

PRÉ CARRÉ

Le neuvième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). À ceux qui réclament une date de parution, nous faisons la promesse solennelle qu'il y en a une.

En attendant la naissance de *Communes du livre* *Pré Carré* sera disponible par commande à cette adresse :
Pré Carré
 9 rue du fossé St Aaron
 35550 Bruc-sur-Aff
 par **Paypal** sur les sites precarre.rezo.net
 et www.chezbicephale.com
 et sur quelques salons

La couverture de ce numéro 9 a été réalisée en linogravure par Matthias LEHMANN
 Conception et maquette : L.L. de Mars

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.
 Nous contactons directement les auteurs dont le travail est susceptible de nous intéresser.

Comité éditorial
 Guillaume Chailleux, Loïc Largier
 L.L. de Mars & Julien Meunier

ÉTUDES

À DÉFAUT CONCERNANT CAPORAL & COMMANDANT P.2
 François POUDEVIGNE

DES PERSPECTIVES DÉPRAVÉES AUX MALAISES DU DESSIN P.5, 22, 38
 Gwladys LE CUFF
 à propos de *Nos meilleurs amis* et *l'Acte Interdit* de Pierre La Police

DE QUOI L'ICÔNE EST-ELLE LE SIGNE ? P.10
 Jean-François SAVANG

APPRENDRE À VOIR P.23
 Julien MEUNIER
 À propos de *Visiter tous les pays* de Pina Chang

DESSINER P.37
4) LE GRIBOUILLIS, LA TACHE
 L.L. de MARS

RUBRIQUES

LIEUX COMMUNS P.9
 C. de TROGOFF

TRICOTER P.13, 17, 18
 Guillaume CHAILLEUX

DESSILLER P.11, 12, 15, 19
L'enseigne de Gersaint de Watteau
 Guillaume CHAILLEUX, L.L. de MARS,
 C. de TROGOFF, Loïc LARGIER

QU'EST-CE QUE LA BD ? P.20

EKPHRASIS P.22
 L.L. de Mars, Guillaume CHAILLEUX,
 Emmanuel LeGLATIN

PALIMPSESTE P.29
 MUZOTROIMIL sur *Cracher dans l'eau* de Gédé

NOTRE HÔTE P.31
 Tommi MUSTURI

À DÉFAUT Concernant Caporal & Commandant

par François POUDEVIGNE



Tant que l'esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs, tout se reflète et s'ordonne dans l'unité de sa nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance. Il faut désespérer d'en reconstruire la surface familière et tranquille qui nous donnerait la paix du cœur.

A. Camus

Je cherche à entrer dans *Caporal et Commandant*. D'emblée je me heurte au défaut de prises que présente l'objet : je ne peux m'en saisir, il s'escamote à ma *compréhension*. Je suis un lecteur déconcerté, éparpillé face à ce qui se dérobe¹ ; je ne peux mobiliser les schémas habituels sur lesquels s'élabore ma pensée critique, qui sont ordinairement autant d'embrayeurs de mon discours : C&C fait le vide en moi.

J'ai l'intuition pourtant que cette perte² n'est pas anodine, mais procède au contraire d'une logique plus globale de l'œuvre, qui s'élabore toute entière autour d'une série de manques fondamentaux, de béances qu'il s'agit alors d'apprendre à voir afin d'en

2. Tant lacune qu'égarément.

saisir les justes incidences. Accepter, en somme, de se confronter à cet abîme que C&C ouvre en soi.

Or l'idée que je voudrais combattre ici (et que me paraît combattre à sa manière C&C) est que le manque équivaldrait à l'absence ; là où l'absence se pose en état de fait, le manque m'apparaît davantage comme un processus qui dessine en creux tout un monde duquel précisément il se retire, et au sein duquel il creuse en se retirant tout un réseau de galeries souterraines qui sont autant de voies à explorer. Si le manque tel que l'envisage C&C m'intéresse, c'est en tant qu'il ouvre une brèche dans le tissu rassurant du déjà-lu — à la fois violence faite à l'œuvre et condition de son déploiement.

Il y a dans C&C, au contraire d'une impuissance, une prolixité, une fécondité du manque : d'abord car il défait la logique traditionnelle du récit ; ensuite

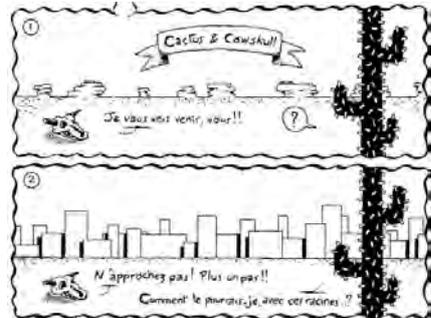
car il lui substitue un principe d'instabilité, sinon d'incertitude ; enfin car il organise (du micro au macro) toute l'architecture de l'œuvre — et qu'il permet, ce faisant, d'interroger

le monde tel qu'il se donne à voir et à penser.

Je ne souhaite pas, disant cela, priver l'œuvre de son opacité première. Cette résistance en constitue à mes yeux la première et la plus grande richesse. Je voudrais simplement reprendre à mon compte les échos et résonances qu'elle éveille en moi ; produire un discours qui ne soit pas surplombant mais comme inséré, serti dans l'épaisseur de l'œuvre même. Je ne chercherai donc pas à rétablir à toute force un sens univoque là où au contraire paraît régner la dispersion du sens (sur quoi il faudra revenir), mais davantage à m'engouffrer, pour ainsi dire, dans cet appel d'air ouvert par le manque.

Stratégie de la lacune

La première de couverture de *Recueillis* pose immédiatement l'ennemi : « Nous sommes sous l'emprise d'un récit, et ce récit veut nous convaincre. » Il s'agit dès lors de se défaire de cette emprise, en proposant au lecteur



une œuvre rétive à la conciliation. Et c'est la première marche sur laquelle achoppe notre expérience de lecture : le défaut narratif.

Mais, *C&C* biaise : il se présente sous le couvert rassurant du récit de genre, que l'on croit d'abord reconnaître³, pour mieux nous décevoir. Il y a là quelque chose de plus complexe qu'une simple *suspension* du récit : il s'agit bien plus, à mon sens, de sa *détérioration* ; faire croire, pour mieux dévoyer. Comment se défaire alors de la glu du récit ? En commençant par saper ce qui en constitue le cadre, pour ainsi dire l'armature : le temps, l'espace.

La temporalité est la condition première de tout récit : c'est par le jeu des successions et des rétrospections que l'intrigue prend forme. Or c'est précisément cette successivité qui manque à *C&C*. Les deux figures se débattent dans la fixité d'un éternel présent, leur condition temporelle est celle de l'immuable. Ne peut dès lors s'épanouir une quelconque quête, qui supposerait un enchaînement réglé d'événements. Cela donnerait à leur présence l'illusion d'un but, d'une destination finale. Mais de but, point⁴ ; seul l'instant perdure - voire, se répète : rien ne paraît pouvoir épuiser ce moment qui enferme les deux protagonistes en une sorte de cercle infernal, de reduplication qui échappe au temps vectorisé. « Nous n'en finirons jamais », déclare le commandant, et tout paraît lui donner raison. En ce sens les quelques dates, les vagues horaires qui émaillent les séquences participent d'une

feinte chronologie, singeant les actes de remémoration ou de commémoration qui compartimentent notre propre temporalité — pour mieux la corrompre, l'effondrer.

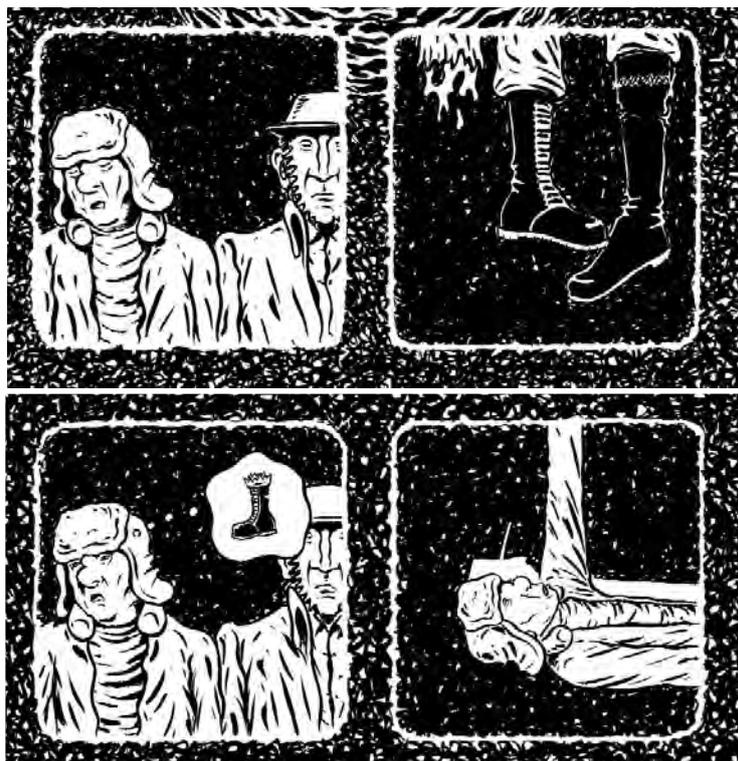
Comme s'effondrent, irrémédiablement, les lieux et les choses qui entourent Caporal et Commandant. Car si le temps est soumis à un étouffant régime de permanence, l'espace quant à lui subit de perpétuelles altérations : villes, plaines, falaises, palissades, faux-semblants bucoliques, l'arrière-plan ne cesse de se déformer sous la pression des événements, pour finir en certains endroits par s'anéantir. Il manque au récit un *cadre* sur lequel prendre appui, la tutelle d'un décor. Il ne s'agit pas même de déserts ou de ruines (qui constitueraient des non-lieux identifiables), mais d'espaces désagrégés, construisant eux-mêmes leurs propres ruines, se dérochant sans recours au regard du lecteur. Les lieux qu'habitent Caporal et Commandant sont incertains, arbitraires, absents : ils font défaut.

Le lecteur, dès lors, égaré dans ces espaces flous au temps sans profondeur, ne peut que s'en remettre aux deux figures (le caporal, le com-

mandant) qui s'agitent sous ses yeux — mais qui n'offrent toutefois guère plus de garanties. Car la première chose à laquelle s'affrontent les deux gradés,

3. La guerre, les petits soldats.

4. « Il n'y a pas d'ordre à la mission », Jérôme & Emmanuel LeGlatin, « La moitié d'une tonne », in *Projectile, The Hoochie Coochie*, 2012.



c'est à la notion même de personnage. Ils souffrent pareillement, de ce point de vue-là, d'un certain nombre de carences, de lacunes, qui s'opposent au travail habituel de caractérisation.

Il faut d'abord se garder, les concernant, de céder à la feintise du type ; chaque fragment ne fait qu'accroître la lente dégradation de l'illusion militaire. Le symptôme le plus évident de ce dérèglement est l'instabilité qui semble régir leur port de l'uniforme : loin d'assurer la charge de pouvoir symbolique et d'identification immédiate qu'il confère d'ordinaire à celui qui l'endosse⁵, l'uniforme paraît ici re-

lever d'une certaine contingence — la nudité (totale ou partielle) du caporal ou de son commandant en constituant le rejet le plus net, une manière de triomphe de l'état de nature sur les déviations culturelles⁵.

5. Superflic ou Superhéros.

amour, haine, subordination, humiliation, désir, vindicte — parfois tout cela à la fois. Il manque une logique à ces rapports, qui ne semblent obéir qu'au pulsionnel.

D'autant que nulle présence extérieure ne vient rompre (ou à l'inverse, sceller) ce perpétuel cercle d'attraction-répulsion.

6. « Commandant qui ne contraint pas son caractère.../...s'exclut d'un coup de la communauté!! », Jérôme & Emmanuel LeGlatin, « La crise — Une chronique telle que le caporal en raconte », in *Recueillis*, L'Egouttoir/L'œuf, 2009.

privés d'altérité. Chose rare⁹, plus rare encore en bande dessinée. Ne persiste donc, en fait d'interactions, que l'incessante mise en tension qui résulte de leur seule coprésence: ici l'Enfer, c'est l'autre.

À l'avant-garde de la boue

9. Beckett même, adjoint à Didi et Gogo ces autres que sont Pozzo et Lucky (en plus, évidemment, de l'ombre de Godot).

On voit donc bien comment *C&C* sape tout ce que l'on croyait savoir du récit en bande dessinée : temps, espace, personnages, quête. Je ne crois pourtant pas qu'il faille s'en tenir à cela, et ne voir en cette œuvre qu'un exercice nihiliste. Si *C&C* met à bas, c'est pour qu'émerge de ces ruines une nouvelle forme de pensée, un nouveau rapport au récit. La notion de manque, après avoir joué contre, devient le ferment d'une nouvelle éthique — que thématisent à leur manière le caporal et son commandant.

En étant tout d'abord conscients de leur condition lacunaire, de cette instabilité même qui organise leur monde, Caporal et Commandant, pris dans une sorte d'effort réflexif permanent, dénoncent l'arbitraire de la fiction : « Rien n'est vrai, tout est permis »¹⁰. Ils dégonflent ainsi la baudruche de la **vraisemblance**, qui

contraint le récit en lui assignant des normes, et donnent libre cours à toutes les distorsions, toutes les carences précédemment ciblées qui sont autant de façons d'excéder justement ce régime de contrainte. Le fragment « Test » est emblématique de ce retournement qui travaille l'ensemble de l'œuvre: on y voit les deux compères aux prises avec cette « exécration et crapotieuse confusion » qui s'établit entre le *test*, justement, et

C&C va même plus loin dans la corruption des figures puisqu'il les soumet à de nombreuses mutilations, amputations, métamorphoses qui altèrent justement leur être physique. Un épisode tel que « Lémures » est emblématique de cette partition : le corps s'éprouve défait de lui-même et doit concilier son désir de totalité (rester bipède) avec son inévitable lacune (perdre en route des bouts de soi). Le cadrage intervient parfois au renfort de ces pratiques, qui occulte tout ou partie de la figure représentée⁷. Il manque aux deux fantoches la stabilité d'un corps qui soit une garantie de reconnaissance pour le lecteur et qui leur permette, en tant que fictions, de « persévérer dans leur être » ; privés de *conatus*, ils se délient. Il y a chez Caporal et Commandant un devenir-boue que rien ne semble pouvoir endiguer.

7. Ainsi des plans serrés sur les yeux (judas).

Pas même, et c'est cruel, les efforts qu'ils produisent pour s'adosser l'un à l'autre. Il est une convention du récit en bande dessinée qui est celle du compagnonnage⁸, et qui règle d'ordinaire les relations entre les différents personnages. Ici, rien de tel : chaque fragment rebat les cartes, et les relations qu'entretiennent Caporal et Commandant

8. Ou son antagoniste — tout au tout: la discorde.



10. Jérôme & Emmanuel LeGlatin, « La crise chronique de complexité de la conscience contemporaine », in *Recueillis*, op. cit.





la *vie vraie*. La réversibilité permanente qui s'opère de l'un à l'autre n'est pas à mettre au compte, comme le dit Commandant, d'un vulgaire tour de « passe-passe », mais d'une forme de « révolution d'essence » : ce qu'entreprend C&C, c'est de redéfinir le récit en bande dessinée. Il tâche pour cela d'ériger une œuvre lucide, c'est-à-dire à la fois consciente de ses limites [« *Affreuse et confondante tristesse que la contre-façon sensible qui nous révèle cobayes amers* » : la poignante perception qu'un artefact a de lui-même], mais également de ses potentialités [« *La marge de manœuvre est immense (...) le réel défini se ravive* » : le plaidoyer pour un art de la fiction qui ne s'en tienne pas à l'exploitation systématique du même]. Ainsi Caporal et Commandant éclairent d'une nouvelle manière ce manque qui organise l'œuvre et qui n'est plus, dès lors, un simple outil de privation,

11. « Car si nous sommes vivants toi et moi.../ C'est en tant que le vivant est une coulée de boue qui ravage tout sur son passage. », Jérôme & Emmanuel LeGlatin, « Mon meilleur ami », in *Recueillis, op. cit.*

12. « [L'homme] a désappris d'espérer. Cet enfer du présent, c'est enfin son royaume. [...] Il s'agit de mourir irréconcilié. », Albert Camus, « La liberté absurde », in *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.

mais l'explicitation d'un nouveau rapport à la fiction.

Mais ils ne se contentent pas de produire ce changement de paradigme : ils en accélèrent également la mise en œuvre ; ils sont à la fois cause et symptôme de la caducité de l'ancien modèle. C'est en cela qu'ils se révèlent de véritables belligérants : en tant qu'agents du manque¹¹. Ils déterminent ainsi, par leur obsession mortifère, tout ce qu'il convient de voir finir — y compris eux-mêmes. S'il fallait identifier un leitmotiv thématique au sein de l'œuvre, qui serve de prétexte à l'amorce d'un récit, ce serait celui-là : tuer, se tuer.

Le fait que ce désir de mort ne soit pas exclusif de leur propre personne me paraît déterminant dans la cohérence du projet : si l'on décrète comme ils le font que « tout pourrira », encore faut-il accepter de s'inclure dans cet axiome. L'œuvre s'émaille ainsi de fragments consacrés au suicide, qui représente en un sens la seule perspective existentielle valable au sein du charnier qu'est devenu le monde¹². Caporal et Commandant évoluent

Gwladys Le CUFF

Notes dédiées à la mémoire de Nicolas Millet et Jacques Noël.

Je ne te souhaite pas de subir le sort d'un quatre pattes car il n'y est question que de babine discrètement soulevée, de zoneilles ramenées sur la tête et de petits crouch crouch dans les coins. Dit comme ça cela à l'air plutôt sympathique, en fait, c'est une maladie grave.
N.M.



À partir d'illustrations de calendriers, unes de magazines animaliers, spots publicitaires ou clichés de concours canins

dont elles préservent souvent le cadrage, les réinterprétations dessinées de Pierre La Police restituent à notre intention toute la nausée d'angles de vue standards reconnaissables, donc *construits* et *déviants*, sur des fourrures de substitution résultant elles-mêmes d'opérations *construites* et *déviantes*. Une gente produite, à l'existence conditionnée socialement et historiquement, élevée et domestiquée par l'homme pour son propre usage jusqu'à le rendre lui-même difforme et, au travers de toute l'attention qu'il lui accorde, devenir son miroir déformant volontaire. Les chiens se muent en amas de perruques animées, tous *brushings* humains, toutes moumoutes postiches et peluches enfantines confondues.

Des perspectives dépravées aux malaises du dessin

à propos de *Nos meilleurs amis* et *l'Acte Interdit* de Pierre La Police

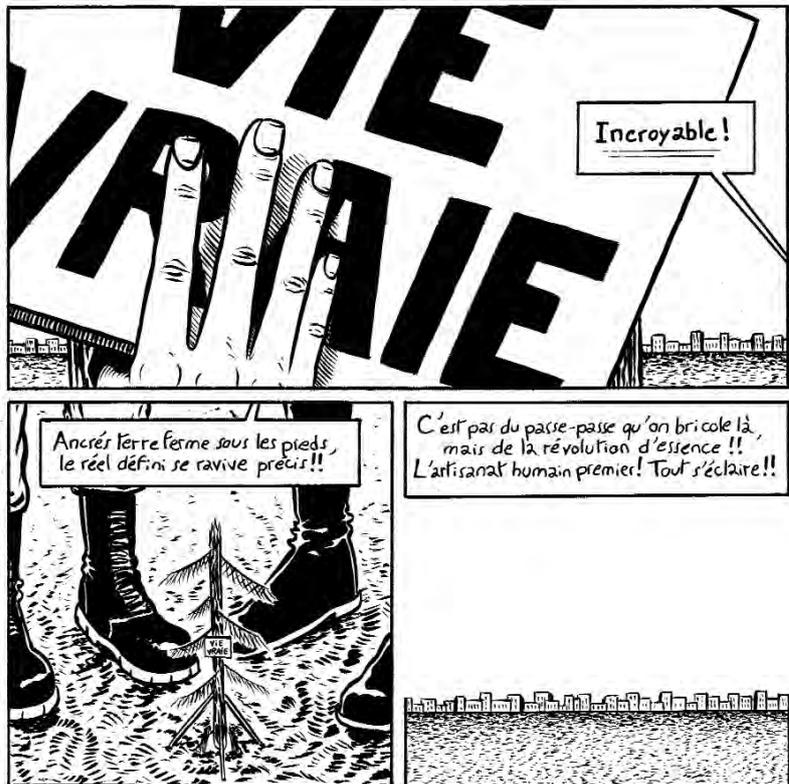
D.P.D.A.M.D.D.



Leurs tas de poils contaminent comme le gros orteil paraît obscène en regard du pied et le pied encore bien vil comparé aux parties hautes du

corps. Qu'ils tiennent docilement la pose ne nous préservera jamais suffisamment de leur animalité — pas même de la nôtre, pourtant constamment niée par le domptage spécifique et les codages stratifiés qui la régimentent. S'essayant à la définition d'une symptomatique des rapports des humains aux animaux, Pierre La Police ne laisse intact aucun membre, objet de soins privé ou sujet aux caresses héréditaires répétées. Comme si la familiarité visuelle et tactile avec ces êtres destinés aux étreintes domestiques devait imprimer sur ceux-ci la trace de ce qui se loge d'un peu sale dans ces petites habitudes. Les maculer d'incohérence organique et de troubles maladiés.

De larges traits d'encre imitent le rendu de gravures sur bois ou sur lino où la réserve est obtenue à force d'entailles laissant des traces irrégulières à l'arrière-plan : le prétexte de l'encrage sert alors à annuler les volumes pour mieux entacher les silhouettes d'ombres noires inquiétantes jusqu'à les rendre confuses et irreconnaissables. La définition épaisse du trait empêche souvent de déterminer certains détails et permet le passage silencieux d'une chose à une autre : les plis alourdis des peaux molles, des flancs, des phalanges, des bourrelets de chair flasque tout humaine. Une tête barbue d'homme des cavernes à tendance plumeauphore se cache dans ce chien ; une gueule qui tire vers le



dans cet instant où, s'étant saisis de l'absurdité et de l'inanité du monde qui est le leur (fiction stérile), advient la conscience qu'il n'est d'autre alternative que de supprimer l'un des termes de l'équation : soi-même ou le monde. Tout l'enjeu pour l'œuvre est d'arriver à se maintenir sur cette crête où l'une et l'autre composante menace sans cesse de faire défaut.

Or, afin que cet équilibre précaire subsiste, la mort à laquelle s'exposent les deux bonshommes (et qui parfois les saisit) n'est jamais définitive : Caporal et Commandant évoluent ainsi dans cet entre-deux infernal que serait une existence hors-la-mort. Il ne peut se concevoir de plus grande angoisse que ce purgatoire où même la mort manque, où

l'on est condamné à demeurer « animaux qui se meurent et êtres humains vivants. » — où tout n'est finalement qu'une lente agonie.

L'œuvre aux éclats

Le génie de *C&C*, c'est d'avoir érigé ce manque (dont nous venons de voir qu'il déconstruisait nos conceptions traditionnelles du récit pour leur en substituer de nouvelles) en principe poétique. C'est d'avoir admis, en un suprême effort d'insubordination, « que l'œuvre même peut ne pas être. »¹³ Cette mise en danger globale d'une œuvre menacée par le manque qu'elle thématise me paraît constituer une forme singulière de dépassement intégrateur, dont je ne

13. *Ibid.*

connais guère d'équivalent en bande dessinée. D'autant que cette menace concerne à sa manière toutes les étapes de la création, de l'écriture à la publication.

La geste C&C comporte à ce jour deux recueils, plusieurs fascicules ainsi qu'un certain nombre de pages égayées dans diverses revues ; il s'agit donc d'une œuvre conséquente. Pour autant, elle ne se compose que de brefs récits n'excédant guère la vingtaine de pages : il s'exerce donc, au sein de l'œuvre, une mise en tension entre sa monumentalité et sa fragmentation, l'une venant sans cesse contredire l'autre — en même temps que l'ériger. Cette prédilection pour la forme courte constitue un premier renfort à cette logique du manque dans l'architecture de l'œuvre, dans la mesure où elle induit un rythme de lecture saccadé, interrompu. D'autant que cette interrup-

tion, qui conditionne le passage d'un fragment à un autre, n'est pas fluidifiée par la promesse d'un « à suivre » : chaque épisode réinvente sa propre logique diégétique, et il n'existe guère entre eux de points de suture hors les deux grands, dont nous avons déjà pointé la labilité. On navigue donc au sein de cette œuvre

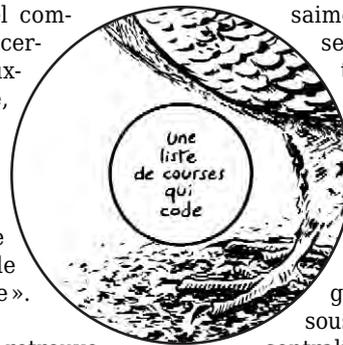


en archipel comme à tâtons, incertains des rives auxquelles on accoste, contraints sans cesse de tout recommencer — si bien qu'il paraît cohérent, comme le font les auteurs, de parler à l'endroit de C&C d'une « non-série ».

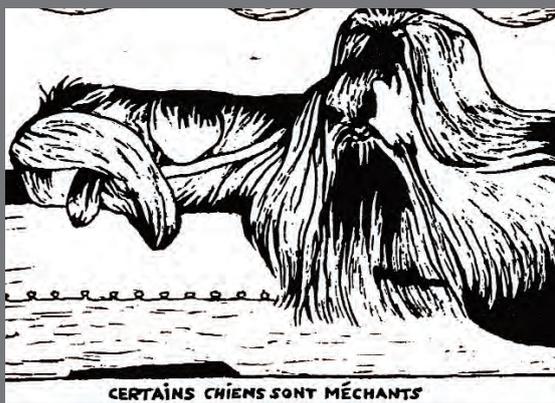
Cet éclatement se retrouve dans la logique éditoriale qui préside aux destinées de C&C. D'abord car certains fragments font défaut : initia-

lement publiés en revue, ils n'ont pas été repris dans les deux recueils disponibles aujourd'hui. Les raisons pour lesquelles ils ne l'ont pas été important peu : l'essentiel est qu'ils constituent ainsi une part manquante de l'œuvre, un membre fantôme égaré dans les limbes qui continue d'exercer son prurit sur le corps émergé de C&C.

Ensuite car l'ensemble de ces fragments paraît soumis à une forme d'atomisation éditoriale : C&C essaime des bouts de lui au sein de diverses structures, endogènes (Bicéphale) et exogènes (The Hoochie Coochie, L'égouttoir/L'œuf). Cet éclatement participe d'une certaine forme de déterritorialisation de l'œuvre, qui transgresse les frontières et se soustrait à tout impératif de centralisation : elle accepte ainsi de vivre au risque de son incomplétude.



D.P.D.A.M.D.D.



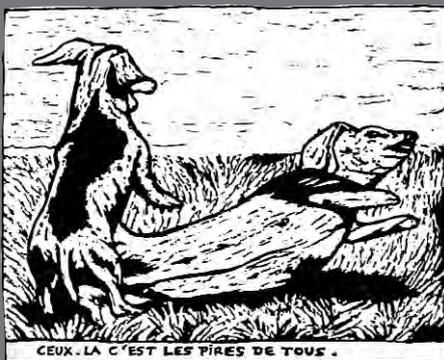
CERTAINS CHIENS SONT MÉCHANTS

chimpanzé plus que vers l'épagneul ; une oreille rabattue dont les stries tiennent davantage du cerveau

de la feuille de chou que du poil dru.

Un trait qui met tout au même niveau, aplanit, réduit à une bidimensionnalité d'évidence car reconnue comme la condition fatale des créatures nées du dessin. Ce rabattement délibéré du dessin à sa surface évoque parfois les étranges simplifications formelles de Roland Topor — à ceci près que les écarts ne se donnent pas ici à entendre en cela qu'ils produiraient quelque chose comme un style propre à leur auteur, mais plutôt, négativement, en tant que défauts amoindrissant le niveau de détail de la reproduction de laquelle ils sont partis et dont ils sont le clone dégénéré. La négation de la fiction tridimensionnelle et le dénudement de ses ressorts illusionnistes sont les prémisses nécessaires pour rentrer dans la machinerie du dessin : c'est là que se larve l'Acte Interdit, celui de ne pas coller aux référents que

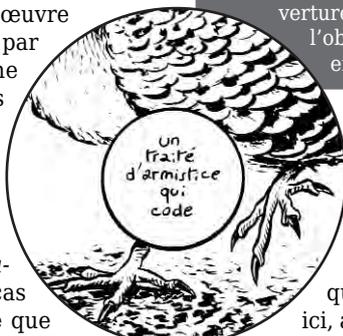
pourtant l'on continue obstinément de convoquer, répétition gâcheuse de l'imagerie dominante. Non perceptibles une fois les dessins édités, les traits de tipex des finitions sont visibles dans les dessins originaux et augmentent le malaise par l'insistance des signes habituels de la maladresse. Une constante des travaux tant dessinés qu'infographiés de Pierre La Police est l'am-



bigüité entre les effets inévitables de la maladresse et la recherche appliquée du malaise qui expose toujours *ad nauseam*, grossièrement évidentes, les ficelles de la réalisation technique. Sans se limiter au repentir, le blanco, dans la trace supplémentaire d'un passage, vient charger matériellement ces chiens en affects au moins autant qu'il dégrade leur statut d'icône.

...

Et la dernière publication en date, *Crapule(s)*, érige précisément cette incomplétude au rang de matrice¹⁴. Je n'irai pas jusqu'à parler d'aboutissement pour une œuvre (C&C) qui me paraît par essence être une œuvre ouverte, mais il y a là radicalisation de cette thématique du manque qui la parcourt dans toutes ces dimensions, et fait de *Crapule(s)* un cas emblématique de ce que je cherche à décrire. Au-delà de ce que cela implique du point de vue de l'écriture et de la conception, toutes choses suffisamment bien décrites par Jean-Charles Andrieu de Levis pour que je vienne y ajouter quoi que ce soit¹⁵, l'un des séismes induits par cette démarche est qu'elle implique le lecteur dans sa stratégie du manque. Il faut accepter de se confronter, dès le départ, à une œuvre amputée. Au vu de l'expérience totalisante (totalitaire ?) que représente



14. « précieuse singularité / objet d'exception / bloc d'incomplétude » — déclare ainsi la quatrième de couverture à propos de l'objet qu'elle enferme.

point B — la 4^{ème}), cela ne peut qu'engendrer chez le lecteur une forme de frustration, agacée ou amusée. Ce qui manque ici, au sens propre comme au figuré, c'est la borne rassurante d'un point final, qui vienne valider notre expérience de lecture en nous disant « C'est bon, c'est fini, il n'en reste plus » ; ici précisément il en reste toujours, et le plus frappant est que ce reste nous échappe. On cesse d'être de simples spectateurs pour pleinement éprouver cette sensation de lacune, d'amputation : à nous aussi, il manque quelque chose. Il y a là transfert depuis la sphère de l'œuvre vers mon espace quotidien ; je n'arrive pas à y croire et pourtant, ça advient.

d'ordinaire la lecture (*progresser* d'un point A — la 1^{ère} de couverture — vers un

Pour n'en finir jamais

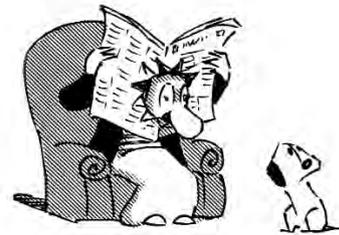
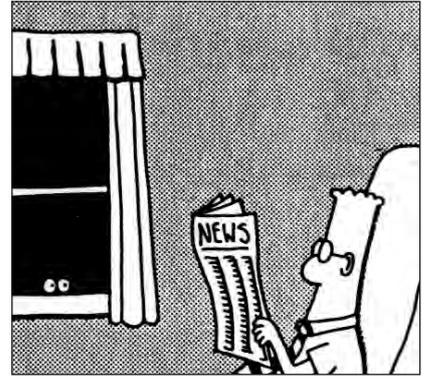
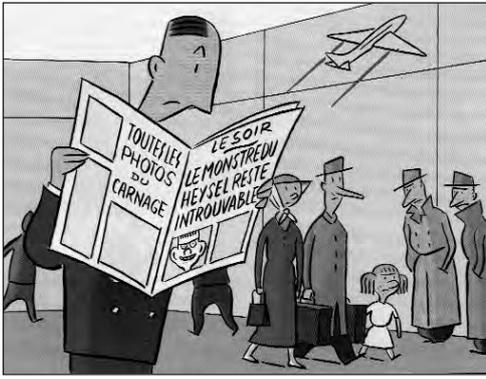
Le manque éclaire de sa lumière paradoxale les multiples facettes de C&C. Loin d'en souligner les contours (à la façon d'une pensée-ligne claire), j'ai souhaité en remuer la matière, ne pas m'en tenir à mon premier déconcertement. S'il me semble qu'il s'agit là d'une notion possiblement éclairante de l'œuvre, il est évident qu'elle laisse bon nombre de choses dans l'ombre, à commencer par sa dimension virulemment politique. Il faudra revenir, avec d'autres bagages.



Je crois néanmoins qu'il s'agit là d'une œuvre proprement inépuisable ; que l'on en multiplie les angles d'attaque n'y changera rien, il y aura toujours en elle une partie prompte à la dérobade. C&C est une œuvre imparfaite en ce sens qu'elle n'est pas achevée — et c'est tant mieux, car elle supporte ainsi qu'on s'y projette. Une œuvre en mouvement augure encore de nombreuses lectures.

15. Voir Jean-Charles Andrieu de Levis, « Crapule », du9.org, www.du9.org/chronique/crapule/ (consulté le 16 janvier 2017).





LIEUX COMMUNS

Martiny et Petit-Roulet, *Le syndrome du hérisson* – Massimo Mattioli, *Superwest* – Adams Scott, *Dilbert* Willem, *Dick Talon heureux comme un con* – Martin Veyron, *Donc, Jean* – Floch et Rivière, *Blitz* – Yves Chaland, *Bob Fish* – Brétécher, *Agrippine* – Muñoz et Sampayo, *Histoires amicales du bar à Joe* – Tardi, *Le démon de la Tour Eiffel* – Gibrat et Berroyer, *Goudard et la parisienne* – Patrick McDonnell, *Earl & Mooch*.

DE QUOI L'ICÔNE EST-ELLE LE SIGNE ?

par Jean-François SAVANG

« Jonathan Culler dismisses the icon as « more properly the concern of a philosophical theory of representation than of a linguistically based semiology ». »¹



es enjeux de l'icône et de l'image tiennent une place déterminante dans les discussions théoriques concernant les rapports entre bande dessinée et langage. Interrogeant le statut du langage à partir du dessin, la bande dessinée permettrait de questionner la problématique des signifiants visuels — la capacité d'action d'une image : l'image étant d'abord productrice et transformatrice de sens avant d'être simplement l'interprétable d'une représentation donnée. Contre l'idée qu'on pourrait accéder directement au monde, qu'il ne saurait y avoir de perception ou d'expérience du monde sans activité du langage, se pose alors la question de la manière dont l'image suscite le langage, la manière dont elle l'assimile et le transforme pour signifier à son tour. L'image en bande dessinée, toujours-déjà signifiante pour être reconnue comme image-dessin, stimulerait la perception dans une organisation du sens qui n'existe pas ailleurs et ferait l'aventure de cet inédit de la pensée selon une énonciation qui lui serait propre.

Cette fois-ci, nous porterons une attention particulière à la notion de « ressemblance » et aux ramifications problématiques du rapport entre image et langage. Avec la notion de ressemblance, nous sollicitons non seulement l'identité du monde à une représentation, mais nous faisons fonctionner un système de pensée au sein duquel l'icône occupe historiquement une place stratégique. La notion d'icône renvoie évidemment à la théorie générale de l'image : elle suppose un schématisme de l'image, une réduction du sens à la puissance évocatrice de l'image. L'icône est liée à la question de la ressemblance et donc à l'idée d'une équivalence de la réalité dans le monde symbolique.

La notion d'icône, notamment, a maintes fois servi de passerelle problématique entre la bande dessinée et la sémiotique. Elle est, souvenons-nous, un pilier de la démonstration sémiotiste et cognitiviste chez Scott McCloud distinguant entre les mots (icône non-figurative) et les images (icône figurative).

Mimésis et vérité

Dans le *Sophiste* de Platon, icône et phantasme constituent deux manières distinctes de produire des simulacres et sont donnés par Platon comme des divisions de l'idole : « Le Sophiste, après avoir assimilé l'art de fabriquer des images à la mimétique, subdivise cette dernière en deux sections : l'art de la copie et l'art du simulacre (Soph. 235 b- 236 c)². L'icône est la forme d'imitation qui correspond à la copie. Elle renvoie à l'art de la copie. L'icône ressemble à l'objet qu'elle représente, à la différence du phantasme — du fantôme — qui lui n'a que l'apparence de la ressemblance et ne formerait que la production d'une illusion. La ressemblance iconique serait en fait la condition qui donne accès à la référence, tandis que le phantasme aurait moins la réalité pour référence que la manière du sujet d'inventer des représentations sans référence apriorique dans le monde réel. L'icône serait ainsi fondée à restituer une identité existante du monde réel dans le monde symbolique à la différence du phantasme qui jouerait lui de l'illusion du réel. Dans cet ordre, le modèle — opposé à la copie — jouirait d'une capacité supérieure de vérité et donc de représentation. C'est en effet au nom d'une condition préalable que la copie est une forme dégradée du modèle : c'est parce que la ressemblance est instituée, du point de vue de la métaphysique chrétienne, à partir de l'identité perdue de l'homme dans la figure divine. La ressemblance, en ce sens, n'est pas la simple conséquence d'un rapport entre une image et le réel : elle engage le monde comme représentation dans son ensemble et interroge l'équilibre entre le réel et sa possibilité, le rapport entre image et vérité. Jean-Marie Pontévia fait remarquer fort justement que c'est dans le cadre du rapport à la vérité que Platon argumente le dialogue sur la *mimésis* : « Platon pose d'emblée le problème de la peinture dans sa relation à la vérité (*Rép.* X, 596 d 597 a)³. C'est donc l'ensemble de la *mimésis* platonicienne, de la poésie à la peinture en passant par l'artisan, qui est en jeu et qui constitue une forme dégradée de la vé-

rité. La peinture pour Platon est illusion et mensonge. Comme Meschonnic parle du poème comme « contre-cohérence », la peinture poursuit Pontévia, supposerait une critique de la raison, « un autre langage »⁴ et ressortirait ainsi à d'autres enjeux que ceux de la vérité ou du réel. Qu'il s'agisse d'*eidolon*, d'*eikon* ou de *phantasma*, de même que le poète, l'image reste suspecte par rapport à la notion de vérité.

Gilles Deleuze met également en évidence cet aspect systémique de la notion de ressemblance et la situation qu'elle constitue d'un plan d'énonciation plutôt que d'une réalité brute, considérant que ce n'est pas l'opposition entre l'original et l'image qui est déterminante mais le rapport entre les deux sortes d'images, entre icône et phantasme. La notion de modèle aurait alors principalement la valeur d'une référence normative à la vérité :

« La distinction modèle-copie n'est là que pour fonder et appliquer la distinction copie-simulacre ; car les copies sont justifiées, sauvées, sélectionnées au nom de l'identité du modèle, et grâce à leur ressemblance intérieure avec ce modèle idéal. La notion de modèle n'intervient pas pour s'opposer au monde des images dans son ensemble, mais pour sélectionner les bonnes images, celles qui ressemblent de l'intérieur, les icônes, et éliminer les mauvaises, les simulacres. »⁵

Autrement dit, dans ce qu'elle restitue de la réalité, l'icône montre aussi quelque chose de la manière qui la constitue : elle montre aussi, par son fonctionnement, une éthique du système et une conception particulière de

la réalité. Ainsi y a-t-il dans le travail iconique non seulement la marque d'une reproduction normative du réel, mais également la marque d'une méthode et d'une culture de la lecture du monde. C'est bien ce qu'elle n'est pas en termes de réalité et ce qu'elle est en tant que manière de représenter qui fait l'icône. Cependant dans la *mimèsis* platonicienne l'image ne fait pas vaciller le réel. C'est son degré par rapport à la vérité qui la réalise moralement en tant que telle; c'est la condition de vérité et ce qu'elle soutend d'un point de vue métaphysique

qui organise le dialogue platonicien de la *mimèsis* : « il est clairement dit dans le *Timée* que le monde d'ici-bas aurait été fait le plus ressemblant possible au monde éternel « à travers la *mimèsis* de l'immuable nature »⁶. Aussi ne peut-on pas aborder la notion d'icône sans considérer la dimension métaphysique qui en détermine le fonctionnement, sans supposer que le modèle idéal porté par la ressemblance institue le rapprochement du politique et du théologique. Le principe de la ressemblance iconique instituerait le monde, contre le langage, dans l'ordre

11

Dessiller (*L'enseigne de Gersaint*) – I – C. de Trogo

de l'identité perdue : l'irreprésentable serait l'origine absente du fonctionnement du voir, l'institution d'une théologie du sens qui nous pénétrerait directement sans langage.

**« Qui n'a pas vu Dieu
n'a rien vu »
Maurice Roche**

Il y aurait ainsi une discipline du « voir » inféodant le langage qui tiendrait toutes les autres disciplines en ordre de bataille. Je veux dire par là — et c'est le sens de ma réflexion avec la bande dessinée — que tout se tient : l'eidétique de la phénoménologie propose l'essence de la pensée dans l'ordre du voir ; à la ressemblance iconique du signe correspond le mythe d'une ontologie du réel. Faire du langage un simple dispositif de la communication entretient, dans une même logique, phénoménologie, ontologie et théologie. Et je suppose, étant moi-même pris dans cette situation critique,

que nous pouvons tourner longtemps, de cette manière, dans l'ordre de la pensée. J'ai à l'esprit la même ritournelle concernant l'observation sociologique des représentations, le même air dans les motivations cognitivistes ou psychologiques ; le « langage visuel » de Neil Cohn me semble attaché à ce déterminisme du signe, aux flottements du langage et du graphique. Même la notion de « théorie » qui fait souvent l'impensé de mon propre discours me met au garde-à-vous de l'image : « Théôrein, cela veut dire en grec être au spectacle, être au théâtre. Le mot vient d'ailleurs de la même racine : le théâtre est l'endroit où l'on ne fait que regarder sans intervenir, et on rit du naïf qui avertit le gentil quand le traître arrive »⁷. L'esthétique avec la rhétorique n'échappent pas à cet enchaînement disciplinaire dominé par la vision. La rhétorique tient autant à la beauté des images qu'à celle du langage. Elle est une esthétique du langage. Elle tourne souvent à vide produisant

plus de paysage que de sens : c'est l'esthétique du camelot sur les marchés. Autrement dit, il y aurait dans le « voir », quelque chose d'inéluctable, une sorte d'anus solaire, mou et sans os, refusant de perdre sa chair. Le « voir » serait abstraction, perte du corps.

Mon opinion ici est tarabouinée par la question de ce qui fait corps dans le langage et peut-être aussi du tri nécessaire entre histoire et nature ; jusqu'où « voir » est-il naturel ? Le signe comme théorie du sens institue la réalité dans le miroir des discours historiques. La remarque d'Umberto Eco à l'égard de l'iconisme de Peirce met en évidence ce caractère idéologique et culturel de la « vision » :

« Pourquoi Peirce l'appelle-t-il [le signe] icône, ou ressemblance (*Likeness*), et pourquoi dit-il qu'il a la nature d'une idée ? Il me semble que cela est dû à la tradition gréco-oc-

cidentale au sein de laquelle il évolue, une tradition dans laquelle la connaissance se fait toujours à travers la vision. Si Peirce avait été formé dans la culture juive, il aurait sans doute parlé d'un son ou d'une voix. »⁸

Le statut signifiant de la bande dessinée, dans nombre des discours théoriques qui s'y collent, reproduit en fait la séparation pseudo-originale de la lettre et de l'esprit. La malédiction de la chair soustrait ainsi, pour des siècles d'ontologie et de métaphysique, le corps à la pensée ; faire du corps le tombeau de la pensée. Le corps absent du langage détermine ainsi, religieusement, une logique de compensation du monde dans l'imaginaire du signe pour le sens. C'est ce que nous voulons montrer : le signe n'est pas le langage ; l'icône n'est pas la reproduction de la réalité. Le signe est le produit d'une métaphysique du sens. La ressemblance induit l'identité perdue de l'homme avec le réel,



Dessiller (*L'enseigne de Gersaint*) – II – Guillaume Chailleux

là où l'anthropologique dans sa méthode est l'invention même de la vie sociale.

L'art et la littérature, à cet égard, vont perpétuer une forme d'eucharistie sociale, un reflet, une insufflation, un travail de ressemblance, et dans la ressemblance. Dans un monde où l'illusion littéraliste du réel laisse entendre la raison descriptive comme l'interprétation normative de toute poétique, il n'est pas étonnant que d'un côté nous ayons les œuvres et de l'autre, les glossateurs de leur raison. Et ce sont les glossateurs qui sont les conseillers du Prince, là où artistes et poètes ne font que chanter sa gloire et le divertir. Les guerres encore actuelles de l'iconoclastie religieuse sont révélatrices des fonctionnements culturels et sociaux : des enjeux politiques et idéologiques du langage et de l'image.

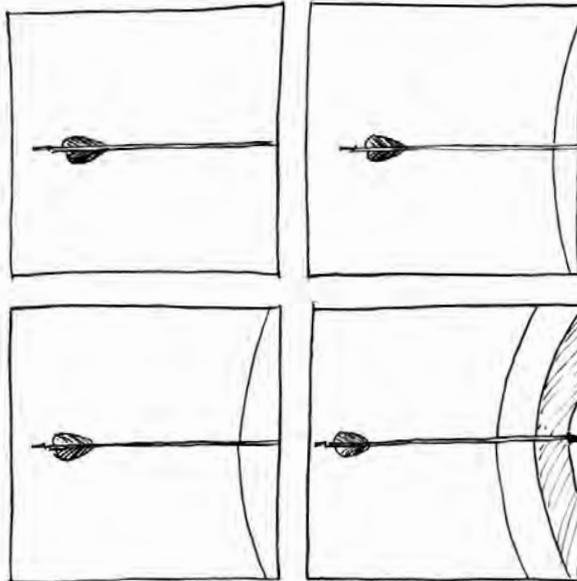
Peut-être la structure fatale du signe institué dans la logique de la ressemblance joue-t-elle un rôle dans cette errance du religieux ; croyant-voir Dieu là où il n'y a qu'anthropologie de l'organisation du sens. Il y a un mythe théologique de l'irreprésentable, un imaginaire de la ressemblance comme forme dégradée de la « pureté de l'être ». Être introuvable et perdu. Il y a un essentialisme intrinsèque à l'activité de ressemblance, une responsabilité morale dans l'organisation même du sens et de notre rapport à l'image. Le fonctionnement iconique suggère un double principe que nous décrit ici Georges Didi-Huberman en termes de « structure de mythe » :

« Dans le premier grand récit mythique judéo-chrétien, nous trouvons la ressemblance posée dès le départ non pas comme une relation naturelle ou immanente — encore moins familière —, mais bien comme une relation surnaturelle, transcendante, métaphysique, redoutable en un sens : c'est

la relation de l'homme à son Dieu. Dieu, dans le récit de la Genèse, crée en effet l'homme *ad imaginem et similitudinem suam* (1, 27)... Mais nulle part il ne sera dit que Caïn, par exemple, « ressemblait » à son père Adam, et encore moins qu'il « ressemblait » à son frère Abel. »⁹

13

N'étant pas naturelle, la « ressemblance » balance alors entre l'anthropologique et le divin, entre l'image et le modèle. En même temps, la question de la ressemblance est posée d'emblée comme relation asymétrique entre l'homme et Dieu. Elle est posée en soi comme un principe démiurgique, évidemment, tout en restant fatalement à la porte de la vérité ; extérieur à toute essence divine, condamné à l'irreprésentable du sujet absolu, l'homme n'aura jamais qu'un accès indirect à la signification du monde. Ainsi, pour le croyant, la ressemblance émane du divin sans l'intégrer en soi, comme référence mythique : l'image supposerait ici une ontologie dégradée, d'où l'irreprésentable. D'où la méfiance iconoclaste face à la reproduction iconique du sacré en général. Pourtant, l'image de Dieu ou du Prophète, fournie par le dessin, ne fait jamais référence à l'objet même, dans la mesure où Dieu est à la fois inconnissance et irreprésentabilité radicale. Ce n'est jamais dans l'ordre de la ressemblance iconique qu'on dessine Dieu, mais comme phantasme de représentation : il n'y a pas de référence réelle à un dessin de Dieu puisque justement il est absence de représentation, absence de réel. La ressemblance dans l'identité radicale renvoie à une structure absente. C'est à cette condition que la ressemblance implique, dans son retournement anthropologique, une force supérieure de représentation, une modélisation du monde dans l'image absente de Dieu : c'est là le fondement du signe, l'irreprésentable radical.

Guillaume Chailleux – *Tricoter* n°29

absence de représentation, absence de réel. La ressemblance dans l'identité radicale renvoie à une structure absente. C'est à cette condition que la ressemblance implique, dans son retournement anthropologique, une force supérieure de représentation, une modélisation du monde dans l'image absente de Dieu : c'est là le fondement du signe, l'irreprésentable radical.

À ce titre, une autre structure accompagne la « structure de *mythe* » selon Didi-Huberman ; c'est la « structure de *tabou* » : « puisqu'une telle relation — de l'homme à son Dieu créateur — se trouve immédiatement assortie d'une interdiction fameuse : *ne pas toucher* à « l'arbre de la connaissance du bien et du mal » [...] »¹⁰, c'est-à-dire que la ressemblance ne peut jamais s'appliquer à Dieu. Le tabou tel que je le comprends est celui du *principe* de ressemblance et non celui de la représentation en soi. Bref, l'imbécile qui regarde le sage montrant la lune confond le doigt et la lune, le signe avec la chose, Dieu avec un dessin. Nous voilà, avec le dessin, directement immergés dans la guerre du signe : si tu dessines mon *eidôlon* je te décime. Car l'icône profane est *eidôlon* pour l'infidèle. Cependant *eikôn* et *eidôlon* constituent deux degrés différents de ressemblance :

« Le célèbre passage de la *Genèse* 1, 26 qui montre Dieu créant l'homme « selon son image et sa ressemblance » fait de l'homme une « icône » et, qui plus est, une icône fidèle. Si les traducteurs ont ici écarté *eidôlon*, c'est parce qu'il aurait fait contresens, en présentant l'homme comme un double visible de son créateur. Or le divin n'appartient pas à la sphère du sensible et la ressemblance que l'homme peut avoir avec lui ne se situe pas au niveau de l'apparence et du corps, mais de l'essence et de l'âme ».¹¹

L'*eidôlon* appellerait une reproduction littérale du visible, une apparence, là où l'*eikôn* suppose une reproduction ontologique. La puissance du signe absolu — l'irreprésentable — met ici le divin dans le langage. Autrement dit, certains *essentialistes*, ignorants d'anthropologie du langage, n'auraient pas saisi que toute ressemblance avec un prophète existant ne peut être, dans l'univers humain, que purement fortuite.

On voudrait nous faire croire que le divin échappe à toute ressemblance, à toute incarnation dans le signe et que le signe atteint directement le réel ; y aurait-il du langage qui soit irreprésentable dans le dessin ? Il y a bien une dimension morale à la ressemblance, un impératif de fidélité par rapport à l'objet d'origine : l'icône se doit d'être conforme à une idée préalable de l'essence des choses. Aussi, y a-t-il un danger réel à plébisciter une transparence du langage, à faire du dessin le miroir iconique d'une essence de l'irreprésentable. Il y a un réel problème

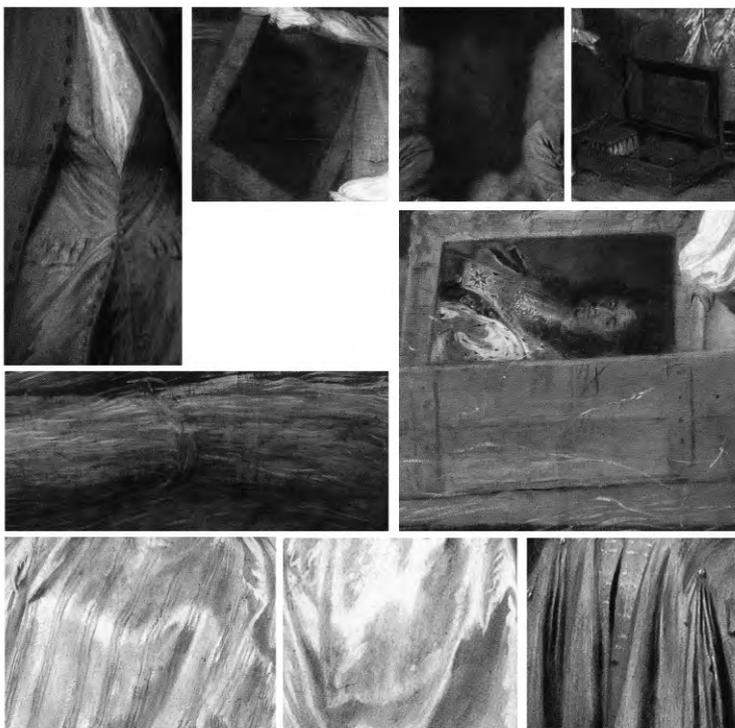
à faire du langage un mode d'appréhension littéral du monde. Si le diable se cache dans les détails, où donc se cache Dieu ? On voit depuis des millénaires s'accumuler les éléments d'une métaphysique de la représentation confondant, dans la pensée, le signe et l'objet qu'il désigne. Les religions ne font que reprendre ici l'espace mental ouvert par les théories instrumentalistes du langage et du sens.

L'icône : révélation métaphysique du réel

Il est symboliquement révélateur, dans l'archéologie d'une théorie du langage, que la notion d'icône constitue une représentation formelle basée sur la « ressemblance » avec le réel ; d'autre part, elle marque un rapport au vrai par extension de la représentation au « vrai-semblable ». L'icône n'est pas simplement un élément technique ou transparent du langage ; penser la représentation du monde en terme d'« icône » est tout à fait discutable comme nous l'enseignent historiquement la « querelle des iconoclastes ». La question d'une idéologie du visible portant le langage comme enjeu secondaire de toute phénoménologie est d'autant plus prégnante si nous interprétons l'icône comme signe dans le système sémiotique de Peirce. Penser le langage comme reproduction iconique du monde supposerait alors le langage comme une modalité faible du réel, dans la mesure où l'artefact, l'image, le signe institueraient le monde par comparaison : le langage, outil de communication, permettrait d'explorer le monde sans en atteindre jamais « l'essence véritable » ; cette dernière étant réservée au signe ultime institué dans la « présence-absence » de ce qu'on ne nomme pas et qu'on interprète comme le « divin » interne à l'universalisme du signe.

« Les hommages des fidèles, loin de s'arrêter à l'icône, la traversent pour atteindre le divin. Selon la formule du deuxième concile de Nicée, qui reprend, en la modifiant quelque peu, une phrase souvent citée de saint Basile : « celui qui vénère l'icône vénère en elle l'hypostase de celui qui s'y trouve peint ». Et les théologiens qui défendent les images, comme Jean Damascène ou Étienne le Diacre, célèbrent dans des termes à peu près identiques une icône qui est « révélation et indication du caché » et « porte ouverte sur l'Au-delà ». »¹²

Il y aurait donc un continu théologico-politique entre monde et langage — notamment par le statut qui est octroyé à l'interprétation — qui détermine le langage comme une forme de lecture du monde, avec en point de mire la « vérité du sens » ou le « sens vrai » ; jamais atteint puisqu'il appartient à l'origine du sens — à une « archéologie » — qui nous échappe fatalement. Alors oui, dans le langage-théorie-de-la-nomination-du-monde, le langage ne dit rien d'autre que l'idéologie de sa modalité essentielle, celle de l'incomparable voire de l'innommable. Mais dans ce cas, y aurait-il une concurrence entre les modes de représentation, entre la figuration par le langage et une figuration par l'image ? Nous allons essayer, en l'absence de réponse évidente, de nous accrocher à la question. Le régime du visible a un tel impact dans les théories du langage, qu'il ne serait pas absurde, peut-être, d'envisager une corrélation entre l'histoire de la bande dessinée et la théorie du langage — à condition de ne pas réduire la théorie du langage à la linguistique ; à condition de ne pas réduire la signifiante de l'image à la signifiante de la langue.

Dessiller (*L'enseigne de Gersaint*) – III – L.L. de Mars

Ce n'est pas parce qu'image et langage sont des systèmes différents et que le langage implique l'image de manière asymétrique que nous défendons un verbo-centrisme de l'organisation du sens. Nous soutenons Jan Baetens,

concernant l'iconologie de Mitchell, quand il déclare que « nulle théorie de l'image ne peut être coupée du langage qui l'articule » et que d'autre part « la plupart des discussions sur l'être de langage ont ceci en commun, qu'elles abordent le visible en l'opposant à la langue »¹³. On retrouve chez les deux auteurs une position théorique que nous connaissons bien et que nous partageons ; non par excès de confiance dans les capacités du langage ou dans la perspective de faire entrer le monde dans les moindres parcelles du discours. Non. Il y a quelque chose de l'image qui continue dans le langage, quelque chose qui fait, comme pour le langage, qu'une image ne peut jamais être une image seule ; sa réalisation tient à l'ensemble des conditions qui la rendent possible, au premier rang desquelles, il y aurait le langage. Et à chaque fois que l'image prend un sens, elle est paradoxalement un peu plus image au fur et à mesure qu'elle gagne en langage. Pour autant cela ne subordonne pas l'image au système du langage, car le langage est là pour disparaître dans ce qu'il y a à dire. Rien n'est fait pour rester tel quel : les images sont mobiles en tant qu'expériences subjectives, elles peuvent se dissoudre en tant qu'image que ce soit dans le monde ou dans le langage. L'image est continue du langage bien qu'elle ne s'y soumette pas. Jan Baetens le précise très clairement : l'opposition texte/image est tout aussi discutable qu'une hypothétique hybridation structurelle ou formelle de l'un et l'autre champ. L'opposition texte/image ne serait-elle que le révélateur, finalement,

des tensions idéologico-théoriques plus profondes qui constituent historiquement la société? Il y a des luttes idéologiques qui se prolongent dans les conceptions de l'image et dans les théories du langage. Cependant, pour ce qui nous concerne, il s'agit moins d'avoir raison que d'essayer d'ouvrir la théorie du langage dans le rapport au visible — grâce à la bande dessinée. Les arts du langage comme la poésie et la littérature ; ou bien la peinture du côté des arts de la « monstration » pour parler d'une forme énonciatrice du visible ouvrent des possibilités de questionnement du sens que ne permet pas la logique interne à la linguistique. Certes comme le dit Baetens, Mitchell « exécute sommairement » la sémiotique ; cependant à la différence de Baetens qui déplore notamment l'absence d'une discussion des thèses d'Émile Benveniste, « la reconnaissance d'un sémantisme spécifique, non verbal, des systèmes iconiques »¹⁴, je ne peux me résoudre, comme il le suggère, à concevoir Benveniste comme un sémioticien. Baetens voit bien l'originalité de l'approche du langage de Benveniste mais il ne l'extrait pas d'une lecture sémio-structuraliste.

Poétique de l'*eidôlon*

Nous avons pu constater que la notion d'icône constituait un passeur théorique récurrent concernant les enjeux d'une signification particulière à la bande dessinée. L'iconicité, à ce titre, n'est pas seulement l'image en elle-même, mais c'est aussi le processus par lequel se réalise l'image : la comparaison, la mise en rapport du monde et de sa représentation. L'icône n'instaure pas néanmoins un savoir absolu mais un rapport relatif au monde. D'où l'idée que l'icône est à la fois image et processus, mais aussi



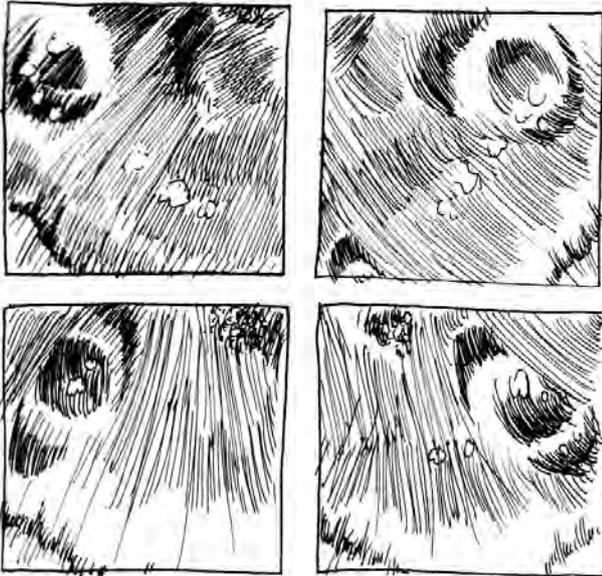
Dessiller (*L'enseigne de Gersaint*)
— IV — Guillaume Chailleux

« conjecture », interrogation du monde dans le langage dans la mesure où :

L'ensemble formé par *eikazô* [dérivé de *eikôn* [εἰκών]] et les termes qui s'y rapportent « illustre — dit Chantraine (s.v. *eoika*) —, le passage du sens de « image, ressemblance » à celui de « comparaison, conjecture » ; *eikasia* [εἰκασία] par exemple désigne aussi bien l'*image* (Xénophon, *Mémoires*, 3, 10 1) que la *conjecture*, celle des devins comme celle des médecins (Platon, *République*, 534 a; Hippocrate, *Des Maladies*, 1; cf. *to eikastikon* [τὸ εἰκαστικόν], Lucien, *Alexandre*, 22). »¹⁵

Il y a donc, avec l'icône, une valeur interprétative et subjective de ce qui est appelé à la comparaison, c'est-à-dire de ce qui est mis en relation. Il y a aussi un plan moral de la comparaison comme mesure du vrai : l'icône, le « vrai-semblable », doit être conforme à une certaine réalité. Ainsi ce qui atteste du monde dans la relativité du vraisemblable s'opposerait au caractère absolu du vrai dans la mesure où, dans la conjecture, le vraisemblable peut-être faux en réalité. Selon la logique rhétorique, le vraisemblable ne permettrait jamais d'atteindre le vrai puisqu'il en constitue à la fois l'écart moral et l'instrumentalisation au profit de la persuasion. Pourtant dans le jeu des apparences le vraisemblable peut paraître plus vrai que la réalité. La question de la *mimésis* entre « imitation », analogie stricte de la réalité, et « représentation » c'est-à-dire réinterprétation de la réalité dans le langage, fait basculer la situation du vraisemblable : elle n'est plus la mesure interne de la réalité mais la prise en charge dans l'activité signifiante d'un sujet d'une réalité du monde qui ne peut prendre son sens que de manière interne au langage. L'icône serait

alors puissance poétique au sens d'Aristote dans la mesure où « le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire »¹⁶. Autrement dit, le rôle du poète n'est pas de dire le vrai mais bien d'ouvrir la réalité au possible et à l'infini du langage ; et, débordant le récit de l'authenticité, de travailler à l'interstice de la conjecture du réel et de l'image pour s'en faire chaque fois le recommencement des théories du sens dans leur ensemble. À l'instar d'une œuvre d'art, c'est dans l'incommensurable du réel et du sens qu'un poème ne ressemble à rien



Guillaume Chailleux – *Tricoter* n°30

d'autre qu'à lui-même, troublant de ce fait la distribution d'un rapport simplement « imitatif » entre le monde et le langage.

Or si l'icône est la reproduction fidèle de la réalité comment peut-elle rendre compte de la signifiance de la langue dont le système est fondé par convention ? Les ressemblances ne se réaliseraient qu'au niveau discursif, dans la capacité à appareiller la réalité au langage pour produire quelque chose que nous pouvons « appeler » image dans un système de discours. D'où cette circulation importante de

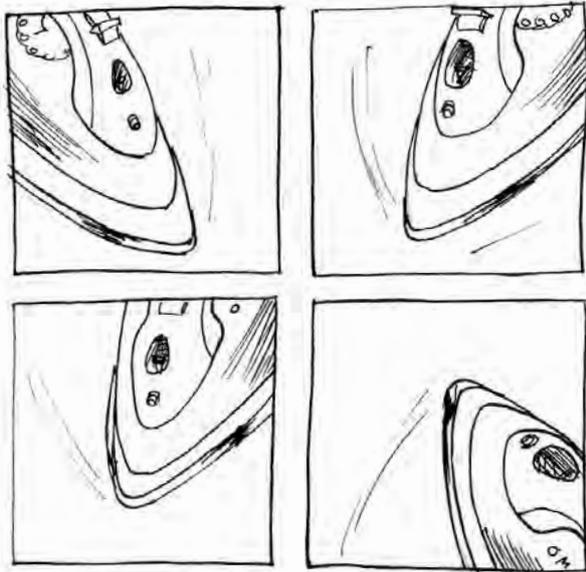
17

l'image et de ses hypostases artistiques ou poétiques dans l'invention de la théorie du langage. Cependant, allons plus loin dans l'analyse de la ressemblance incarnée par l'icône afin de considérer en quoi la bande dessinée a trait à l'art d'imitation ; qu'il s'agisse de la reproduction brute des objets de la réalité ou des extensions logiques comme le récit dont le but au départ consiste à rapporter des faits et non à les interpréter ou à les transformer poétiquement, pour reprendre Aristote. D'un autre côté, l'icône maintient, dans la logique même de son fonctionnement, un régime ontologique de la réalité, un rapport à ce qui est réellement.

Ainsi, qu'on se réfère à Platon ou à Aristote, poésie, peinture et sculpture ne relèvent pas de la *mimèsis iconique* mais d'une réinvention subjective de la réalité, d'un simulacre. L'art n'est pas semblable au vrai littéralement puisqu'il est le faux de la réalité. Pour autant, il semblerait, au-delà de l'illusion de la réalité, qu'il porte en lui une expression du vrai, celle du sujet signifié par l'œuvre et faisant le sujet signifiant. Et à y réfléchir, je verrais plutôt dans la peinture la constitution d'idôles, non pas au sens moral de l'idolâtrie qui en découle, mais au sens de ce que ça transforme du voir. En effet d'un point de vue moral l'*eidôlon* renvoie encore à l'illusion et au faux. Mais l'art n'est-il pas justement subversif par sa critique des apparences sociales que prend le vrai sous des formes comme l'esthétique ou l'harmonie ? Car l'*eidôlon* est du visuel porteur d'illusion, par opposition à l'*eidos* ou l'*idea* [ιδέα], de même racine, la forme belle et vraie, qui devient chez Platon « idée » (Cratyle, 89b 3). Là encore l'art est ennemi du vrai ou du moins du monde tel qu'il est. D'où l'introduction avec la poétique d'une utopie de la réalité et du vrai dans la subjectivation artistique. L'illusion au bout du compte serait moins la reconstruction d'une perspective trompeuse qu'une forme inédite des rapports du sujet et du social venant faire corps avec le monde comme aventure de nouveaux rapports dans le langage ? De même, n'est-ce pas un athéisme de l'idole qui s'est mis en place avec la littérature et qui fait de la bande dessinée non pas un art de la poésie mais un art du récit ? Un art du littéralisme iconique ?

Alors pourquoi ne pas renverser le processus original qui fait de l'icône la représentation « normale », « convenable »,

Guillaume chailleux – Tricoter n°31

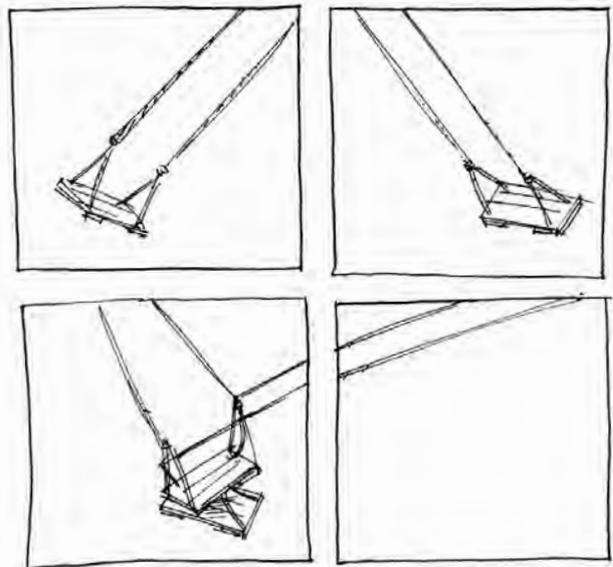


« conforme », par sa ressemblance, à la réalité ? Et de mettre en valeur l'idole, non plus comme expression de la fausse ressemblance pour reprendre le jugement moral de la métaphysique chrétienne, mais comme vrai signifiant, désessentialisé, pourvoyeuse non pas de ressemblance, mais de force symbolique ? « Esclave de l'apparence, l'*eidôlon* est radicalement coupé de l'essence »¹⁷ et suppose dans l'ordre du visible non pas un rapport à ce qui *est* ou au réel, mais un rapport au discours. La philosophie morale de Platon qui cherchait à mettre en évidence les conditions universelles du vrai a ainsi hiérarchisé moralement le visible par rapport au vrai et non par rapport à l'art : de l'*eidôlon* à l'*eidōs*, jusqu'à l'*idea*. Dans le fameux *Mythe de la Caverne*, précise Suzanne Saïd, relèvent de l'*eidôlon* « des réalités opposées à la vérité, à l'essence et au bien qui ne peuvent être appréhendées que par l'opinion »¹⁸ ; c'est-à-dire dans les discours du sujet. Elle relève ailleurs que ce n'est pas seulement ce qui ressortit au visible et à l'apparence formelle qui est moralisé dans le faux et institué dans l'*eidôlon* comme illusion d'*idée* : « dans le *Théétète* (206d), le langage qui, tel un miroir ou une étendue d'eau, manifeste la pensée au moyen de verbes et de noms grâce à la réalité sensible de la voix est « comme un reflet de l'idée ». Par contre dans le *Phèdre* (276a) c'est le discours

18

écrit qui hérite du nom infamant d'*eidôlon* par opposition à un discours oral dont on souligne par comparaison le caractère vivant et animé »¹⁹. Le langage et en particulier l'écriture, interprétés comme « reflets » de la réalité, sont ainsi rangés au niveau de l'artefact, comme des formes discontinues du vrai et de la vie. Ce qui vaut pour le peintre vaut également pour le poète.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le retournement possible d'*eikôn* en *eidôlon*, considérant que les rapports entre l'art et le vrai ne font pas référence à un objet réel mais à la relation au monde que constitue le sujet dans le langage. En effet, « Alors qu'il n'existe entre l'*eidôlon* et son modèle qu'une identité de signifiant, la relation entre l'*eikôn* et son modèle repose sur une identité de signifié »²⁰. C'est un changement de point de vue qui nous intéresse, dans la mesure où, selon nous, le travail poétique comme le travail artistique se fait au niveau signifiant et non au niveau signifié, ou sous l'angle d'une ressemblance effective à l'objet. L'objet réel n'ayant qu'une importance relative pour l'artiste, nous n'aurions affaire en peinture qu'à des simulacres critiques des représentations instituées de la réalité, qu'au travail critique du signifiant contre les ontologies du réel.



Guillaume chailleux – Tricoter n°32

Dessiller (*L'enseigne de Gersaint*) – V – Loïc Largier

Notes

- 1 — W. J. T. Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986, p. 56. « Jonathan Culler écarte l'icône au titre qu'elle « concerne plus proprement la théorie philosophique de la représentation qu'une base linguistique de la sémiologie » (*Structuralist poetics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1975, p. 17).
- 2 — M.-L. Desclos, « Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Presses Universitaires de France, n° 3, juillet-septembre 2000, p. 302.

<http://www.jstor.org/stable/40903747>
 « Voilà donc les deux espèces de l'art de faire des simulacres, l'art de copier et l'art de la fantasmagorie » [236c]. Desclos reprend cette idée à Jean-Pierre Vernant lequel verrait chez Platon « une théorie générale faisant de toutes les formes *eidôla*, qu'il s'agisse d'*eikones* ou de *phantasmata*, des faux-semblants produits d'une même activité « mimétique », fabricatrice d'un monde d'illusions par son aptitude à simuler, comme en un jeu de miroir, l'apparence extérieure de tout ce qui existe de visible dans l'univers. » (J. - P. Vernant, « Figuration et image », *Métis* 5, 1990, p. 235.)

3 — Jean-Marie Pontévia, *La Peinture, Masque et miroir. Écrits sur l'art et pen-*

sées détachées I, William Blake & Co, 1984, p. 206.

4 — Jean-Marie Pontévia, *La Peinture, Masque et miroir. Ibid.*, p. 206.

5 — Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 2008, p. 166.

6 — Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimésis : culture-art-société*, Paris, Cerf, 2005, p. 59.

7 — Rémi Brague, « La leçon des anciens » dans Catherine Golliou (sous la dir.), *La Pensée antique, des présocratiques à saint Augustin : les textes fondateurs*, Paris, Éditions Tallandier, 2005, p. 8.

8 — Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, p. 103.

9 — Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 25-26.

10 — Didi-Huberman, *La Ressemblance informe...*, *ibid.*, p. 26.

11 — Suzanne Saïd, « Images grecques : icônes et idoles », *Faits de langues*, n°1, Mars 1993, p. 19-20.

12 — Suzanne Saïd, « Images grecques : icônes et idoles », *ibid.*, p. 20.

13 — Jan Beatens, « La bataille de l'image », *Semiotica*, Mouton de Gruyter, vol 67, 1-2, 1987, p. 128.

14 — Jan Baetens, « La bataille de l'image », *ibid.*, p. 130.

15 — Voir Barbara Cassin, « eidolon [1] : « To eikos », ou comment le vrai-semblable est la mesure du vrai ». [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$EIDOLON1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$EIDOLON1.HTM).

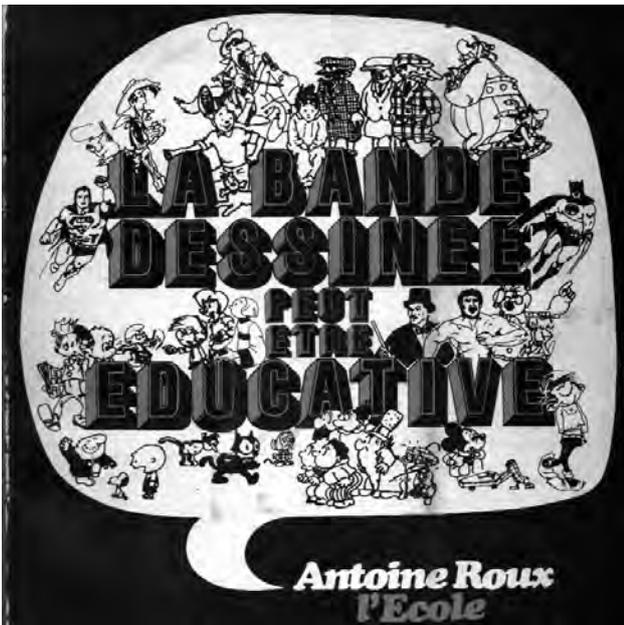
16 — Aristote, *Poétique*, 9, 1451a 36-38, trad. fr. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Seuil, 1980.

17 — Suzanne Saïd, « Images grecques : icônes et idoles », *ibid.*, p. 13.

18 — Suzanne Saïd, *ibid.*, p. 14.

19 — Suzanne Saïd, *ibid.*, p. 14.

20 — Suzanne Saïd, *ibid.*, p. 12.



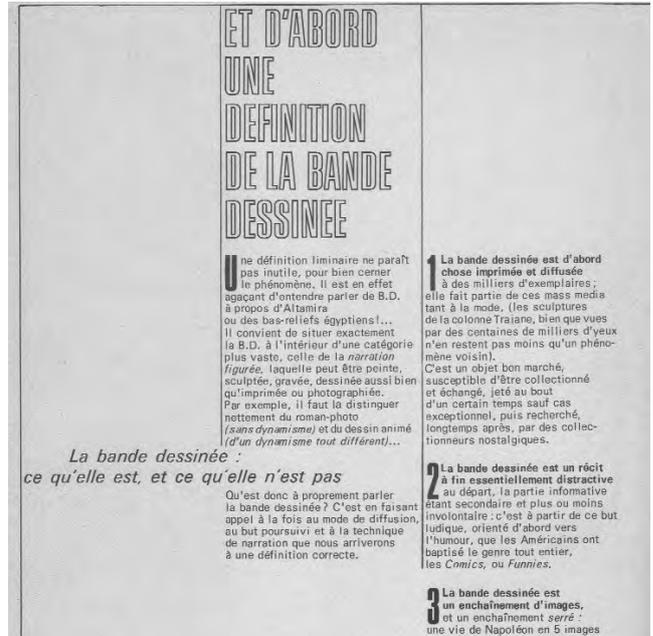
« LA BANDE DESSINÉE PEUT ÊTRE ÉDUCATIVE »

DE ANTOINE ROUX

Livre publié en janvier 1970, par les *Éditions de l'école*. Ces deux pages de définition de la bande dessinée visiblement soutenues par les plus hautes ambitions spéculatives et pédagogiques, exposaient déjà à leur parution un assez extraordinaire concentré d'inepties. Mais ce tissu de divagations historiques, d'hypothèses bâties sur des nuées, d'analyses puériles et *d'a priori*, est encore plus chatoyant en 2017 alors que ses motifs grossiers barbouillent encore la pensée d'un nombre assez considérable de *spécialistes*.

Cette attirance néfaste de l'idiotie par l'idiotie agglutine autour de notre discipline, depuis un temps infini, tous ceux qui prétendent trouver en elle jeunesse et légèreté et qui en vérité l'y condamnent en repoussant le plus loin possible d'elle toute autre forme de lecture, toutes autres catégories de lecteurs. Gageons qu'elle a encore de nombreuses années devant elle et qu'elle nous survivra. Inévitablement. En attendant le jour de notre requiem, réjouissons-nous d'un petit brin de lecture.

Dépot légal : 01/1970 — Ach. impr. : 06/1982 — ISBN : 2-211-98000-7



6 Ceci étant rappelé, on signalera enfin que la B.D. à bulles est **historiquement un phénomène américain destiné en priorité aux adultes** : on peut situer très précisément dans le temps l'apparition des premières B.D. « complètes » aux années 1896-1897.

- Le dimanche 16 février 1896 apparaissait dans le « World » de New York un marmot aux oreilles en feuilles de chou, qui allait devenir très vite célèbre sous le nom de « Yellow Kid », et que rejoignirent bien vite d'autres garnements.
- Le dimanche 12 décembre 1897, le « New York American » offrait à ses lecteurs en page 8 de son supplément illustré « une splendeur polychrome auprès de laquelle l'arc-en-ciel ressemble à un tuyau de plomb », une attraction inédite les Katzenjammers Kids (Pim, pam, poum). Les réalisations antérieures ne sont que pour europ guerr A cô des t d'out alors fran de de trava est J Pif-1, Jacqu Willy Tinti Jose Will des à la pour et ce que avai aux l Depu

st un récit une définition : soumis à une ou hebdoma- ain suspense. B.D. comic lets ; à caractère de critère... nclut pages, texte parcimonie souvent es pédants ou encore venir iques Renaissance des pratiques l. Le système en France

Une définition liminaire ne paraît pas inutile, pour bien cerner le phénomène. Il est en effet agaçant d'entendre parler de B.D. à propos d'Altamira ou des bas-reliefs égyptiens... Il convient de situer exactement la B.D. à l'intérieur d'une catégorie plus vaste, celle de la *narration figurée*, laquelle peut être peinte, sculptée, gravée, dessinée aussi bien qu'imprimée ou photographiée. Par exemple, il faut la distinguer nettement du roman-photo (*sans dynamisme*) et du dessin animé (*d'un dynamisme tout différent*)...

*La bande dessinée
ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas*

Qu'est donc à proprement parler la bande dessinée ? C'est en faisant appel à la fois au mode de diffusion, au but poursuivi et à la technique de narration que nous arriverons à une définition correcte.

1 La bande dessinée est d'abord chose imprimée et diffusée à des milliers d'exemplaires ; elle fait partie de ces mass média tant à la mode, (les sculptures de la colonne Trajane, bien que vues par des centaines de milliers d'yeux n'en restent pas moins qu'un phénomène voisin). C'est un objet bon marché, susceptible d'être collectionné et échangé, jeté au bout d'un certain temps sauf cas exceptionnel, puis recherché, longtemps après, par des collectionneurs nostalgiques.

2 La bande dessinée est un récit à fin essentiellement distractive au départ, la partie informative étant secondaire et plus ou moins involontaire : c'est à partir de ce but ludique, orienté d'abord vers l'humour, que les Américains ont baptisé le genre tout entier, les *Comics*, ou *Funnies*.

3 La bande dessinée est un enchaînement d'images, et un enchaînement serré : une vie de Napoléon en 5 images n'est pas une bande dessinée, n'en déplaie à « l'Education Nationale » (n°15 -16 du 29/4/65); par contre, la tapisserie de la Reine Mathilde en serait une n'étaient les restrictions 1 et 2...

4 La bande dessinée est un récit rythmé, si l'on veut une définition encore plus orthodoxe : soumis à une interruption quotidienne ou hebdomadaire, entraînant un certain suspense.

Les spécialistes de la B.D. la séparent ainsi des « *comic books* » aux récits complets ; nous n'irons pas jusque là dans l'exclusive ! Le caractère suivant servira davantage de critère.

5 La bande dessinée inclut un texte dans ses images, texte qui se distingue par sa parcimonie et qu'englobent le plus souvent les fameuses bulles – les pédants disent les *ectoplasmes* ou encore les *phylactères*, en souvenir des compositions graphiques du Moyen-Âge et de la Renaissance (*elles-mêmes dérivées des pratiques hébraïques de la prière*). Le système qui a longtemps prévalu en France d'un texte sous-jacent, que les images ne faisaient qu'illustrer (*Le Sapeur Camember, Les Pieds Nickelés, Bécassine*), n'est pas à proprement parler de la bande dessinée. Aussi nos amis italiens appellent les B.D. des *fumetti*, pour bien mettre l'accent sur le rôle de ces « petits nuages » dans le complexe « logo-iconographique » (*que l'on se rassure : je me servirai très peu souvent de mots aussi rébarbatifs !*).

6 Ceci étant rappelé, on signalera enfin que la B.D. à bulles est historiquement un phénomène américain destiné en priorité aux adultes : on peut situer très précisément dans le temps l'apparition des premières B.D. « complètes » aux années 1896-1897.

• Le dimanche 16 février 1896 apparaissait dans le « World » de New York un marmot aux oreilles en feuilles de chou, qui allait devenir très vite célèbre sous le nom de « Yellow Kid », et que rejoignirent bien vite d'autres garnements.

• Le dimanche 12 décembre 1897, le « New York American » offrait à ses lecteurs en page 8 de son supplément illustré « une splendeur polychrome auprès de laquelle l'arc-en-ciel ressemble à un tuyau de plomb », une attraction inédite les Katzenjammers Kids (Pim, pam, poum). Les réalisations antérieures ne sont que la « préhistoire » de la B.D. Lorsque les B.D. made in U.S.A. gagnèrent l'Europe, elles y rencontrèrent les histoires à légendes pour enfants, du type « image d'Epinal » : elles furent considérées en conséquence comme un type de récit destiné avant tout aux enfants.

Grave méprise qui a longtemps pesé sur le développement de la bande dessinée, mais qui a permis, par ailleurs, l'éclosion d'une bande dessinée pour les jeunes typiquement européenne, après la deuxième guerre mondiale surtout. À côté de la simple traduction des bandes venues d'outre-Atlantique, il se produisit alors une osmose des productions françaises et belges, avec l'appoint de dessinateurs espagnols venus travailler en France (dont le principal est José Cabrera Arnal créateur de *Pif-le-Chien*) : Hergé, Edgar P. Jacobs, Jacques Martin, Paul Cuvelier, Willy van der Steen pour le journal *Tintin* ; Franquin, Maurice de Bévère, Joseph Gillain, Sirius, Victor Hubinon. Will pour le journal *Spirou*, créent des héros et des bandes qui donnent à la production européenne pour enfants cette habileté du récit et cette maîtrise graphique que les grands créateurs de la B.D. avaient su faire prévaloir aux U.S.A.

Depuis, les maîtres ont fait école, entretenant un certain style du graphisme et du scénario, à côté des nombreuses éditions d'origine américaine qui nous reviennent via Milan, et sans oublier le tout-venant des mensuels, fourni par d'anonymes dessinateurs besogneux.

EKPHRASIS

C'est une planche en huit cases, égales, prises dans un format à l'italienne, sur deux bandes qui coupent la planche en deux. Les ellipses sont de taille ordinaire. Dans la première case, en vue subjective, deux mains tiennent une corde légèrement détendue, qu'elles s'apprêtent à nouer. Les mains sont coupées par les bords latéraux de la case. Dans la seconde case, les mains commencent à nouer la corde. Dans la troisième, la main droite passe la corde dans la boucle formée par la main gauche pour achever le nœud. Dans la quatrième, seule la main gauche

apparaît, laissant retomber la boucle formée par la corde nouée. Dans la cinquième, un arbre, placé à gauche de la case, coupé par elle en haut, en bas, à gauche, tend une branche qui traverse la case, coupée par le bord droit. Peu de feuille, deux petites ramifications près du bord droit. À l'arrière-plan, un autre arbre se dressant au deuxième tiers de la case, se perdant dans une masse plus sombre en haut. À l'avant-plan, mordu par l'angle de la case, en bas à droite, un bout de feuille. Cette vue est répétée dans les sixième et septième cases, avec tout d'abord la projection de la boucle formée par la corde par-

dessus la branche, puis, dans la case suivante, la corde complètement retombée sur la branche, ne laissant apparaître que deux bouts retombant jusqu'au bas de la case. Dans la dernière case, un gros plan sur la corde tendue verticalement, sans autre détail que les *emanatas* latéraux en forme de traits droits signifiant la tension.

Cette ekphrasis d'une planche du Livre II de M. Espoir (Tommi Musturi) par L.L. de Mars a été expédiée à Guillaume Chailleux et Emmanuel LeGlatin sans qu'ils aient reçu la moindre information à propos du livre comme de son auteur.

Des perspectives dépravées aux malaises du dessin à propos de *Nos meilleurs amis* et *L'Acte Interdit*



« Un monde semblable au nôtre où tout serait en peluche » écrit Pierre La Police dans une interview. Tout dessin n'est qu'un ajout de difformités aux codes des présentations médiatiques qui déjà atrophient le monde et l'engoncent dans l'adhésion aux coiffures à raies gominées d'acteurs de série télé. Prolongateur du détournement punk des images propagandaires par la déroute ordurière de la lisibilité, Pierre La Police choisit ensuite dans les rééditions de ses ouvrages d'appliquer à ses dessins en noir et blanc une colorisation numérique par à-plats rehaussant certaines parties de l'image et conférant souvent une nouvelle lisibilité à l'ensemble, jugée peut-être plus séduisante, plus présentable et attractive sur les étalages du marché du livre. Mais aux à-plats orangés de la seconde édition succèdent dans la troisième ceux de bleu et de rouge qui aboutissent avec les réserves blanches à autant de compositions tricolores : la répartition égale des charges fait presque de « Daniel, le copain des chiens » l'effigie d'un drapeau parfait et l'on comprend

que le territoire de la domesticité visée par le livre est aussi celui de la clôture de notre langue nationale communicante dans la gestion discrétisée de ses administrés.

Comme chez Glenn Baxter, la délimitation des bordures rectangulaires de vignettes et de leur légende, centrées mais non exactement dimensionnées pour coïncider avec le format de la pleine page, rappelle la tradition du livre illustré et des images pédagogiques. Le soubassement des images par leur légendage est le dispositif idoïne pour faire éprouver au lecteur, afin de mieux le lui rendre sensible et manifeste, le rapport de projection et de redondance identificatoire, phatique, de la parole évidée de toute signification exacte adressée aux chiens par leurs maîtres. L'écrit persuade d'une équivalence avec l'image montrée. Il agit comme incitatif à répéter en chœur : *Ça c'est des bons chiens*. Comme dans un diaporama, des préceptes sont inscrits en pleine page. J'accepte de les articuler mentalement par la lecture et me retrouve à mon tour à les prononcer à voix haute, assujettie à leur ordre, séduite et hypnotisée par les charmes de la répétition et de la redondance, flouée par l'inversion péremptoire et inexpliquée des termes, des adages, bref, guidée dans le

Gwladys Le CUFF

APPRENDRE À VOIR

À propos de *Visiter tous les pays*
de Pina Chang aux éditions Na, 2014

par Julien MEUNIER

Je me sens souvent inculte face à la question du dessin. Qu'est-ce qu'un dessin beau, ou juste ? Aucune idée, je ne sais même pas si ces questions sont valides. Le dessin est une discipline qui me laisse perplexe et à laquelle je ne comprends rien ; le dessin en bande dessinée est une chose que je fais mine de ne pas voir et qui m'embarrasse.

23

J'ai ainsi construit mon rapport à la bande dessinée contre le dessin, que j'ai fini par envisager comme un empêchement à la lecture. Je le regarde comme une expression qui fait écran, je vis sa singularité comme un barrage à la bande dessinée, c'est une voix que je ne veux pas entendre parce qu'elle gêne celle de la bande dessinée. Le dessin débarque tout de suite avec ses questions de représentation, de technique, de figuration, de matière, d'outils, de rapport au réel, de rapport aux autres dessins, tout ça me détourne de ma lecture. Il est en trop, il prend trop de place, il est en quelque sorte hors sujet lorsque je lis une bande dessinée.

La bande dessinée devrait se placer en dehors du dessin, ou au-delà du dessin, voire dans un territoire qui existe malgré le dessin.

(Ici il faut dire que ce rapport s'est aussi construit contre le scénario et toute idée de pitch, de rebondissement, ou de personnage. Qu'est-ce qui reste alors si on enlève le dessin et le scénario ? C'est là que pourrait se trouver la bande dessinée).

Pourtant bien sûr je ne suis pas dupe, je vois bien combien cette position est paradoxale, vite intenable, et combien le dessin m'impose de toute façon sa présence. Si on le retranche, tout s'effondre. Je comprends bien qu'il décide beaucoup de ce qui se passe dans mes lectures ; parfois il s'infiltré insidieusement, parfois il est d'une force indéniable, et dans les deux

cas je dois me rendre à l'évidence de son existence et du fait qu'il s'agit là de bien plus qu'une simple contingence un peu encombrante. Il s'y passe des choses, que je devine parfois centrales, mais auxquelles je suis tristement aveugle. Ou alors au mieux je les ai vues, mais sans le savoir, par inadvertance, sans m'y confronter réellement.

Ça fait ainsi un moment que je tourne autour du dessin en me disant que mon œil ne peut pas rester aussi stupide, qu'il va bien falloir que je m'y intéresse et que je le considère autrement que comme un corps en trop que l'on feint d'ignorer.

Lorsque je prends *Visiter tous les pays*, un recueil d'histoires courtes en couleur ou en noir et blanc de Pina Chang, le dessin m'apparaît tout de suite comme quelque chose qui ne va pas se laisser mettre de côté. Il s'avance touffu, malaisant, insaisissable ; impossible de ne pas le voir, il prend toute la place et je n'arrive pas à l'occulter ou à le contourner.



juste rapport qui se doit d'être entretenu aux animaux en même temps que prévenue des risques malsains que j'encoure dans leur fréquentation.

Suivant l'obscurité d'une langue restreinte à ses universaux, se répète ici la désignation des « autres », dont la catégorie est aussi vague que celle du « nous » : *Ceux-là c'est les pires de tous*. Je répète avec le texte qu'il en existe des petits et des grands alors que le cadrage ne permet pas d'appréhender la taille de l'unique chien présenté. Ce décalage de l'attente, cette indexation manquée rappelle le malaise né de maladresses du maquettiste idéaliste, comme celles de la presse régionale et des journalistes amateurs dans *Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor* de Taroop & Glabell. Ce que veut illustrer le journaliste amateur est indiqué par son légendage quand bien même l'unique photo à sa disposition



échoue à le montrer, ne permet pas de le vérifier, voire sème carrément le doute sur la véracité de l'énoncé...

Vue frontale sur-éclairée (« sur-exposée » ?) d'une figure dont les bras partent vers l'oblique ; embrassades en pied des photos de famille ; plongée du cliché pris à hauteur d'épaule sur un sujet placé légèrement en contre-bas ; contre-plongée excessive d'un gros plan faisant perdre les rapports de proportion des figures par la protubérance envahissante du menton ou des tempes. La Police livre constamment ses figures à des opérations de reconnaissance oblique forcées, depuis des angles dénaturants qui les déforment jusqu'à obliger le lecteur à les identifier à ce à quoi elles renvoient, tout en les considérant comme étrangères, résis-

tantes à ce renvoi.

D.P.D.A.M.D.D. — G.L.C.



Lorsque je passe un œil panoramique sur l'ensemble du livre, les régimes graphiques différents, les couleurs insensées ou les formes aberrantes que je devine placent le dessin instantanément au centre de mon désir de lecture.

Je ne suis pas sûr par ailleurs que le dessin me plaise. En détaillant un peu certaines pages, encore une fois je n'y comprends rien. De loin, je vois des corps aux proportions bancales, des visages comme tracés par un enfant, des mains trop grosses, tordues, et une nature en décor omniprésent d'un foisonnement étouffant, aux traits grossiers. Parfois la couleur est épaisse, vive, qui bave et discrimine tout autant qu'elle mélange les formes entre elles. Lorsque c'est en noir et blanc, c'est comme un trop-plein de traits, feutres épais

ou fins, crayon, aplats charbonneux qui se superposent et provoquent une confusion. C'est comme une générosité trop pleine, tout est intense. Je perçois ce dessin comme disgracieux mais fascinant, avec quelque chose de l'amateurisme à des endroits et de l'invention singulière à d'autres, sans que je ne sois certain de l'un ou de l'autre. Je n'arrive pas à le lire. Il me déborde. Et c'est enthousiasmant et angoissant d'être face à ce dessin qui provoque une indistinction inconnue, qui m'empêche de détourner le regard et me force à me pencher sur son cas. Je comprends que ma lecture superficielle n'est pas adéquate, il va falloir entrer dedans et s'y coller plus sérieusement.

En cherchant rapidement j'ai trouvé des critiques qui parlent de ce livre.

Les chroniqueurs semblent avoir aimé, mais lorsqu'ils abordent le dessin, ils le jugent « brut », « maladroite ». « Ça torche parfois, on sent que ça veut remplir la page ». Je vois bien qu'ils butent au même endroit que moi, et pourtant ça ne me paraît pas juste et ça ne suffit pas, parce que cette brutalité du trait ou cette maladresse insistent tout le long, se répètent, creusent et travaillent leur présence de page en page, et s'imposent en tant que projet esthétique. Ce dessin est ce qu'il est, ce n'est pas une erreur, et il fait bien d'insister pour détromper à la longue celui qui ne sait pas voir.

Ces critiques s'accordent pour dire que les premiers récits du livre sont les plus réussis. Et effectivement, sur les premières pages le dessin est plus *agréable*, plus séduisant. Ces pages sont virtuoses mais plus sages aussi, moins inattendues, quelque chose du dessin pour enfant un peu étrange mais très doux et accueillant. Par la suite, les choses se corsent, la luxuriance devient surcharge, et la jolie extravagance des images se transforme en un grotesque étouffant. Ce que je comprends alors, c'est que les pages qui suivent ne sont pas « torchées », elles se sont débarrassées d'une forme de séduction pour mieux travailler une problématisation des relations particulières entre les personnages et le décor.

Le décor chez Pina Chang, c'est ce qui prend d'abord toute la place. C'est l'endroit où le dessin semble ne plus se tenir, où il se comporte mal. Le décor et le dessin bavent, ils débordent, ils coulent et se tordent et submergent, ils peuplent les pages d'une présence obscène

et écœurante. D'ailleurs quand je dis *décor* il faut y inclure les différentes représentations de nourritures qui se mêlent à celles des paysages comme s'il s'agissait de la même chose, un tout à la fois végétal et organique. Les fleurs, les plantes et les fruits sont sexuels, dans un mélange de nature et de plats cuisinés qui fabriquent des monticules d'abondance ou tout dégueule, dans une générosité malade. La surcharge est permanente et chaleureuse, mais aussi monstrueuse. Le dessin de la nature est improbable et démesuré, et la nourriture bouffe tout dans des images en forme de natures mortes trop expansives.

Parfois, pour séparer les différentes histoires, cette profusion est mise en regard de photos de paysages ou de végétations qui semblent dialoguer avec le dessin. Par exemple un éclat de lumière face au dessin d'un soleil caché par un nuage de vapeur, ou un sentier fo-

restier à côté d'une planche qui représente pratiquement la même chose.

On y voit tout d'abord une correspondance, comme la confirmation que ce qui est dessiné a un rapport avec le réel, que la déraison du dessin trouve sa source dans la déraison de la nature.

Ce qui se passe ensuite, c'est le sentiment que la photo est toujours plus sage que le dessin, et que ce qui constitue l'intensité du dessin se trouve dans cet écart, que c'est l'exubérance du dessin qui le distingue et le détache de sa simple fonction de représentation.

Puis dans un troisième temps cet écart se réduit de nouveau, et le dessin se met à habiter la photo, on finit par y reconnaître ses formes grotesques, non plus des traces de la photo dans le dessin, mais des traces du dessin dans la photo. Et cette contamination nous apprend que le dessin n'est pas la simple représentation du réel, il en est aussi



un mouvement de possession et de transformation.

Cette puissance du décor, à la fois monde des choses et représentation du monde, lui donne dans le livre un statut paradoxalement omniprésent et retranché dans un ailleurs qui fait masse. Il se suffit à lui-même, au point que de nombreuses pages sont dévolues à sa seule propre représentation.

Il ne raconte rien d'autre que lui-même, et apparaît même comme une zone de permanente résistance au récit. Rien ne s'y passe hormis son infinie, indiscutable et étrange présence. Et en son sein, la difficile existence des personnages.

Dans *Visiter tous les pays*, Pina Chang retranche de ses personnages toute idée de psychologie ou d'histoire personnelle, ils sont pleins d'inconnu. Tout comme les photographies des poupées fabriquées par l'auteure qui se trouvent vers la fin du livre, les personnages sont des sortes de figures/totems, les véhicules d'une parole, d'une situation, d'une action ou d'un mouvement, et c'est tout. Ils portent néanmoins la possibilité d'un récit ou d'une histoire à dérouler. Mais ces récits sont pleins de trous, de non-dits, de sauts et d'ellipses. Le corps du récit est comme le corps des personnages qui le transportent, fragile et tordu. Et il est constamment mis en danger par le décor, dont le dessin menace d'avaler celui des personnages. Le récit risque perpétuellement de disparaître dans un double mouvement d'invasion et de métamorphose des personnages par le paysage. Parfois les corps sont chétifs, des petits traits perdus dans la grande masse grouillante de la nature, et leur existence est



alors vacillante, au bord de l'engloutissement.

Et parfois les corps naissent d'un dessin plus solide, plus noueux et plus massif. Dans ces moments-là, ils entrent dans une sorte de devenir-montagne ou de devenir-arbre, les grands-mères qui se battent ont quelque chose du rocher, le pantalon de la vieille à l'enfant la transforme en fleur, et la jeune femme de l'histoire titrée *Piton* fusionne avec la lave d'un volcan.

Dans tous les cas, les personnages et leurs histoires sont comme écrasés par le décor, ce qui leur arrive semble n'être qu'un détail au regard d'une nature impérieuse prête à les dévorer.

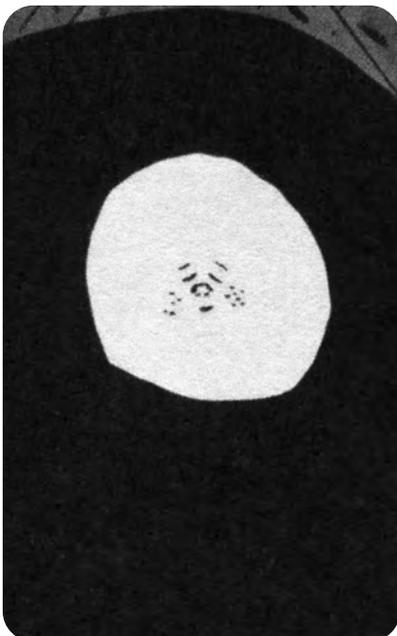
Pourtant, cette place du récit dans le travail de Pina Chang n'est jamais une impasse. À l'intérieur de ce principe de menace ou d'empêchement, le dessin se trouve être aussi une source d'articulation, de

résolution et d'apparition du récit.

Dans le chapitre *Une Vieille Histoire*, Pina Chang utilise huit cases sur trois pages pour décrire l'extérieur et l'intérieur d'une maison en paille tressée. Dans la dernière case, on distingue une forme noire suspendue au mur, très discrète, une sorte de cône avec à son sommet comme une boule blanche.

Cette forme est indécidable, et c'est à peine si on y prête attention.

La page suivante est un dessin en pleine page, un raccord dans l'axe qui fait un gros plan sur la forme noire et sa boule blanche. On peut voir alors, au centre de la boule, quelques traits, que l'on comprend alors comme le visage d'un bébé emmailloté dans un couffin et accroché au mur. Ce visage aux traits extrêmement simples (deux traits pour les yeux, un trait pour la bouche, un rond pour



27

le nez...), tous concentrés au centre du rond blanc de la tête, fonctionne comme le surgissement instantanément bizarre et émouvant d'un personnage qui occupait déjà l'image sans que l'on s'en doute. Le raccord dans l'axe qui le révèle est un mouvement qui installe définitivement le décor comme source potentielle d'apparition d'un personnage et d'un récit, et le dessin comme un territoire des modes de représentation non borné. Qu'est-ce qui fait un personnage ou qu'est-ce qui fait un visage? Chez Pina Chang, ce serait un déplacement du regard et quelques traits en plus. Ici le dessin et son articulation par des effets de narration créent l'évènement et la surprise, et fabriquent un degré d'attention aigu aux possibilités qu'ils recèlent.

Plus loin, dans le chapitre *Soléa*, un jeune homme se déplace un bouquet de fleurs à la main, et regarde en chemin la nature qui l'entoure. Ailleurs, un homme observe de sa maison, à l'aide d'une longue vue, un troupeau d'éléphants qui s'approche à l'est, et des navires marchands qui s'éloignent à l'ouest. Tout le récit se fait dans une longue alternance des points de vue, sans que l'on comprenne qui est où, ni quel lien unit tous ces éléments. Puis soudain une double page vient cartographier l'ensemble. Dans un même dessin, les éléphants, les navires, les personnages et les lieux, concentrés dans une seule représentation schématique et spectaculaire. Tout prend sens bien qu'on ne sache pas vraiment lequel, simplement ici le dessin donne une place aux



Dans une parataxe à prétention démonstrative mais qui ne respecte pas les titres annoncés en A., B., C., etc., La Police fait revenir plusieurs fois de façon intempestive et comme immaîtrisable les mêmes problèmes dans

les mêmes termes : certains chiens ont des maladies, il faut prendre avec eux ses précautions, comme lorsqu'il s'agit des MST. Jouer/Jouir : dans une invitation à reconnaître tous dangers potentiels, La Police dresse un horizon des récompenses et des peines étendu à la seule polarité d'une pharmacopée ambivalente allant du sucre mérité à l'os désiré. Objet de tous les fantasmes et de toutes les tensions ou crispations, cet os apparaît toujours auréolé des lumières flashes accompagnant la mention *vu à la télé* dans les catalogues de vente.

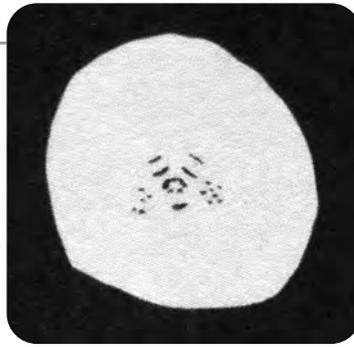
L'Acte Interdit rôde partout même si les pères propriétaires de leurs filles ont statutairement droit au pardon éternel et à la pleine jouissance de leur bien. Les chiens

offrent à l'homme des corps domestiques avec lesquels toute limite de bienséance peut être transgressée ; manière infinie de soigner nos blessures devant les frustrations occasionnées par l'Acte Interdit. Mais cette cure addictive se fait dans le report de l'énoncé de la loi et des brimades vexatoires à l'endroit du chien. Le trio gagnant des *filles* aux moues et sourires forcés évoque sans doute les présentoirs de maisons closes ou de *peep shows* : la mise en valeur par le recours au podium agit à la façon d'un miroir dépliant où l'une serait la déclinaison potentielle, le reflet déformé de l'autre. Ailleurs, un coup de vent dans les oreilles, digne d'une Pamela Anderson des plages, apparaît une poupée caniche dont la position à quatre pattes pompon hissé désigne la croupe offerte toujours disponible. Pierre La Police réfléchit à l'image comme substitut aux projections affectives : elles sont autant de toutous dociles et de poupées gonflables. Le chien meilleure image de l'homme dit quelque chose d'un rapport tautologique, réifiant à l'image et aux reproductions photographiques. D'un dodelinement dans le va-et-vient suggestif qui nous construit avec elles — ce dodelinement des figurines de chiens hocheurs de tête posées à l'arrière des voitures dans les années 70.

...



choses, organise le monde, apaise le chaos tout en maintenant le mystère. Il vient structurer le flottement narratif sans pour autant le diminuer. La beauté de ce genre de moment dans le livre, c'est dans le même mouvement l'affirmation par le dessin de l'évidence d'un être au monde et celle de sa fragilité.



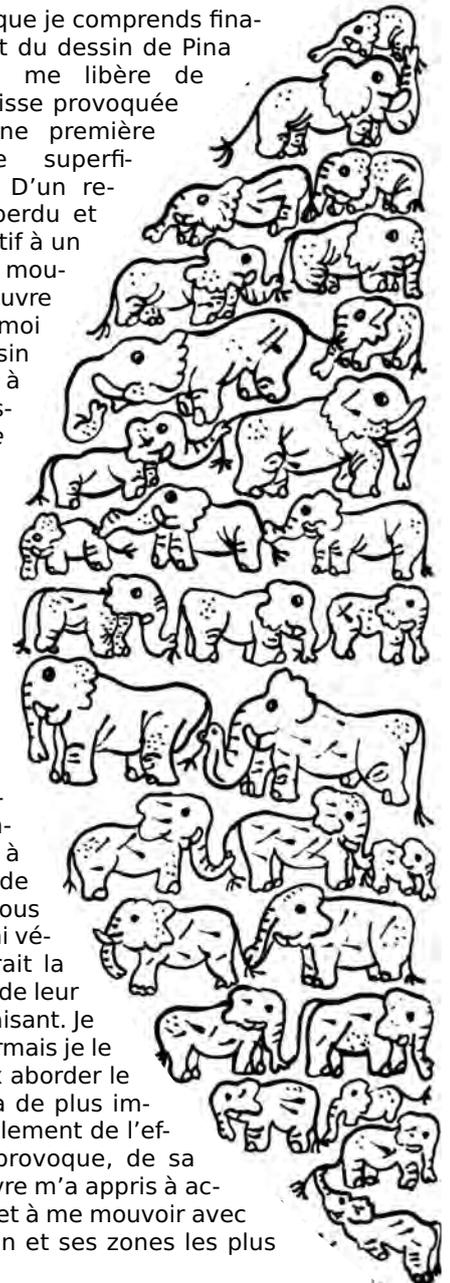
La dernière histoire du livre, *Milonga*, vient formuler explicitement cette dimension.

En résumé, un homme et une femme marchent et parlent ensemble pour la dernière fois dans un paysage minéral. Puis l'homme disparaît avec un groupe de paramilitaires alors que la femme elle-même semble être alors engloutie par les pierres. Le temps passe, on la retrouve ayant elle aussi rejoint un groupe de combattantes. Les femmes répètent ce que l'homme expliquait dans les pages précédentes, à savoir qu'on ne disparaît jamais, «rien ne se perd, tout se transforme». La femme crie alors vers le ciel, les poings serrés, «Tu n'as pas disparu ! Tu es toujours là !»

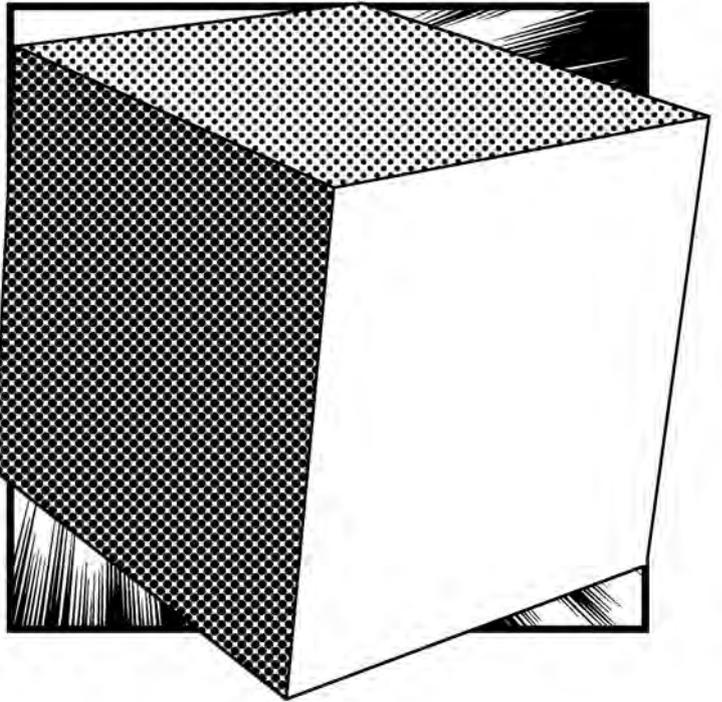
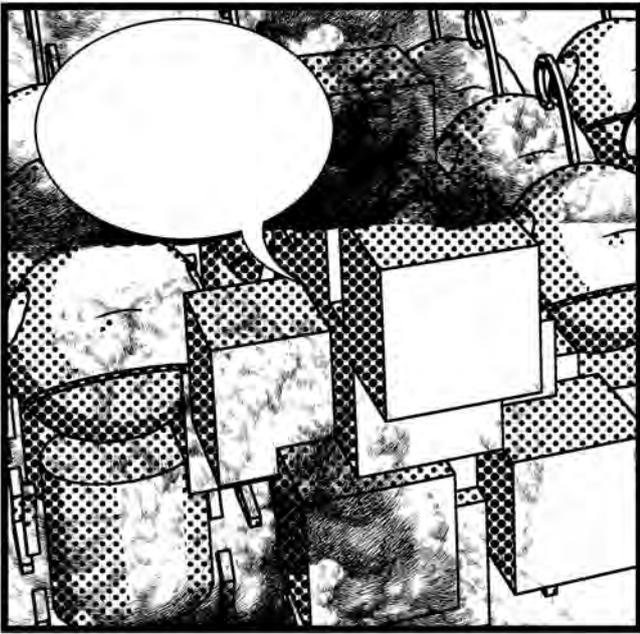
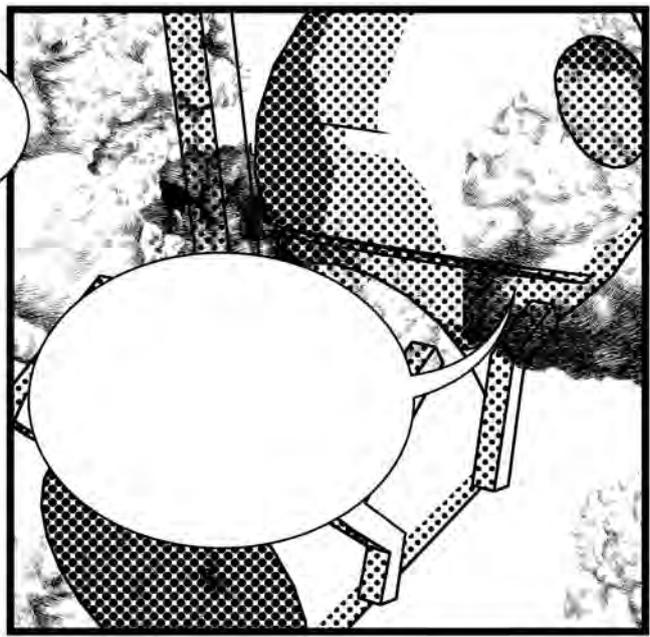
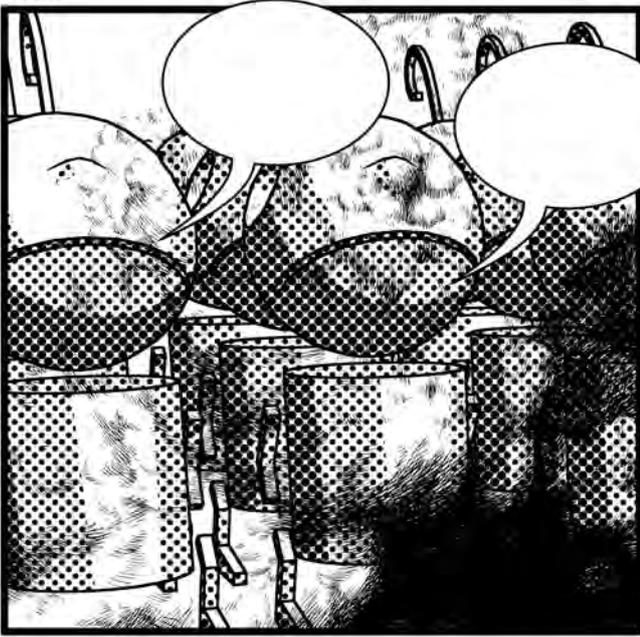
Cette dernière histoire précise sur le mode mélodramatique combien le dessin chez Pina Chang contient toute la dramaturgie de son œuvre. Tout est en toute chose, les personnages sont une modalité du décor, le décor est une potentialité du devenir des personnages, l'indistinction des formes est une idée du monde. C'est une idée à la fois belle et tragique que cette tension entre les êtres et le monde qu'ils habitent, qui serait à la fois le lieu de leur disparition inéluctable, et, aussi, le lieu de l'éventualité de leur permanence.

Ce que je comprends finalement du dessin de Pina Chang me libère de l'angoisse provoquée par une première lecture superficielle. D'un regard perdu et dubitatif à un

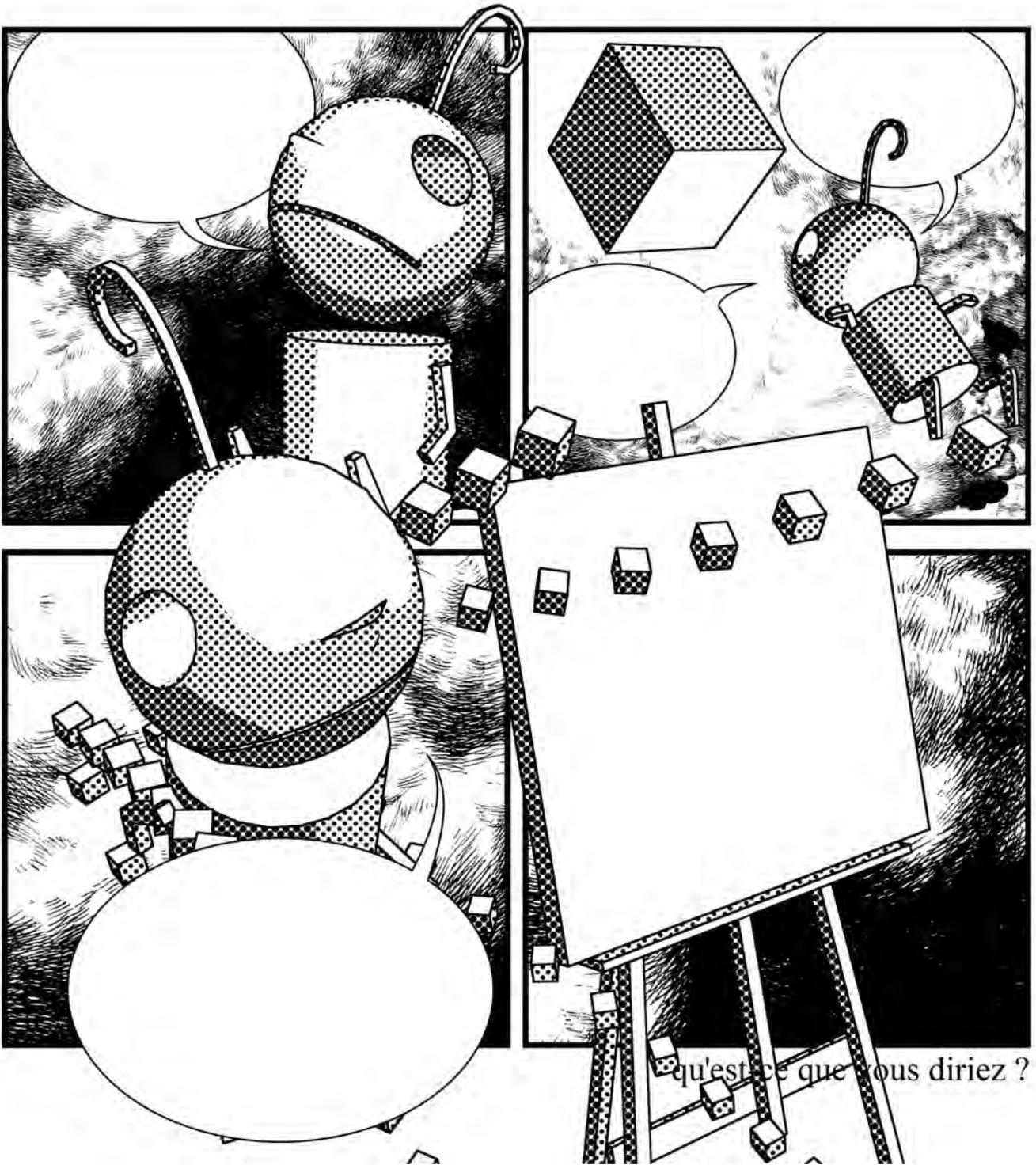
rapport au monde, ce mouvement de la lecture ouvre la possibilité chez moi d'une relation au dessin différente. Je reviens à une des premières histoires du livre, *Salade de Choux Verts à l'Ananas*. La cinquième page est un dessin d'un plat fumant, posé sur une table en bois, en pleine nature. Le dessin est chargé, proche du gribouillis, et le premier plan est couvert d'une multitude de traits très épais, incompréhensibles, qui rendent l'ensemble difficile à reconnaître. Ni traits de pluie (ils ne vont pas tous dans le même sens), ni végétation qui obstruerait la vue, je suis incapable de leur donner un sens satisfaisant. Je suis perdu, mais désormais je le suis avec joie. Je peux aborder le dessin dans ce qu'il a de plus improbable et jouer simplement de l'effet de rythme qu'il provoque, de sa vibration propre. Le livre m'a appris à accueillir son étrangeté et à me mouvoir avec plaisir dans son dessin et ses zones les plus impossibles.



Si...



MUZOTROIMIL, palimpseste de la page 36 de
Cracher dans l'eau ça ne fait plus de ronds ! de Gébé, Dargaud, 1982



qu'est-ce que vous diriez ?

NOTRE HÔTE TOMMI MUSTURI

Le prisonnier du style (et son plan d'évasion)

Pré Carré invite un auteur, un éditeur, à nous parler librement de son travail

Traduit du finnois par Kirsi Kinnunen avec l'aimable collaboration d'Anne Cavarroc*.

DU STYLE ET DE SON IMPORTANCE POUR L'AUTEUR

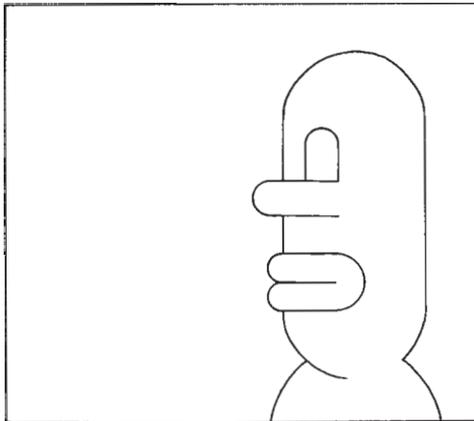
« *Style is a manner of doing or presenting things.* »

Au commencement était le papier, le crayon et l'enfant qui dessinait. Il lisait des bandes dessinées et des romans jeunesse. Il préférait le dessin à l'écriture. Ça le fascinait de voir des univers naître sur le papier sous ses yeux. Il s'appliquait. Il lui arrivait souvent d'en tirer un sentiment de réussite. Un de ses copains de classe lui a un jour demandé de dessiner sur son bras le logo de son groupe de musique préféré. À la maison, il travaillait généralement la nuit quand les bruits et les lumières ne pouvaient pas le déranger. Il sentait son talent évoluer. Il a eu l'occasion de concevoir la pochette du disque pour le groupe de ses amis. Il est entré dans une école d'art. Il a dessiné de plus en plus. Il savait maintenant qu'il avait du talent. Il publiait ses bandes dessinées dans le journal local. Il a gagné un concours d'illustration. Il a gagné un concours de bande dessinée. Il sentait que ça se passait bien pour lui. Il arrivait maintenant à faire quasiment tout ce à quoi il avait aspiré. Son style n'était pas le plus original qui soit mais il était néanmoins reconnaissable, c'était son style à lui. Sa narration était impeccable, le lecteur pouvait la suivre. Les commandes se faisaient de

plus en plus nombreuses. Il était même payé pour son travail. Ses illustrations et ses bandes dessinées lui suffisaient pour vivre et il pouvait se considérer chanceux parce que nombre de ses copains de l'école d'art manquaient de travail ou changeaient carrément de métier. De temps à autre, il repensait à ses moments de réussite et cela lui donnait parfois le sentiment désagréable de s'être laissé piéger dans une machine bien plus grande que lui. Alors, il se rappelait à lui-même qu'il avait la chance de pouvoir gagner sa vie en faisant ce qu'il aimait. Il en obtenait non seulement une gratification pécuniaire mais aussi le respect de ses collègues. Mais au fond, son travail ne l'intéressait plus tellement même s'il continuait à honorer ses engagements. Il était devenu quelqu'un qu'il n'avait pas prévu.

QU'EST-CE QUE LE STYLE ?

Le style est quelque chose de reconnaissable, de constant, d'immuable, d'arrêté, de prudent, que l'on peut identifier et auquel on peut s'identifier. Le style représente aussi une peur — peur du renouvellement, peur de la perte, peur de l'indistinction.



Je parle ici du style figé, identifiable de loin, associable à l'auteur qui sait ce qu'il veut et comment l'atteindre et qui permet au récepteur de voir ses attentes satisfaites. Tout va bien dans le meilleur des mondes, les pièces tombent à leur place et ce même schéma se répète aussi bien dans le *mainstream* que dans les cultures *underground*. C'est comme si, main dans la main, la création et la réception avaient choisi leur camp. L'auteur se laisse emporter par le fleuve dans lequel il s'est lui-même jeté. Les critiques finissent par retrouver un goût familier dans son œuvre après l'avoir pu mâchonner suffisamment longtemps et peuvent maintenant formuler un avis dessus. Nous vivons dans une culture de saveurs uniformisées. Pour rehausser le goût, la solution habituelle aux États-Unis est l'ajout de sucre. En Russie, tout regorge de gras. La vieille sagesse connue dans les asiles psychiatriques est :

« Plus tu manges du porridge, moins tu as envie d'autre chose. » Rien n'interdit à l'homme de consacrer sa vie à une seule chose et se perdre dans les détails. Il n'empêche que quelques changements de saveurs et d'univers gustatifs suffisent pour remettre même le porridge dans un contexte tout à fait nouveau.

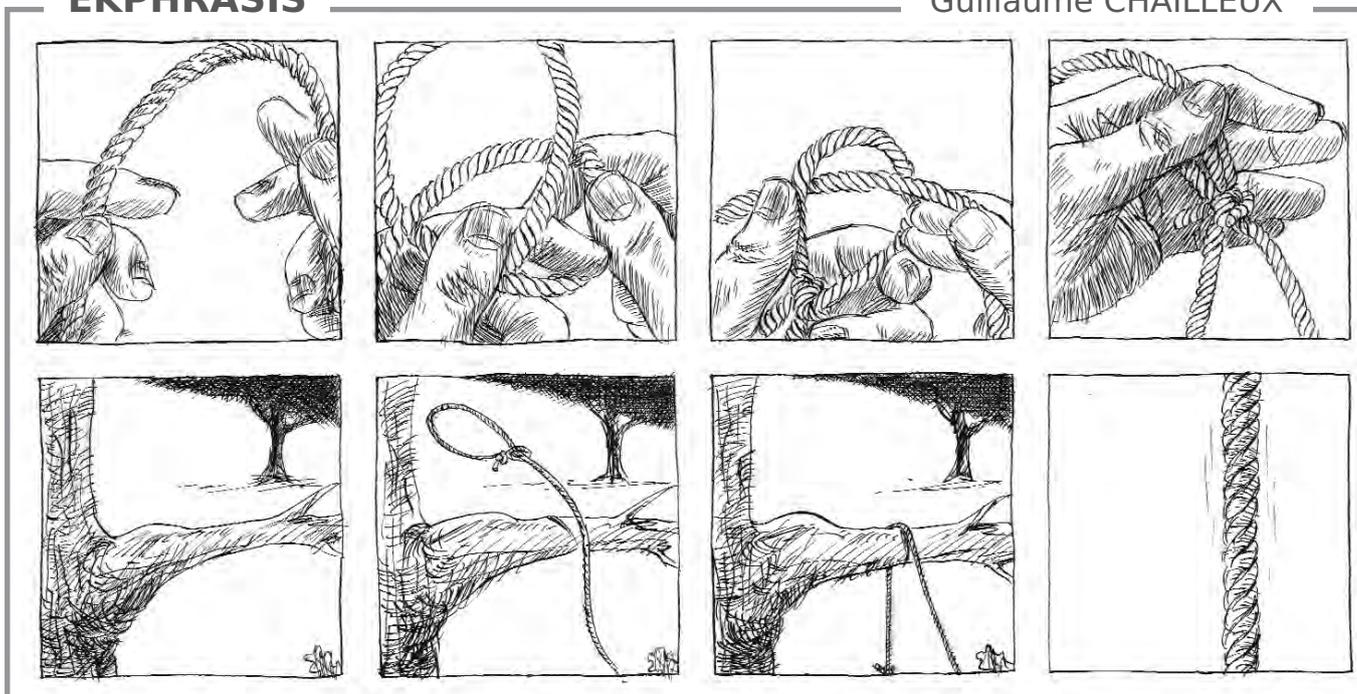
Le récepteur peut s'enticher d'un style pour plusieurs raisons. Le style peut tout simplement lui procurer un plaisir esthétique. Le style peut aussi faire appel à son identité et sa place dans le monde en s'ancrant placidement dans l'actualité ou en invoquant les souvenirs de ses premières expériences de la culture de masse. En général, un récepteur lambda ne cherche pas à analyser les raisons pour lesquelles une œuvre lui plaît. Il la trouve « importante » ou « très bien ». Il ne décortique pas le contenu de l'œuvre mais se laisse emporter par les sensations qu'elle suscite. En effet, trop analyser n'est pas souhaitable dans la mesure où cela peut nuire à l'expérience globale. Au pire, le

style n'est qu'une surface. Dans ce cas, les significations de l'œuvre ne sont formées qu'en relation avec l'identité et les expériences du récepteur.

La complexité de ce monde du XXI^e siècle pousse souvent les gens à rechercher la facilité. La surface n'a déjà été que trop remaniée par le marketing dans le but de la transformer en produit de marque. Dans l'ère des réseaux sociaux, des centaines de millions de gens peuvent avoir simultanément l'impression qu'une œuvre particulière les interpelle spécifiquement. Imaginons une société où tout le monde a partagé les mêmes expériences depuis l'enfance. Comme seule alimentation, un unique « porridge éternel » est nécessaire pour nourrir les sens. Du point de vue du capitalisme, le plus simple est de réduire les gens à cet état d'addiction au porridge le plus tôt possible. Pour le capitalisme, le style est un outil particulièrement efficace. Il sert à procurer à l'économie de marché des emballages différents dans lesquels le même produit ciblera des publics différents, et les reconfortera grâce à sa familiarité.

EKPHRASIS

Guillaume CHAILLEUX





Proposer de nouvelles idées, de l'information pure ou des contenus idéologiques aurait pour seul effet de déranger la *business*.

Une fois le style fixé, l'évolution de l'auteur ne se manifeste plus qu'au niveau des nuances — dans des détails infimes ou dans sa façon de travailler. Le récepteur s'en rend à peine compte. Ces variations peuvent cibler et guider son expérience, mais le contenu reste immuable. Sur un forum d'auteurs de bande dessinée, untel annonce avoir changé de marque de gomme, untel se dit bloqué dans sa création parce qu'un certain type de papier dont il avait l'habitude n'est plus disponible. Le style est l'ennemi de l'auteur car il falsifie l'expérience du récepteur. L'œuvre devrait se répandre doucement sur le destinataire, comme une pluie fine un jour de canicule. Le vrai but est de parvenir à émouvoir et à s'émouvoir.

« Trouver son style » peut avoir un effet abrutissant sur l'auteur. Il sombre dans la routine et l'énergie, qui auparavant se dégageait de son œuvre, disparaît. La qualité de son travail baisse et la création n'est plus qu'une suite de répétitions diverses. On assiste à la naissance de l'anecdote. Pourtant, le récepteur, nourri par ses expériences antérieures conservées dans son inconscient, continue à apprécier l'auteur et, la plupart du temps, lui reste loyal. L'auteur pour sa part, aime le récepteur parce que celui-ci

aime son style. Ainsi, leur rapport est-il symbiotique mais, dans le même temps, il est symptomatique que pour le destinataire c'est souvent la première œuvre de l'auteur la meilleure.

Si la machinerie capitaliste aime l'auteur et son style, elle aime encore plus le récepteur parce que celui-ci est la levure de l'appareil commercial. Dans la promotion de l'auteur il s'agit en fait de son style. Le micro-ciblage donne aux spécialistes du marketing les clés pour comprendre les divers besoins des récepteurs qui, eux, ont arrêté de réfléchir et se contentent de revisiter les œuvres de l'auteur parce que son style les comble d'un sentiment de sécurité. Leur rapport est devenu sérieux. Ils pensent bien se connaître et se blottissent dans ce confort. Tranquilles au coin du feu, l'auteur et son récepteur partagent le même bien-être. L'homme cherche toujours le confort. En effet, il serait bien inconfortable de passer la tête dans les flammes de la cheminée. Pourtant, pour se renouveler, c'est ce qu'ils devraient faire tous les deux. L'objectif de l'humanité est d'évoluer en tant qu'espèce. Seules la pensée individuelle et la capacité à faire des choix personnels sont en mesure de sauver le milieu sur lequel nous avons étendu notre suprématie : notre planète.



Le style est souvent le reflet d'une époque. Sous la pression sociale, nombreux sont ceux qui s'emparent des ten-

dances du jour. L'idée de se voir rejeté par ses collègues ou de perdre leur respect est trop effrayante — ne pas avoir de style reviendrait alors à n'être rien. En effet, la plupart des auteurs délimitent leurs intérêts et construisent leur identité d'après des déterminants externes. L'homme du XXI^e siècle manifeste un besoin d'appartenance particulièrement important. Au cœur d'un monde changeant, tout ce qui relève du « privé » procure un sentiment de sécurité. Qu'il s'agisse d'un punk, d'un joueur de golf, ou d'un pêcheur, tout le monde a besoin de son propre groupe. Sans appartenance, ils n'existent plus, ou tout du moins, ils se sentent incomplets. Devant le néant, tout est petit. Nous espérons qu'en adhérant à une pensée unique notre petit monde va retrouver sa cohérence. Partager les mêmes sensations, assister aux mêmes reprises, verser ensemble les larmes que l'expérience nostalgique générationnelle nous tire ne font qu'accentuer le phénomène. Dans le même temps, les algorithmes des médias sociaux cherchent fiévreusement à nous proposer des amis pensant comme

nous, des idées et des produits qui ne font que changer d'emballage. Si à ce moment-là nous regardions le miroir, nous ne saurions pas quoi penser de ce qui s'y reflète. Si on nous enlevait nos vêtements, nos bijoux, nos maquillages, nos tatouages tribaux et nos faux ongles, nous nous sentirions bien mal à l'aise. L'image que renvoie le miroir ne montre généralement pas l'asymétrie de notre visage.

Pas obligé de « liker »

L'économie de marché adore les produits faciles à reconnaître et faciles à vendre. Grâce aux réseaux sociaux il existe désormais un cerveau unique perméable à tout et à n'importe quoi que les milieux commerciaux ont l'idée de diffuser à travers la planète en quelques millisecondes. Au sein d'une culture unique, les styles et les contenus qui ont fait leurs preuves subissent un processus toujours s'accéléralant de « pirater/commercialiser ». Les images qui encore hier étaient expérimentales sont aujourd'hui exhibées

EKPHRASIS

Emmanuel LeGLATIN





sur des caleçons. Pour éviter le tourment, un grand nombre d'auteurs ne vendent pas seulement leur travail, mais aussi eux-mêmes. Pour ne pas morfler, l'auteur, en guise de mécanisme de défense, préfère se laisser contrefaire.

Les médias sociaux sont remplis de flux d'images où les auteurs se piratant les uns les autres se « likent » les uns les autres. Aux quatre coins du monde se répandent instantanément des tendances identiques, qu'il s'agisse des pitieux effets 3D, de l'art singulier, des fanzines imprimés à la hâte en riso dont le contenu est la copie conforme de la scène artistique, des sons, des équipements, etc. Face à ce phénomène, les rangs serrés des cliques d'entêtés en fin de vie créative portant l'étendard du temps jadis. Jamais il n'y a eu aussi peu de convergence entre le vieux et le nouveau qu'aujourd'hui. L'histoire n'entre pas dans le moule commercial. L'homme sans instruction accepte qu'on lui vende et revende toujours le même produit.

L'arrivée de l'internet et la transition obligatoire des vieilles aux nouvelles technologies a eu lieu à un moment idéal du point de vue financier. Dans les années 1990, l'internet était encore une plate-forme relativement libre mais réservée à un groupe restreint de privilégiés. La toile a pris de l'ampleur grâce à l'enthousiasme grandissant pour une nouvelle ère numérique, mais c'est la toile elle-même qui a permis sa commercialisation. En Occident, les médias de la pensée unique créée par la mondialisation ont vite associé l'internet libre à la vente de drogues par le réseau Tor, ou aux « criminels » diffusant de la musique et des films grâce aux technologies P2P. La plupart du temps, ces contrevenants étaient de jeunes hommes enthousiasmés et

profondément motivés par l'idée de liberté. Les changements du réseau restent généralement invisibles pour les utilisateurs de la toile. Néanmoins, il est important pour tout un chacun de comprendre que dans les années 2010, les informations, les opinions ou les expériences diffusées par l'internet sont loin d'être objectives. Il s'agit la plupart du temps de vendre quelque chose. Au fond, il est question de pouvoir. Sous toutes ces surfaces visuelles poussent des horreurs dont nous ne sommes pas conscients. La tendance à l'automatisation évoque à un certain point les aspirations déshumanisantes du pouvoir nazi. Tout comme le soldat ouvrant les vannes des chambres à gaz n'assistait pas au résultat de son acte, nous ne nous rendons pas davantage compte des conséquences de nos clics. À l'apothéose de la machinerie commerciale mondialisée plus personne n'est responsable de rien. Le pouvoir est soumis au service de l'argent et l'automatisation le rend rentable.

Avec la mondialisation, les marges de manœuvre se réduisent pour tous les domaines culturels. Les milieux détenant le pouvoir définissent aussi bien les tendances anciennes que nouvelles, et l'auteur est obligé de trancher : soit il cherche ses publics dans les milieux de l'*underground* soit il s'adapte aux codes du *mainstream*. La vraie création et la production *mainstream* ont de moins en moins de points communs — les publications, les médias, les magasins, les événements ou les forums sur l'internet divergent tant que la rencontre entre tout produit culturel qui contient une pensée réellement importante et ceux qui sont à sa recherche devient carrément difficile. L'impact réel de la culture devient minimal, et se limite aux apparences lorsque ceux qui revendiquent le changement pré-



chent des convaincus. Pour les dirigeants du pays, la culture fait figure d'une relique qui justifie son existence à travers les résultats réalisés dans le cadre budgétaire. Le pouvoir de l'art a été noyé dans les comptes d'apothicaire et relégué à la marge. Certes, il est compliqué de créer des indices pour mesurer les sensations suscitées par l'art et, quand bien même ils existeraient, ils seraient conditionnés à l'obligation de résultat. Évidemment tout cela est tout à fait abstrait, une création peut aussi bien susciter de la colère que de l'enthousiasme tout en ayant une valeur dans les deux cas. Mais force est de constater que le *mainstream* entretient aujourd'hui une attitude hostile envers la culture, l'instruction et l'information. Je le redis : il est question de pouvoir, car le pouvoir signifie la capacité et la possibilité d'influencer. Dissimuler l'information et la culture aux yeux du peuple est un moyen de coercition utilisé depuis des centaines d'années. Au début de l'imprimerie, ses secrets étaient bien gardés parce qu'ouvrant un accès au savoir à tous, ils représentaient l'outil de contrôle le plus important pour le pouvoir en place. Les anciennes colonies africaines et latino-américaines souffrent encore aujourd'hui de la-

cunes en matière de compétences en imprimerie. De nos jours, les médias et réseaux sociaux ont pris la place de la parole imprimée, et ce phénomène a permis le développement d'un contrôle qui au lieu de s'exercer au niveau d'un seul pays, s'étend sur la planète entière. Il est essentiel pour l'économie de marché que l'esprit humain soit subordonné à l'emprise de la toile et que, rangé entre le grille-pain et le vibreur du monde réel, il fasse partie de « l'internet des objets ». Soumise au pouvoir de la finance, la toile est définie selon sa volonté jusque dans le moindre de ses composants. Sont ainsi définis non seulement le contenu mais aussi son utilisateur. Quand tous les flux sont structurés dans des paquets de données bien ordonnées, les médias et les réseaux sociaux n'ont plus grand-chose à proposer à la culture dissidente - alors que c'est justement la culture qui devrait toujours représenter la pensée divergente.

Il a été dit que c'est justement la sensation du néant qui représente le mieux ce début du nouveau millénaire. L'humanité a du mal à adapter son esprit à cet univers virtuel qui n'arrête pas de se transformer tout en restant anonyme. L'internet se fonde de plus en plus en un miroir où les accros à la toile sont heureux de retrouver leur propre image. Le rêve partagé dans les années 1990 d'une ouverture de l'accès à l'information, à la culture et à l'instruction pour tous a été noyé dans une sensation de liberté qui n'est qu'apparente. Dans une situation où les droits d'auteur sont devenus une marchandise comme une autre, les auteurs tout autant que les organismes œuvrant pour la protection de leurs

droits sont pour leur part responsables de l'abrutissement du peuple. La nature et les manières de diffusion des contenus par l'internet auraient dû être définies ensemble par les défenseurs des droits d'auteur et les idéologues de l'internet mais leurs visions ne convergent que rarement. Malgré tout, la machinerie du pouvoir de la toile est toujours vulnérable et l'homme n'est pas encore complètement abruti. Maintenant, il faut saisir les alternatives et les protéger, et il faut surtout proposer des canaux et des lieux différents pour leur diffusion. Aucune culture n'arrive à survivre et aucune pensée subversive ne se transmettra si elles n'ont pas de public.

[...]
deuxième partie dans *Pré Carré 10*



La traductrice remercie la Kone
Foundation pour sa bourse de travail.



L.L. de MARS

DESSINER IV

le gribouillis, la tache

En quelques années, j'ai vu se multiplier les études sur la bande dessinée ayant la couleur pour objet. La couleur rentre poussivement dans le champ de vision théorique, suivant le tempo modérément enthousiaste des auteurs eux-mêmes, qui ne se housculent pas pour faire d'elle un enjeu disciplinaire d'importance. Et à y regarder de plus près il semble que, cantonnées à de plats comptes rendus technico-sociaux, ces études se donnent toutes les effets d'enracinements métaphysiques pour causes de leurs explications et abandonnent un peu vite les forces théoriques au seuil de l'observation historique. Notre propre promenade au cours du dessin ayant une ambition plus théorique que critique (au sens conjoncturel donné à ce terme, bien entendu ; que serait une théorie acritique ? on se le demande), je vois peu d'intérêt à épiler l'intégralité de l'animal éditorial. Je laisse à votre curiosité le loisir de trouver chez Peeters, Smolderen ou Morgan les manifestations de leur embarras (ou de leur débarras) respectif devant la question de la couleur : l'objet de mon travail étant, assez sensiblement, de dégager la pensée du dessin des évidences trompeuses auxquelles on l'assigne hégémoniquement, je ne vais pas commencer un travail de citation qui est, implicitement, *sans fin* (et que seule une tentative judiciaire de calmer mon insolence par un ennui mortel conduirait à exiger) ; à moins de me retrouver dans la position de Gombrowicz et de ses malheureux scarabées, condamné à les retourner sur une plage agitée de pattes pour l'éternité, repoussant sans cesse le moment de vivre, enfin, quelque chose.

Lorsque T. Groensteen avance quelques arguments à la primauté du dessin au trait dans les publications en bandes, par exemple, il les fait reposer sur des éléments techniques et un



ancrage historique. Il écrit « Le premier tient à ce que la bande dessinée est en partie l'héritière de la caricature », puis « C'est sur le trait que s'appuient naturellement l'esquisse, le croquis ; le trait est le produit naturel du premier jet », et encore « Les contraintes de la reproduction ont aussi pesé de façon décisive sur cette préférence accordée au dessin linéaire. »

Ces raisons sont disjointes artificiellement, silhouettes découpées qui grossissent à l'horizon les armées trop chétives. Elles sont liées dans une même cause métaphysique qui suppose la séparation du dessin d'avec la couleur et, associant le premier au mode du signe, le subordonne aux conditions de *la clarté*. La dernière cause avancée exige un renversement historique de perspective : elle est précédée par une morale du dessin qui demande des solutions aux deux premières ne faisant, elles, dans la morale du signe, qu'un. La technique n'est pas contingente autant qu'elle est mise au service des modèles conceptuels que se donne une société prise dans son époque et la manifestation des désirs majoritaires. Il y va des déterminations techniques comme des usages plastiques : elles se plient, s'ouvrent et s'inventent devant les visions théoriques comme devant les prospectives créatrices.

Reculons d'un pas sur la conception de l'imprimerie comme *état de nature* de la bande dessinée choisi pour en observer les conditions de création : la finalité sociale n'éclaire que ce qui, des œuvres, précisément, s'y destine et souscrit à ses règles, c'est-à-dire le régime supposé en elles du discours. Mais le devenir-livre ne contient pas plus les modalités infinies du dessin que le devenir-vernissage ne conditionne les inventions des peintres. Comprendre quelle métaphysique de la représentation décrétée conduit les artistes japonais à développer l'estampe en en multipliant les couleurs et les dégradés et, au même moment, les artistes européens à déployer les mille expérimentations de l'eau-forte en noir et blanc pour définir, respectivement, les conditions de productions du multiple, voilà peut-être qui pourrait nous inviter à une certaine prudence pour juger ce qui, dans la technique, obéit à de plus fortes contingences que la *difficulté de mise en œuvre*, toujours infiniment déplaçable : ce sont les mêmes raisons qui conduisent à penser l'imprimerie et le dessin en noir et blanc. Le déterminisme



« Chien : spécialement créé pour sauver la vie de son maître. » (Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*) Si cette opinion était peut-être la plus largement répandue au XIXe siècle, il semble que depuis une cinquantaine d'années se soit généralisée l'idée du chien davantage créé pour racheter la vie de son maître. Les *pets* sont engagés malgré eux dans toute une économie de la faute et du salut dont ils sont les sujets punis en même temps que les dépositaires messianiques. Comme le péché originel a fait basculer l'homme dans la condition mortelle en le faisant déchoir en région de dissemblance, le chien anamorphique dessiné après la faute par La Police sera le monstre inquiet semant désormais le malaise dans tout

salon comme dans tout Eden privatif recomposé avec soin par son pépère. Aussi les arrière-plans des vignettes oscillent-ils du désert au canapé : des reliefs de roches sableuses rappelant les fictions scientifiques qui reconstituent une nature originelle préhistorique où évoluent des dinosaures, jusqu'aux ondulations voluptueuses d'une boiserie de sofa.

Si la perspective se propose de réaliser un domptage de formes mises au pas dans une réduction proportionnelle à leur éloignement, les anamorphoses en sont le monstre inversé. Elles postulent que la projection cavalière pourrait être fictionnée jusqu'à déborder de l'autre côté du miroir représentationnel. La sortie des formes hors d'elles-mêmes atteint une monstruosité qui serait restée à jamais inexistante et invisible à l'œil humain sans l'invention de cet instrument spéculatif en guise de lunettes dénaturentes.

Le teckel est à lui seul une invention anamorphique. L'aberration d'une nature dirigée, déviée dans un sens désiré (celui de la chasse aux blaireaux). Dans son ouvrage sur les perspectives dépravées, Jurgis Baltrušaitis



Gwladys Le CUFF

technique est un refuge d'impensé. En d'autres termes : en art comme en science, quand on veut, on cherche comment faire. La xylographie massive du Haut-Rhin médiévale est colorisée industriellement. Le cinéma muet est peint au pochoir au fil de milliers d'images ordonnées dans leurs millions de secondes. C'est possible, parce que c'est désiré. En attendant mieux, on fait autrement, on n'attend pas patiemment d'être rejoint par la possibilité.

L'imprimerie, une fois déterminée, va déterminer au carré : subordonnée à l'idée d'une *lisibilité* du dessin par analogie au récit qu'on le suppose servir plutôt qu'à toute autre de ses propriétés (et, bien entendu, à d'autres propriétés discursives refoulées), elle ajoute son lot de confusion supplémentaire pour l'observation du dessin, car elle en forclôt la visée sémiotisante, l'entérine. Elle réprime le plus fermement possible ses conditions d'apparition modale :

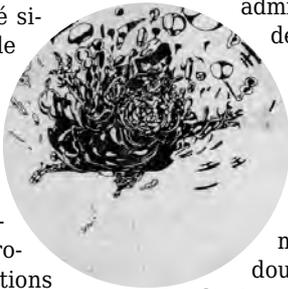
— Par l'écrasement matériel des nuances verticales (la couche, le grain, la masse) et horizontales (l'incroyable variété des couleurs dans un trait d'encre, dans une écume, qui n'est en aucun cas un inventaire *de gris*), elle efface la tangibilité des modes et des parcours picturaux.

— Par la fonction *livre*, elle recouvre tout un champ d'opérations et de rapports possibles d'une seule autorité fonctionnelle, culturelle, historique, symbolique ; elle produit un cadre autoritaire qui fait moins violence par son imposition (encore qu'il faudra un jour se demander pourquoi nous n'avons pas crû bon d'offrir à nos bandes dessinées un autre verbe que *lire*, qui en conditionne si brutalement la hiérarchie) que



par toutes les possibles inventions et manipulations qu'elle annule.

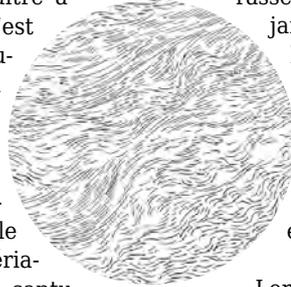
— Par la normativité de l'empagement, elle tient le regard à distance des déterminations créatrices, des écarts d'échelle qui furent les conditions de production du dessin. Elle écarte les nuances des corps productifs, c'est-à-dire la multiplicité significative des contextes de créations qui diaprent les rapports d'investigation du monde des choses ; il n'est pas indifférent de rencontrer l'échelle du dessin pour en comprendre les mouvements propres, les conditions d'effectuation, le sens. Cette échelle est évidemment celle qui doit se prêter le mieux possible au rabattement sur le monde des signes verbaux pour lequel le livre a été pensé, souverainement.



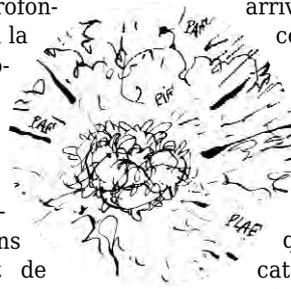
— l'usage de l'impression de bandes dessinées impose de blanchir le fond de papier pour en faire disparaître à l'impression les accidents : c'est un dessin sans fond, à la picturalité neutralisée, châtrée, qui est donné à voir. La picturalité ? Oui, car le pictural c'est ce qui joue avec le fond, qui se troue dans ses propres effets d'apparition pour mieux le jouer, et pour déjouer la matérialité captive de son champ en capturant le fond à son tour. Le comprendre comme un champ d'apparition complexe qui truke les matérialités. Ce qui semble n'être qu'un détail sans grande importance, lorsque se publie un livre dit *de dessin*, saute littéralement aux yeux : dessins d'auteur, vaguement artistes, dont on va forcer par leur choix les effets grossiers de présence, de *main*, fond miraculeusement réapparu du papier, seconde nature émergente, grain, pétouilles, ourlets du visible, tremblement du linéaire enfin admis, révélation des profon-

deurs pour toucher à la *durée*. C'est le moment émouvant d'art concédé. La minute palpable. Mais ne nous y trompons pas : moment d'art, sans doute, mais moment de l'art comme catégorie historique, sociale. Certainement pas comme activité ou comme pratique du monde. Parenthèse éditoriale au cours de laquelle des artisans modestes exhibent leurs carnets de croquis. Gêne de l'amateur d'art

qui en voit toute la béance, le théâtre des conditions, et qui repose embarrassé ces livres dans lesquels jamais un dessinateur de bande dessinée ne chute aussi lourdement qu'en ayant tenté de se hisser à l'art, modestement. Modestie écœurante du cousin endimanché.



Lorsque les conditions techniques de l'imprimerie sont rendues disponibles pour reproduire toutes sortes de variétés chromatiques, matérielogiques, on supposerait — en se tenant à l'hypothèse d'une contingence technique qui sanctionne les mouvements amples de la création éditoriale — un brusque tournant dans les publications en bandes dessinées à ce moment-là. Une vague de couleurs, d'étoffes, libérée. Mais ce n'est pas ce qui arrive. C'est encore sous un certain gouvernement du



signe que les années 80 prendront un discret tournant visuel, chargé d'histoire. Discret par les faibles conséquences immédiates que ça aura sur les publications en bandes, mais assez tenace pour gouverner encore majoritairement la pensée de la couleur dans notre discipline.

Les lecteurs de cette époque découvrent un groupe d'auteurs italiens, *Valvoline*. Les aquarelles aussi jolies que

creuses de Jori, les hoquets futuristes soufiteux de Igort, mais surtout le séduisant Mattotti, dont il ne fait aucun doute pour personne qu'il atteint à la couleur. À la peinture. *Feux* est au cœur des enthousiasmes critiques sans que rien ne vienne altérer la certitude de tenir là un poète et un peintre.

Quels sont les moyens de cette promotion ? Mattotti va équiper la bande dessinée de *peinture*. C'est-à-dire, pour nos fins analystes qui ne voient pas plus loin que la page et son échelle, de l'histoire des tableaux. Des tableaux reproduits. De tableaux déjà pris dans l'histoire et déjà écrasés par l'imprimerie. Non pas des mondes en apparition, comme on les voit dans les musées, devant une toile ou un panneau de bois peint déchirant l'espace autour d'eux, mais *des donnés*. Des images d'images. C'est à tel point effarant qu'on se demande si quelqu'un parmi nos valvolins

a déjà été dans un musée. Pour voir. Pour vérifier. Si les tableaux n'existeraient pas ailleurs, autrement qu'enquillés dans les livres, les livres d'histoire. Sinon Tintoret. Sinon Crespi. Sinon Cremonini. Sinon, même, tout simplement, Monet. Mais ce ne sera pas Monet, ce sera : Monet dans les livres, la petite mouche Monet qui ne dérape jamais dans les marges. Pourtant, les *Glycines*, le *Pont de Giverny*, c'est la patinoire. Mais pour le savoir, il faudrait se décoller des livres. Des chromos.

Mattotti établit sans le savoir le répertoire visuel et les conditions de soumission à un certain train historique qui vont constituer pour longtemps le dialogue de sourds des auteurs de bande dessinée avec la couleur. Avec *peindre*, sédimenté dans *La Peinture*. On croit voir la couleur oser apparaître enfin comme problème quand, précisément, elle se l'interdit. Elle disparaît derrière

le rideau historique ; elle ne tente pas la bande dessinée et ses mouvements propres tels qu'ils pourraient être pris avec elle, en elle. Mattotti et tant d'autres à sa suite apportent sans conteste à l'image dans une bande dessinée une présence qu'elle a rarement atteinte ; mais elle est si connotative qu'elle s'arrête en tremblant en avant des mouvements de la couleur, qu'elle invite à regarder quoi ? La case. Le bégaiement du cadre mouluré. Sa connotation renvoie non pas à une pratique implicite du récit, à une invention en train de se faire de la bande dessinée, mais à un consensus historique sur d'autres images, d'autres rectangles peints, ordonnés et sériés par le train muséographique et culturel.

Payant de lourds tributs à l'histoire des tableaux — nageant dans les eaux balisées d'un bonnardisme sans l'inquiétude, ou risquant l'impressionnisme en bandes après un siècle de chromo — avec pour billet d'excuse une conception lyrique et pâmée du poétique afin de ne pas trop déborder les cadres du récit qu'aucune sortie d'empagement, d'encasement, ne viendra débrider, Mattotti anoblit on-ne-sait-pas-trop-quoi. Soumission à l'histoire de l'art, une certaine histoire de l'art dévote qui s'insinue par la couleur, pour lui dont l'indéniable grâce n'est jamais bousculée par ce qui fait la peinture depuis tant d'années dans les galeries. Le poétique ira d'ailleurs aussi loin que la peinture dans le calendrier des audaces. Pourtant, Mattotti a lu Michaux, il y plonge son *Spartaco*, il nous le fait savoir. Mais il est rattrapé par les bouquets. Michaux est sans effet sur sa bande.

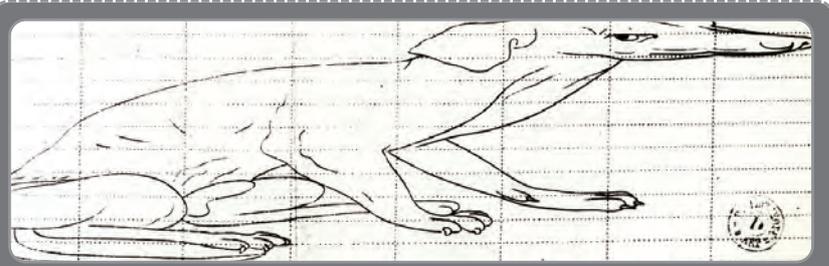


Un peu plus loin, on dira du Rank Xerox de Liberatore qu'il s'agit de *la Sixtine Punk*. C'est de cette façon que l'éditeur le présente. Le punk est alors mort depuis quelques années, plus personne ne peut s'imaginer à ce moment-là que le cadavre va se remettre à bouger, et Michel-Ange est de loin le paradigme de la caution historique. Artisanat du fumigène.

Brescia, par exemple, qui est d'une opiniâtreté disciplinaire à laquelle Mattoti n'atteindra jamais, n'a pas de descendance, lui, dans ces zones-là : il reste — comme tous ceux qui font une bande dessinée en embarquant les questions picturales dans la puissance qui lui est propre — seul, isolé. D'une manière générale, les coloristes de Valvoline trahissent sur le mode léger l'établissement de généalogies le plus éloignées possible de la bande dessinée. Ils se rattrapent de cette vanité par la frivolité des récits et la paresse des constructions scénaristiques. Tirillés dans une étrange zone cosmétique chic entre dévotion à l'art et humilité de corps social. Profondément nulle part.

Nous en sommes, en grande partie, encore là.

Alors non, ça ne change pas vraiment plus que ça le panorama, les transformations de l'imprimerie. On ne voit pas fleurir partout les crayons de couleurs de Poussin ou les mélanges aqueux d'Eberoni. Il y a toujours des continents surpeuplés et quelques îles minuscules réputées trop pénibles à atteindre. Il faudra bien plus de temps, et des changements radicaux du rapport à la question *art*, pour que les années 2000, lentement, voient apparaître dans de nouveaux nœuds problématiques la couleur. En attendant les lignes vont trembler discrètement à l'intérieur d'un monde en noir et blanc, toucher au pictural d'une main toujours prudemment tenue en ar-



montre au détour d'une gravure du XIXe siècle comment cette race de création relativement récente devenait alors le sujet ironique d'anamorphoses comiques n'ayant nul besoin d'outrer leurs effets pour arriver à produire l'outrance de son élongation. Cet animal défilait à lui seul l'opération de l'anamorphose puisqu'il en était le monstre incarné.

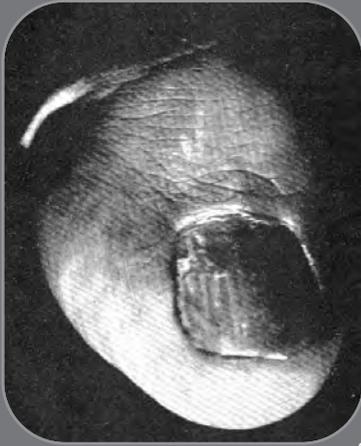
Tirant tout le parti possible de cette anatomie déviante, la première couverture de *Nos meilleurs amis et l'Acte Interdit* se resserrait en un cadrage invitant à considérer la possibilité d'un coït humanisé entre deux teckels. La seconde édition montre quant à elle deux jeunes chiens qui folâtraient selon une définition plus polysémique de l'Acte interdit : elle voit un teckel se dresser en un long boudin érectile jusqu'à atteindre une station debout tandis que la tête penchée vers lui de son compagnon resté à quatre pattes suggère une félation suspendue. Mais, dans une satire du ralenti sportif, l'élan du footballeur vers son ballon est ici arrêté puisque l'os défendu-promis n'est présenté qu'en quatrième de couverture, seul et glorieux, dans un espace séparé inatteignable.

Les aberrations des perspectives dépravées expliquent encore la méta-

morphose des chiens malades en éléphants de mer, au point qu'un supplément doive leur être consacré en un hommage documentaire, faisant une pause exotique dans le livre. Au travers d'une démonstration expérimentale de darwinisme graphique, Dr La Police restitue les étapes progressives que son dessin suggère en autant de ponts jetés entre différentes espèces. Ces similitudes révélées au hasard du dessin sont alors les raisons suffisantes permettant de reconstruire une échelle évolutionniste allant des silhouettes animales du paysage de côtes inexplorées jusqu'au portrait présumé de Christophe Colomb. Productrices de chimères, ces métamorphoses furtives des oreilles de chien en trompe d'éléphant de mer ne sont pas sans évoquer les assemblages plus systématiques du jeu de l'animalaise (<http://animalaise.arte.tv/>), roulette aléatoire produisant par combinaison un hybride visuel et son branchement onomastique correspondant : le crocoterelle, le brontoraffe, l'hériguille, le mamougourou, la tortruche, le colickel... autant de figures du malaise administré par voie humanimale.

Dans l'affiche sérigraphiée de l'exposition *Mange ton bonbongle* qui a eu lieu à la librairie *Un Regard moderne* en novembre 1992, la tête du père

D.P.D.A.M.D.D. — G.L.C.



avalée dans la cagoule de l'encre noire semblait ouverte comme une bouche vociférante et dévoratrice. Le titre détournait arbitrairement un ordre paternel privé de raison vers « l'hilarité provoquée communément par la simple imagination des orteils » (Georges Bataille, « Le gros orteil », revue *Documents*). Une langue pendante semble soudain aussi étendue et flasque qu'une rate de bœuf. Dans le livre qui nous occupe, pour faire apparaître l'inquiétante étrangeté de cet autre irréductible caché derrière tout compagnon fidèle, La Police parsème ses membres de fêlures grimaçantes et de zones d'opacité occultant souvent le regard. Surface noire sans prise, la gueule devient insondable et se retire à l'identification usuelle du regard canin

avec la visagité humaine. Le dessin rend silencieusement la créature domestique à sa liberté d'être autre et animal alors même que la didascalie interprète le manque de transparence du dessin comme une faute morale frondeuse : suivant un classement digne des présumés de la physiognomonie ou de la phrénologie eugénistes, les profils des chiens coupables exposent leurs apparences soupçonnées d'une duplicité jugée malade et inévitable, connatuelle à leur mal, et à ce titre répugnantes autant que répréhensibles.

À l'instar de la pensée médicale renaissante du goître comme punition du préjudice moral contracté par les populations paysannes envisagées au sein de la hiérarchie sociale comme charnelles par nature, les elongations déformantes et amollissantes de La Police ramènent l'excès de chair partout où les représentations télévisuelles voulaient la lisser et



rière de la peinture, une picturalité sans couleur ; et rien qui vienne relier le pictural à la pratique du monde, le dissociant, de ses cadres connotatifs, l'exhumer de l'histoire.

La couleur est donc, il faut le croire, comme le dessin, pensée en signe dans notre discipline ; mais en signe d'histoire. C'est-à-dire, implicitement, de pacte collectif.

Pour que ce soit possible il aura évidemment fallu commencer par les séparer, les dénouer, il aura fallu croire en leur profonde hétérogénéité métaphysique : cette demande de polarités — qui braque, confronte, clive — être *dans le dessin* OU être *dans la peinture*, le

trait OU la couleur — se maintient d'une demande opiniâtre et rassurante de signification. Étrange requête d'un rapport institutionnel (celui du signe à son référent) dans un monde que gouverne pourtant un certain bavardage d'une part sur le sensible, d'autre part sur le singulier ; mais c'est dans ce pli qu'intervient le style, qui est l'institutionnalisation de l'un comme de l'autre. Cette catégorie architectonique archaïque ne se maintient fermement que dans le discours sur la bd. Partout ailleurs, il dort dans les grammaires latines.

Le singulier, s'il devait se manifester par d'autres catégories, celle du sujet

par exemple, inviterait inéluctablement à la destruction des relations institutionnelles puisque c'est à ce prix que le dessin est une modalité de son effectuation. En lui, les rapports d'analogie persistent mais ils se déportent très loin de la signification pour toucher aux modalités de la subjectivation et de la signifiante. Nous verrons un peu plus bas, quand sera évoquée la Logique de Port-Royal, à quoi s'articule la désincarnation volontaire du style comme quête d'un prototype de pureté eidétique.

« Le trait est un moyen artificiel d'imitation, mais qui répond si bien à notre manière intuitive d'observer, qu'il

est celui des trois qui dit le plus rapidement les choses les plus claires à notre intelligence, et qui lui rappelle le plus spontanément les objets. »

Que peut bien vouloir dire que le *trait répond à notre façon intuitive d'observer*, et sur la base de quelle étrange analogie est-ce censé éclairer l'un ou l'autre des deux termes ? Cette déclaration de T. Groensteen, ouvre à des abîmes d'irrésolution manifeste (notamment dans la question de la durée) et métaphysique (notamment dans la question de la forme) à moins d'y voir émerger, d'une faille spatio-temporelle inattendue, la *Gestalttheorie*... Elle m'intéresse essentiellement en ce que, d'une part, nous pouvons y reconnaître les typologies du contour comme signe et de l'intelligible comme propriété évoquées dans les chapitres précédents, mais surtout en ce qu'elle reconduit la division entre trait et couleur, implicitement entre dessin et peinture. Le trait irait à l'essentiel (*où va la couleur ?*), il est au service de la narration (*que di-*



gresse la couleur ?), il est immédiatement déchiffirable (*dans quoi se perd la couleur ?*)

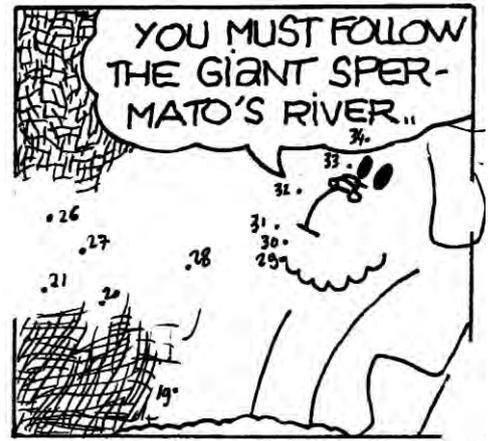
Ce ne sont pas leurs propriétés substantielles, évidemment, qui sont ici sériées : les potentialités du dessin sont moralement jugulées — l'indéchiffable en est écarté au nom de la raison implicite à sa substance et de l'idéal de clarté qu'on lui assigne — tout comme celles de la couleur — dont l'intelligible immédiat est théoriquement arraché au possible. Ce sont leurs polarités morales.

Il dit encore : « Le dessin au trait dispose d'un incontestable avantage : sa lisibilité est maximale, il se laisse déchiffrer instantanément et offre dès lors un accès direct au monde diégétique. » Tout laisse à penser que nous observons un simple fait, *une nature*.

Mais il y a quelque chose de décisif à ne traiter le pictural que dans la couleur, le tracé que dans le dessin. Forclusion théorique, automutilation conceptuelle : le frein auquel s'obstine cette théorie est celui de l'efficacité imaginaire du dessin et de la non moins imaginaire sidération creuse de tout ce qui peint sous une image.

T. Groensteen ne cache pas, par exemple, qu'il voit dans le pictural un empêchement de lire, un glissement paradigmatique irréparable ; mais peut-être le problème est-il, dès le départ, d'avoir pensé une activité, appelée toujours lecture, dans un cadre borné par une idéalité littéraire (catégorie éminemment hiérarchique et nébuleuse), fonctionnelle, déterminée ?

T. Groensteen dit encore que ce sont les auteurs eux-mêmes qui, au nom de « l'autorité du récit », font le choix d'un dessin affirmativement linéaire pour atteindre ce qu'ils pensent être la plus



grande efficacité discursive. Il ne s'y trompe pas, c'est indéniable. Mais il me semble moins important de prendre acte d'un accord commun sur une valeur, que de savoir quelles prémisses ont conduit à considérer comme valeur le socle de cet accord. En d'autres termes, il m'intéresse moins de savoir que le dessin au trait, sans couleur, est choisi comme topos de clarté, que de comprendre ce qui conduit à imaginer la clarté en substance dans le dessin, et, conséquemment, en ruine dans la couleur.

Enfin, quand il évoque la couleur directe, nous pouvons lire : « Les dessinateurs qui se réclament de cette tendance ont une approche plus physique et plus sensuelle du médium, qu'ils abordent d'abord en plasticiens. Selon une pertinente formule utilisée par Sylvain Bouyer, chez eux *la couleur dessine les formes au lieu de les remplir*. En somme, la couleur directe rend impropre l'expression *bandes dessinées*, puisqu'il s'agit bien davantage, chez Barbier, Bilal ou Vink, de « bandes peintes. »

Il est parfaitement absurde de tracer une ligne de partage de la sensualité et de la physicalité entre dessin et couleur. Cette ligne de partage si elle existe, est au pire entre les corps, au mieux entre les moments. Je serais navré d'avoir à dérouler une liste de dessins (au sens pris par cette typologie inféconde) fougues et *sensuels* (quel bavardage !) et de couleurs (au sens pris par cette typologie inféconde) molles et frigides pour en convaincre qui que ce soit. Disons que si vous aviez échappé à *Champakou* de Jeronaton jusqu'ici, jetez-y un œil et lavez-vous le urgemment devant Muñoz et Sampayo. La formule de Sylvain Bouyer ne dit rien de *pertinent* : elle écarte aveuglément le fait qu'un monochrome se peint, et qu'il existe de

échappe ; qu'elle invite, plutôt, à les affiner ou s'en inventer d'autres. Peut-être aurons-nous à revenir, également, sur le mythe d'une couleur locative dont la fonction serait universellement opposable à celle de la couleur picturale, mais en attendant constatons surtout qu'une fois de plus est établie en nature la séparation conceptuelle, esthétique et formelle entre dessin et couleur au moment où les auteurs eux-mêmes tentaient, plus ou moins adroitement, de la rendre caduque.

Dans cette conception de la couleur, j'ai bien du mal à ne pas entendre résonner son assimilation — et la méfiance qui en découle — au domaine *du poétique*, cliché critique combinatoire



bons et de mauvais monochromes ; que la question de la couleur comme celle de la peinture n'est pas un problème métrique ; que la faiblesse des outils critiques n'invisibilise pas ce qui leur

qui revient si souvent dans les analyses de la bande dessinée. Il sera plus ou moins dit que sont tout à fait poètes ceux qui « colorent un peu trop » notre bande dessinée. Dit autrement :

quelques centimètres en flottaison au-dessus de l'autorité de récit, irresponsables mais très touchants. Pardonnez-leur, etc.

Dès que la couleur dessine, elle se rabat fondamentalement dans les expertises sur ce cadre où se développent les autres formes inquiétantes d'indistinction critique, ce qui conduit à les superposer : le contrat du sens déchiré par le poème offre à nos critiques un juste parallèle avec ces usages de la couleur qui se combinent si mal avec les cadres tutélaires — récit, clarté, efficacité — et leur permet de ne se soucier ni du poème ni du pictural, série indéfinie des indéfinissables ontologiques.

Si l'on abandonnait les dualités historique couleurs et dessins, récit et poésie, que resterait-il à penser pour nos théoriciens ? Et que resterait-il pour se définir à nos éditeurs ?

L'anecdote suivante concerne un de mes livres : n'y voir qu'un défaut personnel de socialité approximative ; je pense la situation décrite d'une grande banalité, et je gage qu'avec des relations plus assidues dans ce que je dois, d'une certaine façon, considérer comme ma sphère sociale, je récolterais un copieux inventaire de variations sur ce thème.

« Comment Betty vint au monde » fut refusé de nombreuses années par divers éditeurs avant de prendre enfin sa forme éditoriale chez Tanibis, scellant notre rencontre. Ce détail serait sans importance — c'est le sort de très nombreux livres, la temporalité éditoriale n'a rien à voir avec celle de la création même si les usages critiques laissent penser le contraire — s'il ne m'avait offert un éclairage inattendu sur les rela-

la calibrer comme produit codifié. Saisie en plein vol, la danseuse aristocratique *Tidal van Pfafli ne mange que du riz spécial*. Mais cet autre chien, fils bâtard ou petit protégé galleux de la S.P.A., s'est lui rendu suspect et bossu à force de contorsions pour convenir à l'angle droit imposé par la rigueur des circonstances. La laisse comporte elle aussi sa part de menace lorsqu'elle devient une tentacule de seiche sortie d'un boudin de porte aux allures de hamster pour retenir une masse qui pourrait ressembler tant à un rat qu'à un kyste cancéreux.

Tout à la fois les impondérables de la génétique, les avachissements monstrueux contractés dans les habitudes, les écarts par les associations et hybridations nées fortuitement du dessin, sont ramenés ensemble comme une même question à l'apparition de chaque visage, en le faisant toujours

appréhender comme le curieux résultat d'un moulage sorti d'une gaine molle imprimant à jamais sur lui sa signature. Visages et membres tantôt fondus comme les horloges fromagères de Dali ou dissous dans le liquide de leur poche amniotique kamikaze. Le cou de baqueux de Daniel et la coupe en brosse militaire de Kizir inspirée de la masculinité des films américains marquent ensemble que le syndrome



Schwarzenegger s'est encore impitoyablement abattu, étendant son empire sur la chair malléable et offerte de ses spectateurs. La balafre de Kapoul répond au nom qui déjà le destine à la carrière de chien killer. De la mode transformiste au modellement absolutiste du vivant se poursuit la conquête spatiale d'une propagation virtuelle de formes poussées dans un au-delà d'elles-mêmes.

D'opération accompagnant les développements métaphysiques du XVIIe siècle sur la finitude du point de vue humain et les fenêtres techniques par lesquelles nous accèderions partiellement au revers de celui-ci comme à l'infinité des mondes possibles, les opérations pratiquées notamment par Pierre La Police et Jean le Cointre dans les photomontages de *La Balançoire de Plasma* gardent en partie présent l'héritage classique du discernement des appa-

tions cloisonnées que notre discipline et son monde éditorial continuent à établir entre dessin et couleur, et de quelques-uns des marqueurs culturels et moraux dont un éditeur les affuble, selon la vision, le cadre politique, éthique, marchand, par lesquels il se définit.

Par un éditeur habitué à publier des livres dont on peut dire qu'ils sont principalement axés sur le récit, il me fut dit que ce livre n'était pas une bande dessinée et que mes planches auraient trouvé favorablement leur vraie place sur un mur. Ce fut la plus courante des expertises accueillant ce récit-là. Puis d'autres. Couleurs et matières ostensibles considérées comme signe de peinture — de LA peinture ramenée à son cadre historique — de sa raison à son exposition. Morale disciplinaire de la bande dessinée. Le même livre, proposé à un éditeur établissant sa renommée sur la publication de livres à réputation *artistique* (bien difficile de dénouer ce qui, du connotatif au religieux, du fantôme de classe aux fiertés artisanales décadrées pouvait bien tricoter cette image de soi), fut rejeté selon l'argument qu'ils faisaient « trop bd ».

Grande perplexité devant un éditeur de bandes dessinées repoussé par quelque chose de trop ouvertement rattaché à son domaine, présentant peut-être le risque de laisser entrer le corps nu dans la bergerie des costumes rituels. Retour embarrassant du refoulé popu. Impureté conventionnelle de l'un contre pureté inavouable de l'autre. À moins, perfidement, qu'il ne se fût agit, précisément, du contraire, machines retournées des montages sociaux. En tout cas, il fallait au moins que ce fût tout l'un ou tout l'autre pour maintenir les typologies analytiques et les catégories du jugement dans leur éternité fossile... Trop de la couleur sous trop du dessin fait perdre masses et contours du possible ...

De quoi les évidences évident-elles le monde ?

À nouveau, je vais sortir de la poussière les vieux monstres théoriques pour tenter de comprendre ce qui, d'eux, occupe encore l'espace du théâtre critique et bride l'entrée en scène de nouvelles créatures conceptuelles. Rideau.



Habitant d'un Dieu au compas le premier cercle illustratif de leurs pages, les enlumineurs de Bibles moralisées du XIII^e siècle font de cette figure et de son enclos une matrice pour la génération des images ; pluies des cloisons en chapelets, entre paradigme du commentaire organique et arbre de Jessé. L'exégèse rabbinique de Rachi comme un grand nombre des exégèses chrétiennes qui l'ont accompagnée, nous a accoutumés à comprendre l'acte de création divin comme celui d'un dieu régulateur, ordonnateur, qui, depuis le chaos, organise le monde habitable. Depuis l'inintelligible (*Tohou*) et l'absence de chemin (*Bohou*), nous sommes appelés à voir le dessin comme une organisation salvatrice, toujours dangereusement proche de son effondrement dès lors que Dieu — préfiguration du *Deus Pictor* cher aux jésuites —

a passé la main. Ces cercles prudents des Bibles moralisées sont la garantie fragile que la chétive créature qui emprunte un moment le costume divin ne doit jamais perdre de vue la frontière : celle de la forme, celle du sens, du discours, de la raison.

On veut encore voir dans le tracé du dessin la régulation à la fois physique et métaphysique des formes convoquées et saturées par la représentation, ceci en concédant à la peinture la propriété singulière d'apparaître, elle, au cours de sa mimésis, en elle — double mimésis, donc — comme condition de détermination formelle autant que machine d'exposition. Ce qu'on lui fera payer cher, en assignant à sa primarité formelle, autotélique, une éternelle secondarité théorique, physique, morale. Elle portera le péché de la couleur avec le péché de la matière...

Insidieusement, ces catégories en vérité si fragiles, n'ont pas d'autre vocation que de tracer les limites légales entre dessin et peinture ou, plus exactement, exproprier une fois encore le dessin de sa matérialité, fût-ce au nom d'une élection désastreuse — qui porte son effacement — au rang verbal, descriptif, énonciatif.

Pelote de nerfs

Sixième creuset mythique :
« Celui qui jetterait au hasard les couleurs les plus belles ne charmerait jamais la vue comme celui qui a simplement dessiné une figure sur fond blanc »

Je m'attarde un instant sur cette déclaration d'Aristote pour conclure ce chapitre.

Je constate avec étonnement — car sur Aristote nous faisons reposer l'intégralité de la logique, c'est-à-dire l'idéal occidental de la raison — le point de cécité dont elle fait sceau de la raison ; le déséquilibre des termes crie, pourtant, dès qu'on l'a pointé, son évidence. *Jeter* contre *dessiner*, *hasard* contre *figure*, la bataille est gagnée très longtemps avant d'avoir été livrée. N'est-ce pas une décision métaphysique et, plus encore, une décision éthique que trahit l'aporie de ce passage de *la Poétique* et dont on suppose que le partage — d'évidence — la masque ?

Nous attendons un analogon, cinématique ET sensible, de la tache de couleur au gribouillis du dessin, mais il ne vient pas. Il meurt dans l'impensé. Il n'y a pas de condition générale, communément pensable, au dessin et à la couleur pour l'indéterminé. Il y a l'évidence : ce que ça semble nous dire de la couleur, et ce qu'en pli ça nous dit du dessin ; nous avons tous les éléments en main pour une histoire morale de la couleur, jusqu'à son *fond*.

Le gribouillis est l'impensable métaphysique d'Aristote. Il assigne l'informe, l'indistinct, au paradigme de la couleur à tel point que celle-ci lui brûle les yeux et qu'il ne voit plus les lignes qui s'agitent dans les formes du passage lui-même, la matiération des vecteurs, l'exposition formelle de la recherche. L'incertitude faite forme. Le dessin représente un idéal de pureté (sans mélange, loin du diffus, du *poikilon*, de la bigarrure insaisissable) et de fixité (opposé au mouvement implicite de la matière, de la couleur). Monosémie et clarté du dessin qui, tôt ou tard, nous conduira à l'insoluble question qui

rences illusives et trompeuses, tout en dégradant la tradition de l'aberration anamorphique du visible [à l'en utilisation assumée d'une simple fonction accessible sur Photoshop. L'anamorphose est toujours chez eux tendancielle mais interrompue avant d'être reconnue comme telle. Elle est à prismes multiples, s'applique non pas aux figures dans leur ensemble mais à des objets partiels ciblés et disjointes produisant souvent la cacophonie de difformités tirées en des sens discordants. Est-ce la perception qui est fautive de troubles hallucinatoires ou plutôt les corps qui se dérobent à l'ordre de celle-ci ? Les chiens dessinés par Pierre La Police explorent les monstres habitant cette oscillation incertaine. La difformité par élongation vaudra alors pour le ralentissement caractérisant la montée du malaise, l'arrêt perceptif sur un détail repoussant prenant toute la place. Les protagonistes, pour avoir accédé à une sphère de publicité, sont traversés de tensions contradictoires que le dessin se donnera pour tâche de révéler au grand jour à force d'accentuations : c'est là l'œuvre de moraliste de Pierre La Police.

Ces élongations propagent avec elles quelque chose de l'altération anamor-

phique et, dans leur recherche de tous les effets aptes à provoquer le malaise, se vouent à une charge critique allant du nihilisme à la satire sans jamais proposer de programme alternatif ni ne laisser entrevoir d'issue de secours. Pas de sortie possible de la décadence dominante. L'activité abondante de Pierre La Police dans les magazines de grande distribution (*So Foot*, etc.) affirme clairement le projet d'un retour épidémique à l'envoyeur : remplir à son tour ces feuilles de papier glacé desquelles étaient extraits les originaux auxquels réfèrent constamment ses dessins. C'est là une limite du domaine de La Police, et cette acceptation de la place structurelle de Guignol de l'Info peut laisser dubitatif en livrant aux abonnés leur part quotidienne bien méritée de sucre et de jeux. Aussi cette ironie du sort peut-elle se réduire insidieusement à une circulation critique consommée en vase clos jusqu'à rappeler la boucle digestive par laquelle les icônes de la publicité se reproduisent à partir d'elles-mêmes ou récupèrent pour les isoler dans un *white cube* les oripeaux des mouvements subversifs dissidents. Jacques De Poulaga représente ainsi depuis longtemps à lui seul ce qui se désigne à l'international comme l'underground français. Mais là encore,

une œuvre est toujours porteuse de ses propres aberrations, et Pierre La Police s'arrête là où celles de son œuvre se proposent de le conduire : une vocation silencieuse l'éloigne résolument de toute affirmation qui se voudrait détentrice de valeurs salvatrices inébranlables et ses chemins buissonniers ne sauraient être frayés sans reprendre à son compte les idioties des formes que se donne le contemporain comme il va. L'absence de légendage de ses derniers dessins exposés et les recherches plastiques récentes allant du côté de la sculpture ou de l'installation plaident en faveur des dérives imaginaires ouvertes par les vertus tenaces de ce silence.

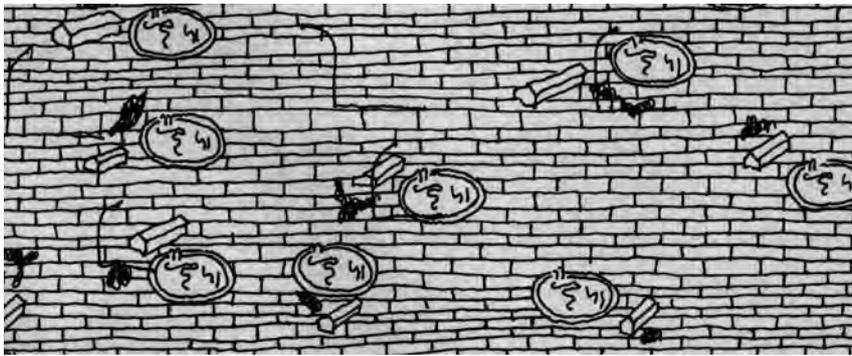


obligea Platon à des ruses de contre-Sioux : qu'est-ce que la couleur ? QUELLE couleur ?

Le dessin n'est pas censé pour Aristote pas plus que nos modernes sémioticiens se soustraire à l'*eidos*, il lui serait liée par nature. Repousser l'ivresse vénéneuse de l'indistinction à l'aide du dessin, voilà qui l'en exclut *a priori*. Évidemment, ça ne s'arrête pas à Aristote. Pour Port-Royal par exemple,

le gribouillis, ce serait l'impensable discursif, dessin qui ne dit rien, dévié de l'extériorité supposée à laquelle il doit faire crible, rendre compte des passages de sens ; vertige du vide sémantique. Pour l'un, il s'échoue dans l' inanité de l'acte, pour les autres dans l' inanité du signe. Dès lors que l'on aliène le dessin au signe, et à vrai dire dès lors qu'on y aliène tout le fonctionnement de l'image, on entrave tout

mouvement de surface et on empêche le forage des couches. L'idéal de Port-Royal — et ne nous y trompons pas, c'est bien celui de Scott McCloud, la spiritualité janséniste détrônée par la vulgate behavioriste — est un idéal de l'effacement du signe derrière la révélation de l'idée. Et tout ce qui est assujéti au fonctionnement du signe est destiné, tôt ou tard, à disparaître ; le signe est profondément transitoire. Il



l'est dans l'extrême fugacité du discours s'il s'agit de signes verbaux, très notamment pour la morale janséniste qui affermit cet écart en congédiant le *chatoiement* du discours. Il l'est dans la lente opération des conversions quand il s'agit des images. Cette conversion, qui fait l'ordinaire des regards portés sur l'image, me renvoie à la conversion historique de tout sujet qui se voit enjoint, après qu'on l'ait invité à dessiner à l'école pendant quelques années, à passer aux choses sérieuses et lâcher le pinceau dès lors qu'il apprendra à écrire, en quelque sorte, de vrais signes.



Dessins de cod. 2554 1.v, Clément Vuiller, Apolo Cacho, J.M. Bertoyas, Nicolas de Crecy, Yuichi Yokoyama, George Herriman, Elvis Studio, cod. 1179 1.v, Jim Woodring, François Henninger, Francis Masse

C'est sans doute, également, la tentation d'un effacement de toute matérialité du langage qui transparait de la *Logique* de Port-Royal pour atteindre la pureté de l'idée. Et c'est probablement ce qu'il faut entendre résonner, encore et toujours, dans la chimérique contemporaine *efficacité* : la recherche de moyens efficaces de liquidation de tout ce qui fait obstacle à l'idée de l'idée.

Sans doute, on doit déduire de ces demandes d'effacement ceux de deux types de matérialité ; l'une robuste et immédiate, celle du dessin lui-même ; l'autre médiante et insaisissable (parce que sa durée ne peut qu'échapper), que nous pourrions appeler *l'adventio* du sujet. Celle-ci, qui déstabilise les demandes d'universalité, de computabilité, de fonctionnalité même, participe à sa manière du problème de l'institution du signe. Elle est profondément *désinstitutionnante*. Comment définir cette adventio ? Comme couplage d'une matrice de subjectivation et d'un réseau d'effectivités. Ceci suppose que rien n'est constitué hors de son temps.

Dans l'image, la subjectivation est la hantise du visible ; c'est en cela que s'invente un lieu qui vous invite à rencontrer ses spectres, à venir le peupler à votre tour pour le hanter vous-même.

Ce n'est pas dans l'usage du récit qu'il faut se cantonner à analyser les rapports identificatoires (qui, en ce domaine, réduisent au reconnu la traversée de l'inconnu), mais dans l'ivresse des images.

Quand Aristote fait de la couleur une absence de structures, de sens, c'est à la tache qu'il se réfère : archétype de l'insaisissable, sans surface, sans pli définissant interne ou externe, qui ignore la séparation nette, à la fois lien continu et indétermination. Le « quelques » de « quelques traits de dessins » suppose d'emblée un univers computable, déterminable, des unités remarquables. Le pire n'arrivera jamais. Le gribouillis. Dans ce cadre théorique, la couleur, privée de ses unités remarquables, est également, par là, privée de raison, puisque d'articulation interne. Voilà maintenant reconduite la frontière entre raison et sensible, l'éternelle frontière. De la même manière, implicitement, on doit la supposer sans mémoire, sans durée (le temps du jugement et de la raison suppose une organisation mentale que seule une division et une articulation permettrait de rendre cohérente au *tout* de la pensée).

La couleur ne s'arrête pas ; il faut une convention pour décider de la limiter. Au mieux, on se donne *le trait*. Le plus fin du monde est encore un trait. Soulagement du théorique qui peut commencer à préparer ses ensembles.

Il est temps, maintenant, de nous pencher sur la morale de la couleur :

[...]

WAOW!

