tête) au point qu'on ne sache s'il s'agit au juste d'un coussin serré contre son ventre ou plutôt d'un enfant endormi voire allaité, emmitoufflé dans des langes qui l'assimileraient à un gros paquet rebondi plus qu'à un corps. Cette indécision volontaire du dessin instille des doutes quant à la véridicité ou à la part d'affabulation à reconnaître à ce récit au passé. L'existence de l'enfant est presque mise en doute et le mystère persiste ensuite lorsque la poussette laisse entrevoir une tête non définie, comme si le dessin n'offrait pas la mise au point nécessaire pour nous faire accéder à ce degré de détail ; le corps de Lucy n'apparaîtra présenté entièrement qu'un peu après, pendant la visite de la nouvelle maison.

La mise en doute des paroles de la narratrice fait retour lorsqu'on apprend, après l'avoir vue un très grand nombre de fois marcher seule avec sa poussette dans Oak Park ou à travers les rues, ce que l'on pouvait prendre pour autant de slogans répétitifs de la condition de mère au foyer des suburbs, que cette poussette ne



transporte en fait aucun enfant et ne lui sert qu'à se soutenir dans sa marche. Béquille non invalidante car rendue invisible par le codage social en vigueur, la poussette devient une prothèse de normalité qui comme le caddy, le cabas, le vélo ou le déambulateur, suppose l'appartenance à une catégorie reconnaissable de la population. Ce jeu entre attributs pousse rétroactivement à regarder d'un autre œil, dans la vue en plongée du marché (p. 4), la vaste opération de camouflage menée simultanément par les très nombreuses femmes à poussettes et enfants marchant entre les étales. Comme la prothèse, le rejeton ; la possibilité de détourner cette atèle technologique n'est d'ailleurs apparue à la narratrice qu'après avoir elle-même sacrifié

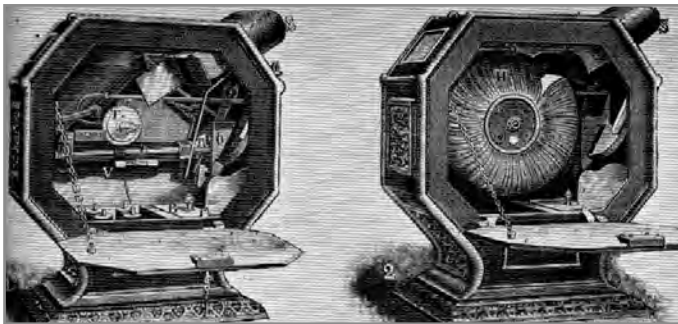
au camouflage par l'engendrement, de sorte que celle qui a toujours été identifiée dans la rue comme une jeune femme infirme à béquilles quand bien même elle usait d'une prothèse pour sa jambe devient désormais une mère normale à poussette pouvant se contenter de porter uniquement l'armature métallique de sa prothèse. Mais la poussette vide utilisée à rebours promène avec elle ses virtualités et germinations affabulatoires et l'on saisit dans ce geste le travail de la mémoire, la manière de se débattre activement dans le ressac des souvenirs. « Ce n'était qu'une opération, juste une ablation, de la taille d'un penny » — à la p. 6, apparaissait entre les cases la clef de voûte creusée par un minuscule embryon, aussi ostensiblement dessiné que l'étaient les fils imaginaires de Jimmy.

Peu après le suicide de Stephanie, le building livre à ses habitants l'une de ses ressources résiduelles insoupçonnées (non plus la mèche de cheveux renfermée dans un cofret par un ancien habitant, non pas le squelette d'un chat apparu grâce à une coupe des fondations pour annoncer la radiographie et la mort prochaine du chat, non pas une dent cachée dans le mur comme dans la scène marquante du Locataire de Polanski) en l'espèce d'un souriceau niché dans un tiroir de commode. Avoir une souris dans le tiroir. Un écho construit en miroir les œuvres de Ware si l'on se souvient que le tiroir apparaissait déjà dans Jimmy Corrigan comme une figure de la fécondation et de l'engendrement (p. 38). La cachette est découverte, comme l'avait été celle des biscuits de Jimmy dans le tiroir



du cartoon, une fois perdue cette ossature de temps, une fois qu'elles auront séché sur place dans les marges de la page, que sera l'espace de nos figures évidées ? Ces glissements de figures illégitimes constituent notre méiose narrative, le cadre dérégulé de toutes nos histoires. Ce sera une histoire des compensations et des sas, une nouvelle physique des masses. Ce sont autant de canevas appuyés, affirmant et réaffirmant la lourde densité des pinceaux ou la ratatinant dans la sécheresse des plumes, qui les ont fait naître, rompant avec l'usage d'une lisséité académique d'un côté et celui de la pâte organique de l'autre, pour produire *tout-à-fait autre chose*.

La couverture de *Acme Novelty Library 4, Sparky's*, est frappée de la tête stupide, flottante, immense de Félix le chat. Cependant : n'est *immense* un objet que dans la relation à un fond. Ce fond *dessiné*, qui interdit toute commensurabilité — un ciel étoilé de pure convention — déplace notre perception de l'échelle de cette tête sans corps dans sa relation à l'emplacement, aux dimensions du livre lui-même, et à la place qu'elle y occupe. Elle y est immense. Et, dans son champ propre, celui du dessin, elle est *sans fond*. Saut en arrière d'un plan pour constituer du fond. Ce qui manque à notre tête iso-

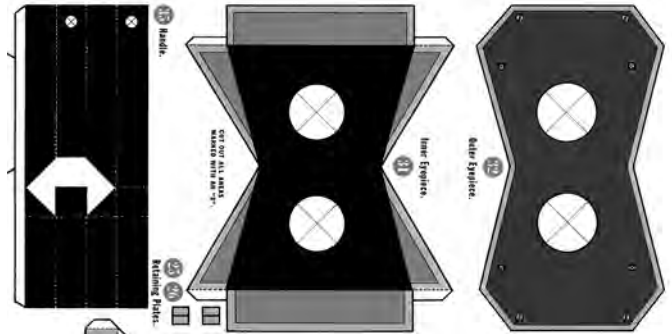


lée pour la tenir (la tenir à du sens, à une cause) est un autre fond de convention, un fond référent qui vit croître pendant des décennies d'autres têtes immenses (relativement à l'écran où elles apparaissaient) aux génériques des *Looney tunes* et des *Merry Melodies* ; œillette dilaté par lequel nous pourrions observer le déroulement des mondes de Ware et nous y prendre (auquel s'opposerait alors celui qu'occupe et ferme, tout en haut de la même couverture, un minuscule Super-Jimmy) :

prenons cette tête comme indice généalogique d'une présence continue — le cartoon comme point paradigmatique de genèse formelle —, puits concentrique de notre basculement :

spires des génériques en fanfare, gouffre d'hypnose ; rideau. S'il fallait un point de lecture par lequel commencer, pourquoi pas par cette couverture, par laquelle *les monstres sont lâchés entre les plans* ?

Monstres pleins du dessin même, si longtemps soustraits au regard des esthètes par tant d'obstacles sociaux (résorption du dessin estimée à son intelligibilité enfantine pour fonder son rapport de nécessité), de déterminismes techniques (économie du cartoon puis de l'encrage) qu'ils étaient invisibles comme difformités et comme inévidences : en les rapportant à d'autres causalités, les modes du jugement esthétique se sont trompés de monstruosité, car ce n'est pas des autres



images que nos dessins sont les monstres, mais de leur plan. Ce ne serait pas suffisant de référer, par cette tête de chat, quelque chose comme une blessure, ni même tout-à-fait suffisant d'en faire agir le saut de plan. Ware pousse plus loin la représentation des courants sous-jacents à notre monde de formes : il met en scène une brève histoire des causes.

La tête de chat, *coupée* par une série de références, erre ensuite au cours de l'album parce que chez Ware, toute apparition est irrémédiable. Toute invention viendra d'une manière ou d'une autre s'inscrire dans les pages suivantes, dans les livres suivants. Elle viendra grandir les possibilités de définir un champ disciplinaire, ce qui est, précisément, une définition de la modernité.

Cette tête sans corps est irrémédiable, et LA tête sans corps deviendra l'irrémédiable motif d'autres décollations, dans d'autres albums, comme le théâtre de Quimby deviendra l'irrémédiable lieu de cauchemar, des années plus tard, de Jimmy. Dans ce théâtre, les figures piégées par les emboîtements wariens rejoueront leur présence tant que l'*Acme Novelty Library* poursuivra la fabrique des monstres. Ce n'est pas un hasard si les albums *Sparky's* et *Quimby the mouse*, qui ré-

de sa chambre (p. 233), dépistée par son père à cause du bruit des souris — cette provision clandestine servant alors à motiver le renvoi de la bonne en passant sous silence sa grossesse impossible à assumer.

Prenant sur elle de débarrasser son intérieur de cet intrus, la narratrice des *Building stories* le jette dans les toilettes et, troublée par l'aspect anthropomorphe de ce quasi-embryon en train de bouger au point de tenter de le sauver dans un linceul de papier hygiénique, se voit dans l'obligation de reconsidérer la banalité objective de la mort comme fait biologique à l'aune incommensurable de la mort individuelle (p. 13). Les toilettes deviennent une face dépourvue d'yeux, une fente pour avaler le souriceau avorton et l'enfanter au néant invisible des tuyaux de canalisations souterrains. Si une case minuscule de Rusty Brown nous faisait déjà surplomber les fèces dans le pot, cette vision-ci étendue à une échelle beaucoup plus grande amplifie ici encore davantage l'effet de surplomb et ramène nécessairement le lecteur au fait que peu avant, entre culpabilité et dénégation, la narratrice était assaillie par le dilemme résiduel d'un avortement pourtant ancien. Cette figure de la perte revient quand Lucy s'inquiète en voyant fuir l'eau du bain par le trou d'évacuation de la baignoire. L'analogie avec l'éphémère du souffle vital apparaît aussi lorsque la fillette demande s'il existe l'équivalent d'une tombe pour son ballon dégonflé — ceci rappelle comment, dans le *Acme Novelty* n°10, suivant un accès plus farcesque d'humour noir, Chris Ware faisait déjà la publicité de sacs de grossesse postiches, le *placebo birth control*, et de ballons de baudruche en forme de fœtus.

fèrent le plus lisiblement le cartoon, sont également ceux ou Ware développera jusqu'à en faire des jungles impénétrables, le plus d'inventions formelles.

Le véritable biotope d'un tel bestiaire de diagrammes grotesques ne saurait être la construction d'un espace perspectif sans en faire jouer, régulièrement, toute l'inconvenance. Tout dessinateur de bande dessinée conscient de sa discipline le sait et c'est ainsi que le travail des inventeurs se fera inlassablement dans le tissage d'autres profondeurs, d'autres nauages, ceux qui font du dessin l'espace diégétique même, ceux qui vont produire des réseaux de machines plastiques obstinément visibles, se jetant dans l'avant-plan d'une présence obstinée, nous forçant à chaque création à relâcher un peu nos usages pour en épouser de nouveaux, à créer ainsi une longue histoire des masses et des réseaux de lignes.

Tant que les sémiologues s'obstineront à les prendre dans leur *fonction* — dans le dérisoire mécanisme de la signification — la théorie de la bande dessinée sera une théorie aveugle à ses objets, à sa marche, son pas, sa cadence. Ware, qu'il serait ridicule de cloisonner dans un dessin fonctionnel, produit d'innombrables saillies dans les plans. Peut-être l'isométrie est-elle le véritable espace de nos monstres pour les raisons que j'ai exposées ? Mais il y a un autre tour que l'isométrie joue à l'illusionnisme : c'est la rupture avec le théâtre auquel, faute d'imagination (et faute, également de clairvoyance à regarder le dessin comme problème de la bande dessinée et non comme service), on ne cesse de renvoyer analytiquement le travail

50



de Ware. La question du théâtre, dès qu'il s'agit d'envisager les corps qui y sont pris, est irréductiblement liée à celle de l'espace perspectif. Mais c'est oublier que les corps dessinés ne récitent rien qui soit extérieur à eux. L'isométrie ravale la façade du théâtre et dialogue chez Ware, volume après volume, avec un monde d'objets à construire, de maquettes à découper, de dioramas absurdes. Ces espaces sont tragiques de se réduire à néant dès lors qu'ils seraient montés : ils sont les éléments d'un récit parallèle — et qui doit le rester — constituant une déclinaison de fondements historiques en autant de vérifications aberrantes d'un *pan de réalité référente*.

Ce sont également ces va-et-vient avec les extériorités réelles, fonctionnelles ou imaginaires (les points de référence), organiques ou thématiques, éditoriales ou diégétiques, que pointe l'isométrie warienne.

L'une de ces maquettes propose une vertigineuse plongée dans les plans — historiques, épistémiques, ergologiques

— qu'il serait vain d'essayer d'épuiser : il s'agit du *Futuristic 3-Dimensional Picture Movie Viewer*, accompagné d'un livret à feuilleter, apparaissant dans le quinzième volume de l'*Acme Novelty Library*.

— Cette machine s'inscrit avec précision dans l'histoire du dessin animé : elle est construite sur le modèle du mutoscope de Casler, une sorte de *machine à feuilleter* de la fin du XIXe. C'est un objet sas de l'histoire technique, constituant un *présent révolu*.

— Sa maquette à monter est publiée dans un numéro d'une étonnante hétérogénéité : il semble convoquer toute la galaxie des personnages de Ware. La chromie de sa couverture est artificiellement passée bien que rien, dans l'image, ne vienne y connoter un autre mouvement fané de l'histoire.

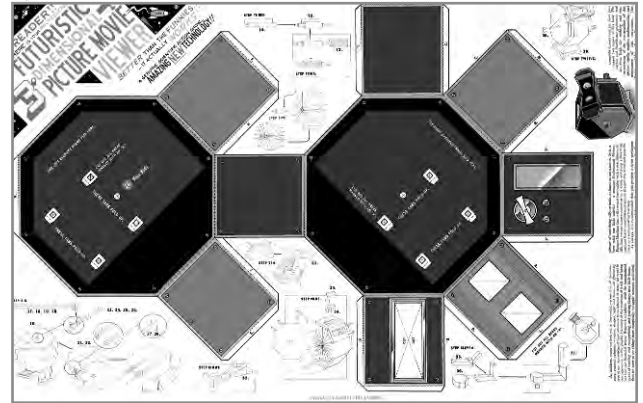
— La série d'images à découper destinée à être animée par ce viewer constitue une double-pages, faisant fatalement planches, en attendant un mouvement vers le passé technique.

— La figure sériée sur cette promesse de film est ce personnage ridicule du futur régulièrement campé par Ware (*Tales of tomorrow*, titre emprunté à une série de S.F. des années 50). Être assis, quasi inerte, semble être sa condition.

— L'écran qu'il regarde, dans lequel il regarde probablement des images animées, nous tourne le dos.

— Le seul mouvement du personnage, qui justifie un recours à l'animation, est de lancer ou d'interrompre le débit de ces images.

— Il incarne le *doppelgänger* abruti de la modernité, le frère dégénéré et batailleur dont elle a tout à craindre : le modernisme.



Occupant en hauteur les trois-quarts de la page une maison américaine typique sur trois niveaux dans un terrain herbeux entouré d'une palissade, des escaliers mènent à la porte d'entrée, donne sur la rue. En fond, sur la gauche un arbre sec, sur la droite un îlot d'immeubles. De la fenêtre droite du second étage un téléphone rouge sonne dans une bulle.

Sur la droite de ce bâtiment aligné sur le toit, une case : une vieille dame attablée, sa main sur la table. Sa canne posée contre le mur de la pièce donne sur une seconde. Une fenêtre sur le rebord de laquelle un téléphone rouge sonne deux fois dans deux bulles distinctes. La première cache le visage de la dame la seconde sort du cadre par le haut. Une cloison avec une porte coupe la pièce sur la droite.

Une flèche pointe l'oreille de la femme aboutit à une case carrée au-dessus : une oreille équipée d'un sonotone.

Le sonotone pointé par une flèche amène à une deuxième case : le sonotone seul une flèche pointé vers son câble vers une troisième case montrant l'intérieur du câble. Le fil est sectionné dedans.

Du téléphone sonnante deux fois qu'une flèche désigne renvoie par-dessous à une case : le téléphone seul. À sa gauche une seconde : le téléphone sur le rebord de la fenêtre vu depuis l'extérieur sonne dans une bulle, puis une troisième case : le téléphone dans l'angle de la fenêtre vu de plus loin. Cette dernière case se relie au téléphone rouge de l'image du fond là encore par une flèche.

Au-dessous de cette ligne de cases trois plus grandes. La première depuis la droite flèche vers la porte de la cloison : le bas

de cette porte seulement. La case du milieu montre l'ouverture qui donne sur la pièce d'à-côté. La troisième est une commode sur laquelle un cadre photo et une lampe.

En-dessous et pointant le cadre photo une case : un gros plan de celui-ci.

Puis de même une flèche donne sur une case, arrive au même niveau que la porte d'entrée de la maison : un gros plan sur l'angle gauche de la photo, des escaliers mènent à une porte d'entrée. Au pied des marches une dame porte un sac à main.

Une flèche part de la main attablée, passe en-dessous des autres cases, mène à trois bulles les unes en-dessous des autres se clôt par une case. La première bulle supérieure : une main mi-close pendante ridée.

La deuxième bulle : la même main moins ridée.



La dernière bulle : la même main tout à fait jeune. Les trois portent un anneau.

Enfin la case qui conclut cette ligne verticale pointe vers le sac présent sur la photographie, se trouve donc au même niveau. La même main que celles précédentes porte un sac à main auquel se raccroche, dont on distingue à peine le profil, un petit enfant.

La troisième main portant l'anneau est pointée vers une case sur sa droite : l'anneau seul, puis un nuage : une main d'homme, costume noir, passe la bague au doigt de la femme, robe blanche. Un cœur flotte au-dessus.

Une bulle relie chacun de ces protagonistes : l'une, pour la femme contient un ovule. La seconde, pour l'homme un spermatozoïde. Ces deux bulles reliées vers une troisième plus grosse en-dessous : un fœtus, relié ensuite au profil à peine distinct de la photographie.

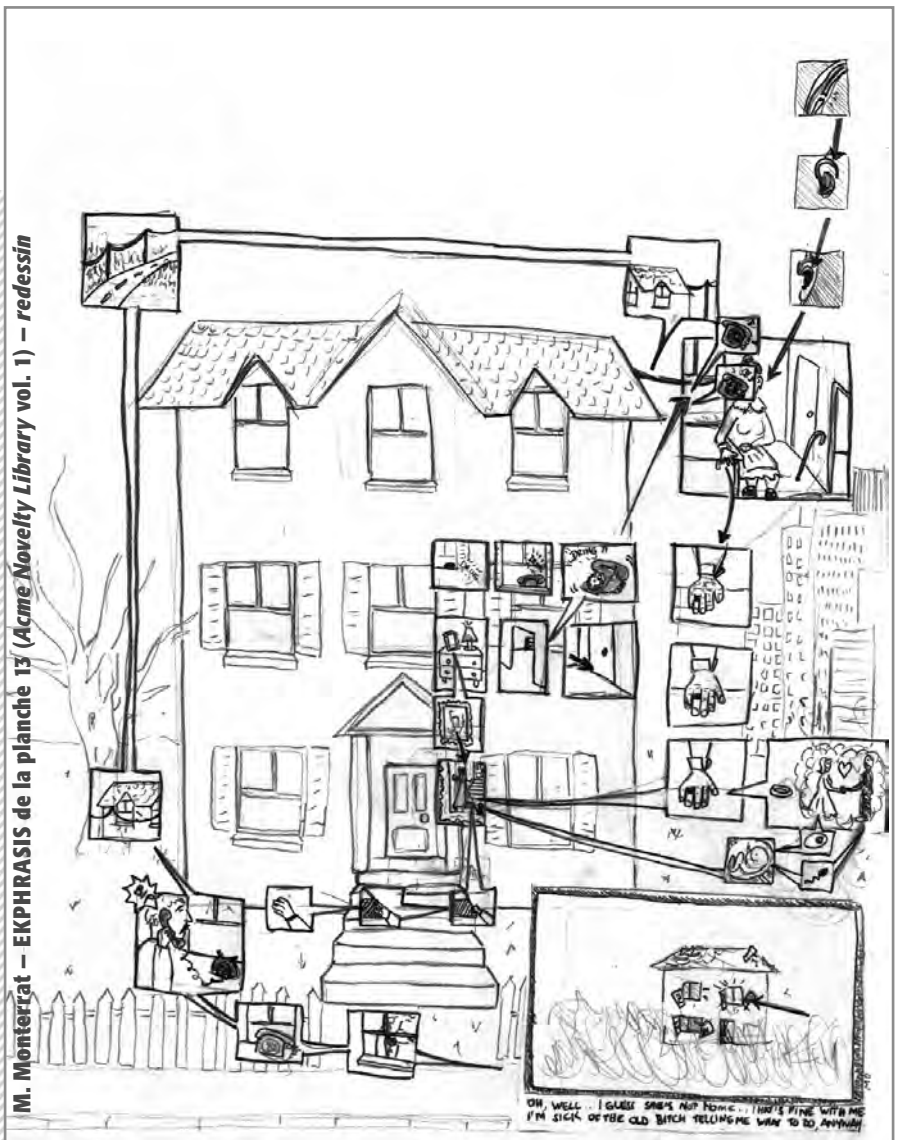
De sa main tenant le sac, une bulle en-dessous flèche pointée dessus, montre la main petite.

Sur sa gauche relie une seconde bulle : la même main dans la même position plus grande, mène à une troisième bulle : la main seule dans la même position.

Relie au pied gauche de la maison une case : un homme, son profil seulement, devant sa fenêtre un téléphone rouge à l'oreille, une bulle hérissée en sort : sonne dans le vide. Le combiné du téléphone est posé sur le rebord de la fenêtre.

Cette case pointe au-dessus décalée sur la droite une autre case : un angle de maison supérieur gauche, une fenêtre éclairée un câble téléphonique passe devant. Une longue gouttière joint cette case à une seconde au-dessus de la maison du fond : une route bordée de champs et d'une ligne téléphonique, mène à une troisième case au-dessus de l'angle droit de la maison qu'elle reprend une ligne téléphonique avec son poteau en plus. Cette

M. Monterrat — EKPHRASIS de la planche 13 (Acme Novelty Library vol. 1) — redessin



case pointe une ligne téléphonique qui sort de la maison et rejoint le visage caché de la vieille dame. La case du bas, l'homme téléphonant s'échappe par le bas à droite vers une seconde case : un téléphone rouge sur un bord de fenêtre vu de l'extérieur, qui mène à une troisième : l'homme téléphonant vu depuis l'extérieur derrière sa fenêtre. Cette dernière case pointe vers la dernière image de la page, celle en occu-

pant le quart inférieur. Cernée d'un bandeau noir, une vue sur un terrain abandonné avec maisons en piteux état. Une maison carrée dont les fenêtres supérieures sont éclairées est la cible de la flèche.

Sous cette image une phrase :  
*Oh, well... I guess she's not home... That's fine with me - I'm sick of the old bitch telling me what to do, anyway...*