

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le quatorzième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). L'indexation de *Pré Carré* sur l'Éternel Retour garantit que tôt ou tard, chacun de nos articles sera d'actualité.

Observateur distant de l'agonie du système de diffusion, *Pré Carré* est essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

Pré Carré

9 rue du fossé St Aaron
35550 Bruc-sur-Aff

ou encore par

Paypal sur les sites precarre.rezo.net
et sur certains salons de bande dessinée

La couverture de ce numéro 14
a été réalisée en sérigraphie
par Gary COLIN

Conception et maquette :
Pierre CONSTANTIN / 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
Alexandra Achard, Loïc Largier
L.L. de Mars & Julien Meunier

RUBRIQUES

BLUTCH, PROJECTION(S) P.2
notes sur une obsession visuelle
François POUDEVIGNE

LE PAPIER, OBJET ET MONDE P.6
autour d'un texte de Côme MARTIN
avec Loïc Largier, Alexandra ACHARD,
L.L. de MARS

DEMAIN S'OUVRE AU PIED-DE-BICHE P.17
Regard sociocritique sur *Bed and Breakfast*
de Florian HUET et *No futur is not dead*
de Yannis LA MACCHIA
Maxime HUREAU

DESSINER P.23
8) RETOUR EN FORME
L.L. de Mars

BIOPIC KUBRICK P.31
Sébastien LUMINEAU

LES BRAS NUS P.40
À propos de « *Les bras nus* » dans *La Volupté*
d'Hectopascal de Nicolas Zouliamis
Alexandra ACHARD

L'ÉVIDENCE ET LE DOUTE P.43
À propos de *Les Visés* de Thomas Gosselin
et Giacomo Nanni
Julien MEUNIER

PALIMPSESTES P.28, 39
Alexandra ACHARD
Zouliamis *Les bras nus*

MOINS LA MAIN P.39
Maxime Hureau
Time is money (Fred et alexis)

LIEUX COMMUNS P.42
L.L. de Mars

François POUDÉVIGNE
BLUTCH, PROJECTION(S)
notes sur une obsession
visuelle



Je voudrais poursuivre ici le travail d'élucidation commencé dans *Pré Carré 9* autour du cycle *Caporal & Commandant* de Jérôme & Emmanuel LeGlatin. J'avais alors tenté de fonder mon entreprise critique autour (à partir) d'un objet qui faisait résistance en moi, qui se dérobaît à mes tentatives de préhension. Je m'étais imposé de suivre jusqu'au bout la béance qu'ouvrait dans ma conformité douillette de lecteur la singularité de cette œuvre. J'y avais poursuivi la logique du manque pour tenter de cerner ce qu'elle pouvait avoir de fécond autant que de destructeur, tant dans mon expérience de lecture que dans ce que j'y projetais d'urgence dans le processus d'écriture.

C&C ne sont pas les seuls à me placer dans une telle situation de prostration, à générer ce qu'il conviendrait d'appeler une crise du discours critique. Certaines œuvres produisent chez moi une forme d'aphasie qui, si je ne parviens pas toujours à me l'expliquer, n'en suscite pas moins un désir d'exploration. Car si l'on poursuit d'ordinaire ce qui nous presse d'écrire, il est plus rare en effet que l'on s'attache à ce qui nous empêche de le faire. Saisissant ma chance, je m'attaque à Blutch, versant nord.

Car Blutch est de ceux qui secrètent en moi cette impression presque physique de torpeur. Sûrement car pour parvenir à ses œuvres (j'entends : y parvenir vraiment, non les posséder ni même les manipuler mais les atteindre en se sentant atteint, en faire partie) il faut d'abord franchir la dissuasive barrière des « discours sur Blutch », systématiquement élogieux. Le génie de Blutch. Je ne discute pas le bien-fondé de ces discours : suffisamment de personnes autrement plus qualifiées que moi, et dignes de confiance pour certaines d'entre elles, me font considérer ce postulat comme digne de foi (certainement). Je pointe seulement le fait qu'ils ont une fonction aseptisante, biaisant inévitablement mon approche de l'œuvre dans la mesure où je ne peux que me fonder dans la masse de ces discours préexistants et convergents. Je n'y parviens pas dans un état, non de virginité, mais simplement de disponibilité qui m'autoriserait à entrer dans ma lecture sans la désagréable sensation d'entrer dans une chapelle.

Il n'empêche. Il n'empêche qu'en dépit de ce fervent substrat, en certains lieux quelque chose opère qui réaffirme brutalement la singularité de l'œuvre, me met le nez dedans. Je suis face à certaines de ses planches comme un lapin dans les phares d'une voiture : état de pure fascination, littéralement pris dans un entre-lacs « de charmes et de maléfices », résolument captif. Je me vois voir, je sens mes yeux s'abîmer à chercher dans l'image (dans le système d'images) ce qui produit cette fascination. Mais le charme continue d'opérer, rien ne s'éclaire, le tracé continue d'exister au-delà de moi-même, je n'ai rien su faire pour me le rendre propre (me l'approprier).

Ce sentiment, qui m'attire et me fatigue, culmine en certains endroits, à la lecture de certaines planches — dont les cinq fascicules de *Mitchum* constituent une forme de paroxysme. Originellement publiés par Cornélius en livraisons séparées entre 1996 et

1999, repris depuis en un seul volume chez le même éditeur (2005, 2017), ces opuscules peuvent à juste titre s'appréhender en tant que « performance » (je reprends les termes du rabat de couverture), dans la mesure où l'auteur s'y laisse guider par un principe d'improvisation favorisant l'émergence d'images *idiotes*.¹

Ces images dont je continue de me sentir exclu paraissent pourtant bien relever d'une vraie jouissance graphique, qui serait celle de l'auto-engendrement : le dessin produit son propre cadre d'expression, ses propres règles de surgisement auquel le récit serait contraint de se soumettre. La fascination que j'éprouve résulterait donc d'un double mouvement engendré par une puissance graphique à l'œuvre qui, dans le moment même de son affirmation, resterait à distance du lecteur. Je suis confronté à quelque chose qui m'attire et qui pourtant me reste résolument étranger.

Une séquence muette de *Mitchum 3* me paraît emblématique de ce mouvement : au beau milieu de la nuit un jeune homme, régurgitant d'abord une chevelure de femme, finit par mourir d'une balle dans la tête. Sa compagne dort encore, ne cesse de dormir.

Ce sont ces deux veines d'attirance (attraction) et d'étrangeté que je souhaiterais creuser ici, en tant qu'elles me paraissent constituer les deux moments inconciliables de mon expérience de lecture, qui la rendraient de fait si malaisante, et malaisée à déterminer. Il faudrait lire alors chez Blutch la présence simultanée d'une double logique — celle de l'onanisme (attirance), qui ressortirait du trait ; celle de l'onirisme (étrangeté), qui ressortirait du dispositif.

la volupté

L'omniprésence des corps, qu'ils soient alanguis ou en action, font de *Mitchum* un lieu privilégié de projections fantasmatisques — d'autant que les corps ici se don-

L.d.M.

La republication des *Métamorphoses du vide* de Maurice Henry, aux éditions du Sandre, m'amène à quelques réflexions sur certains effets difficiles à réduire, à contrôler, auxquels conduit l'usage du massicot graphique par lequel on souhaite ouvrir le livre, assez littéralement, à de nouvelles perspectives (j'appelle massicot graphique celui qu'on destine à creuser le livre par des effets de brèches, de trouées, par des ajours dans les pages, dans la couverture).

On pourrait distinguer dans cette pratique deux tendances significatives du trou, tressées en tension plus qu'elles ne définiraient des valeurs ou des usages distincts : l'une vise plus ou moins à abolir le trou comme présence matérielle pour l'impliquer dans le récit ou pour le mouler dans le répertoire formel ; l'autre vise plutôt à le manifester en tant que trou, processuellement et sémantiquement.

Le trou comme processus matériel a pour objet la corporéité du livre, qu'il affirme en l'agressant, et il doit apparaître, il apparaît, en tant que trou.

C'est en tant que trou qu'il est regardé.

Le trou comme élément viral d'un récit est l'objet de ce dernier et, en tant que tel, est invité à disparaître comme trou matériel : c'est en tant que passage vers la page opposée qu'il est conçu et perçu, c'est à travers lui que le récit prend les rênes.

Évidemment, cette opposition n'est ni si tranchée ni si clairement lisible : dans le *Labyrinthe* de Nocola Henry¹, par exemple, si le trou se présente bien comme lieu de passage destiné à produire une ellipse matérielle entre

d'Ilan Manouach, livre résolument anti-mécanique et d'*Imagos* de Noémie Lothe, un trou déchiré pour cette dernière ! — la même remarque me venait que devant des œuvres en

tronaute déambulant dans une station spatiale, chaque case étant une pièce vouée à disparaître dans l'espace de l'hors-livre.

Plusieurs *mini-comics* de Jason Shiga



transparence, car il y en avait aussi ! *L'arbre de la connaissance* de C. de Trogoïf adapte une nouvelle d'Henry James sur des feuilles en calque qui rendent l'espace traversé de plus en plus saturé. Dans *Polychromie* des Éditions Polystyrène, on utilise des filtres de couleur pour lire alternativement deux versions d'une même page, comme deux univers parallèles retrouvés collés l'un à l'autre à même le papier. Même moi je m'y suis mis (mais là, je vous laisse chercher). Et à chaque fois.

Il y avait aussi les pages qu'on pouvait plier, et la liste de s'allonger sans fin comme un accordéon qu'on déplie encore et encore et encore et.

En littérature jeunesse, par paquets. *Station 38* d'Andy Hirsch dont je n'ai jamais lu d'exemplaire mais que j'ai vu décrit comme un cube à déplier au fil de la lecture pour découvrir un as-

comme *The Bum's Rush* ou *The Last Supper* dans lesquels le lecteur suit des flèches lui permettant d'explorer les choix moraux d'un personnage souvent confronté à une action banale (par exemple un enfant refusant de manger ses choux de Bruxelles) et qui sont souvent accompagnés d'instructions qui explicitent leur fonctionnement.

Relativité d'Audrey Hess, un récit cyclique publié sous forme de trois cercles superposés dont le lecteur doit soulever et retourner les quarts, qui constituent autant de cases, pour progresser dans le récit.

La série des *Aventures intersidérantes* de Jean-Pierre Vortex de Sylvain Moizie où chaque case se dissimule sous les autres, nécessitant de plier et déplier la carte que l'on tient en main pour lire les 5 cases d'une histoire cyclique (ainsi l'une

L.L.

Le trou anéantit la question du recto-verso. Les traversant les deux, il n'est ni de l'un ni de l'autre, et de l'un et de l'autre en même temps. Ce qui entraîne la possibilité que ce qui fut lu une fois le soit une seconde transformée.

C'est ainsi que s'ouvre *2 yeux* ?¹. Établissant sur les deux premières pages du livre visuellement et formellement une concordance entre dessin et trou mais énonçant très clairement et concrètement leur statut à chacun et, par là, leur différence, l'auteur produit lors du rabattement de l'un sur l'autre pour passer à la page suivante une fiction. C'est-à-dire une image.

Le trou ici agit au recto comme possibilité technique de produire des formes graphiques comme dessin, et au verso comme trou, révélateur d'une forme sous-jacente, *in-vue* la première fois et indevinable.

Un agent à la fois de transition et de transformation.

1. Lucie Félix, *2 yeux* ?, Paris, Les Grandes Personnes, 2012.

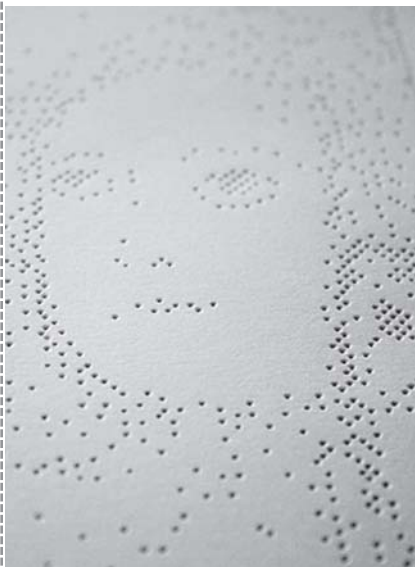
des *Aventures* consiste en l'exploration d'un tunnel qui n'en finit pas de s'enfoncer dans la terre).

La Véridique Aventure d'un e-mail d'Olivier Philipponneau et Alain Enjary, publié sous forme de surface à déplier qui révèle à chaque manipulation de nouvelles significations pour les fragments de cases que l'on avait jusque là sous les yeux, correspondant à la complexification du parcours de l'e-mail en question.

Et à chaque fois que je tombais sur

un livre troué, un livre déchiré, déplié, non relié, transparent, à assembler soi-même, à explorer comme un puzzle ou un labyrinthe, je n'en revenais pas qu'il en existe autant car bon sang, ce que ça doit être compliqué à imprimer !

Il faut dire que ce n'est pas un hasard si les exemples de telles œuvres se retrouvent surtout chez les petits éditeurs, ceux qui osent prendre le risque que ça ne se vende pas, que ça prenne trop de temps, trop d'argent, que ce soit trop bizarre pour publier ça à plus d'une dizaine d'exemplaires. Que des albums comme ceux de Marc-Antoine Mathieu soient publiés par montagnes, que le public soit au rendez-vous, on pourrait dire que c'est le résultat d'expérimentations tièdes, de récupérations de procédés autrement plus audacieux ; je choisis d'y voir une réussite, la preuve que *ces choses-là* deviennent de plus en plus aisées à produire



recto et verso que rien ne peut prétendre réduire, il apparaît néanmoins que les dessins de labyrinthes qui frappent les pages, s'ils sont bien motivés par ces trous circulaires, les motivent également par la construction d'un minimum narratif : c'est celui qui justifie le mouvement de lecture du livre et sa perception en tant que récit. Et d'un autre côté, si le trou qui traverse de part en part le « Hole book » comme le « Explosive book » de Peter Newell est effectivement au service d'un récit avec lequel il entre en collision matérielle (ce qui lui donne également son devenir-récit, celui par lequel il devient « plusieurs » trous), c'est en tant que trou qu'il agit, c'est en tant que trou qu'il pénètre l'espace diégétique et se perçoit par les personnages. Cependant, dans ces deux livres, afin d'échapper aux propriétés physiques du trou dans les pages, celui-ci est rendu matériellement si peu significatif qu'une reproduction ordinaire ne brime en rien sa charge, ne prive le livre que du jeu de représentation symbolique de son saccage, sans rien changer de sa lecture. Qu'est-ce qui le différencie tant du trou de Nicola Henry ? c'est sans doute que le trou de Newell n'est au fond qu'un signe de trou qui ne prend aucun des risques encourus par l'ajourage affirmé, étendu : quand le trou dans le livre quitte ce simple jeu de présentation étriqué par la signification, il doit alors se soutenir en tant que fenêtre, ouverture, judas, rideau théâtral de la diégèse.

Et c'est là que les problèmes commencent : est-ce réellement possible ? Les opérations matérielles ne capturent-elles pas, ne paralysent-elles pas un récit dans les constructions formelles dont elles gouvernent rythmes et

DEMAIN S'OUVRE AUPIED-DE-BICHE par Maxime Hureau

Regard sociocritique sur *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead*

Une longue explication occupe le premier phylactère de *Bed and Breakfast* (L'égouttoir, 2015), phylactère qui désigne un simple logo en forme de B : « À Bruxelles ce 'B' signifie 'Bed and Breakfast'. 'Bed and Breakfast' ne signifie pas 'chambres d'hôtes', 'Bed and Breakfast' est un toponyme, ici le nom d'une salle de concert. 'Salle de concert' ne signifie pas pleinement 'salle de concert' : a priori l'endroit a d'abord servi de dépôt de marchandises, devenu obsoleète ce vaste espace a pu être investi en tant que lieu de vie. Et c'est depuis 2010 que les gens qui l'occupent lui octroient régulièrement cette fonction de salle de concert. » (1) Dans un même souci de précision, Florian Huet poursuit son introduction à la case suivante sur un couloir désert : « [...] Mais, avant d'aller plus loin, il faut que vous sachiez : le Bed and Breakfast a définitivement fermé à la fin de janvier 2014. »



De son côté, en guise de prologue ou de dédicace ironique pour *No futur is not dead* (sic, Hécatombe, 2008), Yannis La Macchia écrit plus directement, après deux ratures : « L'été 2007 a vu se fermer quelques-uns des plus vieux squats genevois tandis que la plupart des lieux alternatifs ont compris qu'ils n'en auraient plus pour longtemps. Cet été là ~~on a tous~~ j'ai vraiment eu l'impression que certains politiques assassinaient 30 ans de folie joyeuse. Qu'ils aillent tous se faire ~~fourre~~ réélire. Ce livre leur est dédié. »

Ces deux bandes dessinées s'ouvrent ainsi sur un constat désolant : la fermeture d'espaces de liberté ou de lieux de vie souvent obtenus par des combats courageux et un patient travail de construction. Par l'alliance spécifique de la question du logement collectif, légal ou non, avec des pratiques artistiques contre-culturelles, *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead* peuvent être lus de concert. En revanche, cette entrée transversale thématique mais aussi sociologique, dans la mesure où ces deux livres émergent entre le fanzinat et la bande dessinée alternative, ne doit pas conduire à écraser l'un sur l'autre, d'autant plus que leurs mises en œuvre sont très différentes.

Or, en interrogeant l'articulation de l'esthétique et du social non seulement comme sujet mais aussi comme matière, la sociocritique propose un cadre d'analyse opportun pour croiser *Bed and Breakfast* et *No futur is not dead*. Cette perspective a été construite d'une part en opposition aux sociologies de la littérature, qui font une étude externe de l'œuvre ou la considèrent comme un document, et, d'autre part, en opposition aux approches esthétiques ou formelles qui tendent à négliger la dimension sociale de l'art. Claude Duchet présentait ainsi la démarche en 1979 :

« L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde.

La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle "réalité". » (2) Si on veut bien s'en inspirer et l'aménager, puisque la sociocritique a été développée dans les années 1970 pour la littérature et qu'elle peut se référer à des conceptions disons idéalistes de l'esthétique et de l'art (3), il devrait être possible d'ouvrir une vue sur la dimension politique de ces deux petits ouvrages (ce n'est pas un jugement de valeur, mais une description : format A5, ils comportent une quinzaine de planches pour l'un, et deux récits de 29 planches pour l'autre).



Discours subjectif, frontalité politique

« Il y a beau temps qu'on n'ose plus délivrer de message, [...] et l'écrivain - si ce n'est l'écrivain, ou le scripteur - rougirait, s'il existait, d'avoir une idée, ou seulement quelque chose à dire. » Claude Duchet, dans un article fondateur pour la sociocritique (1971)

No futur is not dead est composé de deux parties présentées tête-bêche, avec inscrit respectivement sur leur page de titre « No futur for you » en noir sur fond blanc et « No futur for me » en blanc sur fond noir. Dans les deux cas, il s'agit d'un récit à la première personne

Dernier creuset mythique Dessiner peint. Peindre dessine.

On se plaît à imaginer une sorte de redistribution conceptuelle qui libérerait les arts de l'image des dettes métaphysiques contractées auprès de la matérialité empirique, imposées à la manifestation artistique qui répond à une expérience sensible. Fêter comme empiricité le champ dans lequel l'image crée et transforme le monde. Car il ne s'agit au fond peut-être que de ça, reconnaître comme appartenant au monde des choses celui des images et non plus comme une opération distanciée, par laquelle on reviendrait toujours au monde des choses après l'avoir quitté un instant. Giacometti déplaçait le caractère de la ressemblance lorsqu'il disait qu'elle seule l'intéressait — en tant que peintre — en ces termes : « c'est à dire ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur ». Découvrir, pas reconnaître. Un chemin du visible pluriel qui ne renonce à aucun lieu, ni celui que l'image instaure ni tout ce qu'elle emporte avec elle et renverse.

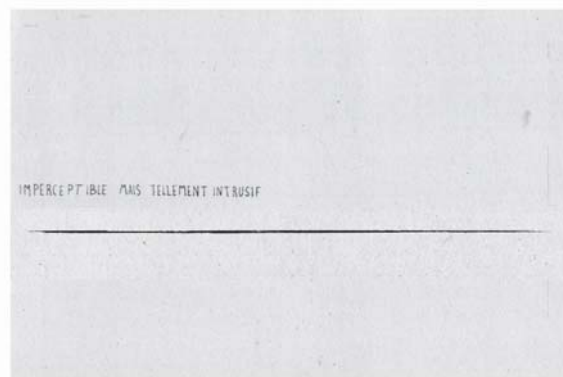
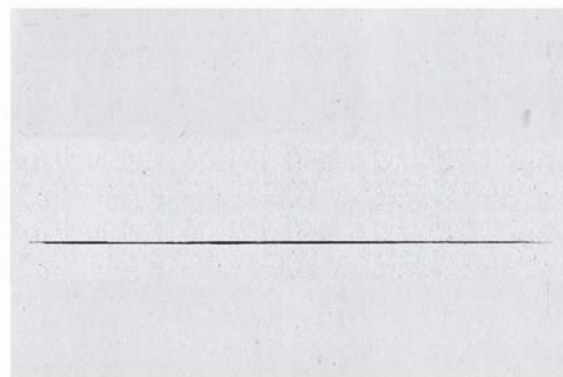
Pour l'image pensée et traitée en signes, en ensemble de signes, signes d'histoire ou signes de discours, ont été forgées des iconographies, puis des sémiotiques, toute une série instrumentale pour laquelle l'image a dû se tordre, se ramasser, s'amputer de propriétés, faire silence même sur sa matérialité, être remodelée pour se conformer à son usage. On ne savait alors plus très bien, par cet examen, comment envisager les mouvements, figures, vecteurs non mimétiques en dehors du codage, recodage — en dehors d'une position de référent ou d'une équiformité transitoire —

quand ceux-ci « affirmaient » sensiblement autre chose que leur arbitraire même. Quand ce quelque chose, sans qu'on ait eu à déterminer ce qu'il était, pourtant allait, faisait, liait, déliait, déjouait la qualification des opérateurs de sens, les changeait profondément, les ouvrait, organisait ou ruinait la distance entre eux comme leur composition supposée. Longtemps, on l'aura chassé du regard, comme ces *marmi finti* qui saturent des milliers d'églises sans apparaître dans les histoires de l'art, livres et théories.

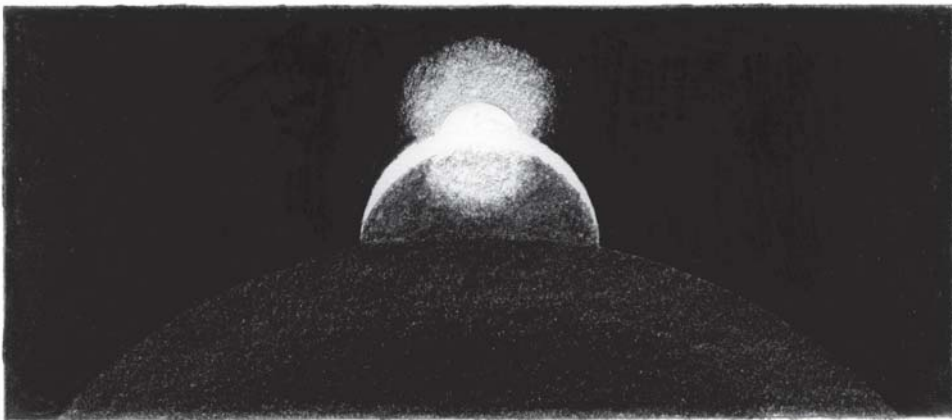
Peut-être faudra-t-il chercher dans le processus qui fait naître ce *quelque chose* de l'image, dans les modalités créatrices elles-mêmes, dans les organisations techniques, plastiques, corporelles, par où il participe d'une autre mimésis, solidement nouée à la vie qui, avec lui, apparaît⁷ ; comme affirmation d'un partage de traits continus, modaux, aux mouvements matériels, aux réalités physiques, organisationnelles, structurelles, intellectuelles, aux concepts-mêmes qui y trouvent l'opportunité d'une autre *mise en forme*.

L'histoire des images est aussi celle des expressivités non mimétiques et non substitutives, qui ne répètent pas, ne remplacent pas, ne convoquent pas, mais actualisent des conditions du regard, de l'expérience du monde des choses et de la pensée.

Soumise au régime des signes et de la signification l'image n'était plus qu'un vecteur vertical, par lequel étaient convoqués des préexistants dont elle



Alexandra Achard - Montage n°2 à partir de « *Les bras nus* » dans *La Volupté d'Hectopascal* de Nicolas Zouliamis, La cinquième Couche, 2009



Donc, c'est une éclipse de soleil.

C'est assez lent. Et on ne distingue pas grand-chose. En fait, je ne me le rappelais plus, mais je pensais que c'était une éclipse de lune. Et j'ai dessiné toutes ces images en pensant que c'était une éclipse de lune.

Ça marche quand même.

Le dessin des ronds s'est fait avec différents objets aux diamètres différents³. L'utilisation du compas aurait créé un petit trou dans la feuille et ça se serait vu, notamment au niveau du soleil. Oui, ça peut s'effacer sur ordinateur, mais je n'aime pas tellement « nettoyer » ce genre d'imperfection. Des poussières, oui, ça me semble normal. Des trous de compas, ça me gêne plus ; alors qu'il n'y a pas de raison.

On a l'impression que la Terre descend assez lentement au premier plan, mais on va voir (à la page suivante) que c'est assez rapide.

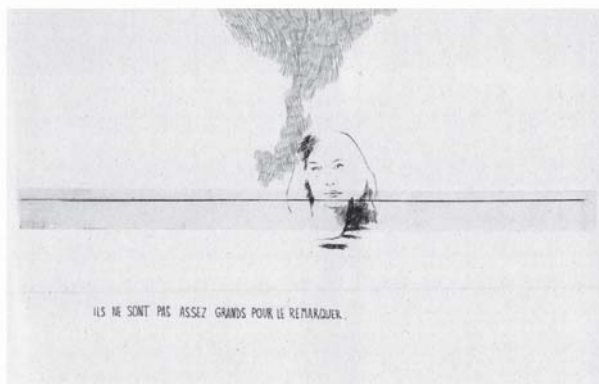
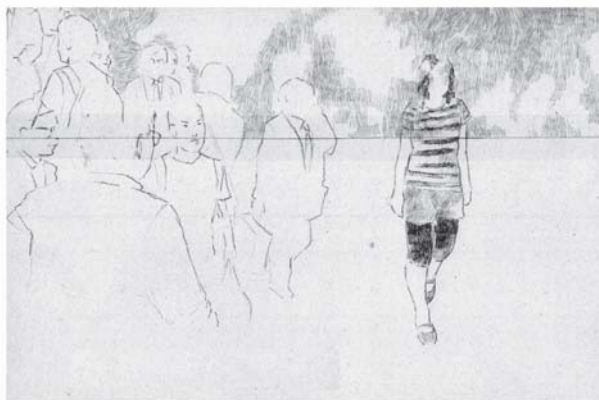
³ Le trou d'un CD a permis de faire le soleil ! Un truc d'aspirateur en plastique, la lune. Et une assiette, la Terre.

MOINS LA MAIN

Fred et Alexis TIME IS MONEY

—Alors, hein ? ! ... Que pensez-vous de ma machine ? ... C'est autre chose que votre machine à rouler les cigarettes, ça ! ... Hein ! ... Hein ! ?
—Ben...
—Elle sert à quoi votre machine ?
—Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé !
— ?
—A remonter le temps !
Oui, je sais, vous allez me dire : ce n'est pas original...
—Moi ? Mais je ne dis rien...
—Si, si... Depuis Wells jusqu'à Valérien, bien des gens ont voyagé dans le temps, d'accord...
... Mais personne, non, personne n'a jamais eu l'idée de voyager dans le temps pour de l'argent !
Ce qui intéressait ces voyageurs du temps c'était l'action héroïque, l'épopée, l'aventure ! ... Ah, là là, je vous demande un peu...
l'épopée ne fait pas le bonheur, mon cher, mettez-vous bien ça dans la tête ! ...
Tandis que l'argent, ah, l'argent ! ...
—M'ouais
Mais pourquoi avez-vous besoin de moi ? ...
—Pour traiter les affaires, voyons !
Vous allez devenir un commerçant du temps ! ...
— ?

—«Timoléon, commerçant du temps», ça fera bien sur vos cartes de visite.
—Commerçant du temps ?
—Bon, trêve de bavardage, nous allons commencer ce soir...
—Ce soir ? Mais...
—... et par la Joconde. Ça c'est une affaire terrible, la Joconde, Terrible ! L'affaire du siècle ! Ou plutôt des siècles ! Ha ! Ha ! Ha !
—La Joconde ? Vous parlez du portrait de...
—Exactement ! Je vais vous envoyer à Florence en l'année 1469...
PSCHIIIT
—Je ne comprends pas...
POUTCH POUTCH
—Vous êtes obtus, mon ami !
Vous allez traiter directement avec Léonard de Vinci.
— ?
CRAC !
—En 1469, Léonard a dix-sept ans. Il vient d'arriver à Florence et n'est pas encore connu... Il débute... Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé ! ...
Un débutant, hé ! Hé !
POUTCH CRAC ! POUTCH POUTCH
Léonard de Vinci, Un débutant c'est trop drôle. Ha ! Ha ! Ha ! Ha !
Ha ! Ha ! Ha !
—Hé ! Hé ! Hé !
—Et c'est là où mon idée devient géniale ! ... Vous suggérez à Léonard de peindre la Joconde...
PAF ! POUTCH
... Vous achetez le tableau pour une bouchée de pain... On achète toujours pour une bouchée de pain à un débutant, ha ! Ha ! Ha ! Ha ! ...
POUTCH POUTCH
Vous revenez ici, nous revendons le tableau et nous sommes riches ! Riches ! Riches ! Riches !



Alexandra Achard - Montage n°3 à partir de «Les bras nus» dans *La Volupté d'Hectopascal* de Nicolas Zouliamis, La cinquième Couche, 2009

—Si j'ai bien compris, vous me proposez d'aller acheter la Joconde à Léonard de Vinci...

—Oui, à Florence en 1469.

Prenez cette bourse, elle contient quelque menue monnaie en sequins et ducats de l'époque, cela doit vous suffire pour traiter l'affaire... Hop !

—Mais, enfin, ce tableau se trouve au musée du Louvre, et....

—Et alors ?

... Léonard ne peindra la Joconde qu'en 1507. Si vous le décidez à la peindre en 1469, la Joconde du Louvre ne deviendra qu'une copie... Ha ! Ha ! Ha !

... Une copie ! ...

La Joconde une copie de la Joconde, Léonard plagié par Léonard !! Ha ! Ha ! Ha !

—Mais...

—Allons, allons, 50% chacun, Ça ne se refuse pas, une affaire pareille ! Hé ! Hé ! Hé ! Hé !

La machine à voyager dans le temps est prête, montez !

—Evidemment... 50%...

Hum ! ...

—... Ne pensez à rien... Décontractez-vous....

—Attendez !

—?

—... Je ne vais pas voyager dans le temps en maillot de corps ! ...

C'est indécent...

—Bah ! ... Vous achèterez des vêtements à Florence.

CLAC

BADA CLONG CLIGCLIC POUËT POUËT TCHOUFOUTCHOUFDO-

-UGDOUGLOUGLOUTCHOUFTH- COUFTC

—Burp !

Alexandra Achard

Les Bras Nus. Souvenir d'une domination du sens sur la sensation.

Souvenir de l'impossible spontanéité d'un sentiment futile, fruit de la rencontre entre un comptoir et un avant-bras, d'un lien où le vivant était réanimé par l'inanimé, que ma mémoire complice avait traduit en opposition de sensations. Elle avait transformé quelques planches de Nicolas Zouliamis en souvenir d'un frisson, du froid saisissant des *Bras Nus* accablés par une moiteur ambiante.

J'étais restée avec cette idée, forte, presque réelle que la bande dessinée avait tenté quelque part de prendre un chemin qui ne raconterait rien, me laissant toute licence pour faire mienne cette impression. Le reste flottait dans mon esprit : une forme courte, pas ou peu de texte, un dessin esquissé, crayonné, une fuite ; peu importe. Impossible de me souvenir si ce n'était qu'extrait ou objet entier, mais je restais persuadée qu'elle en était la moelle, ce que j'avais décidé d'en retenir, de valoriser, éclipasant toutes autres possibilités de lecture. Alors, quand pour d'autres raisons je retrouve les mots de Roland Barthes ce souvenir fragmentaire me semble à merveille tenir en échec ce qui s'y expliquait comme deux expériences que rien ne devait lier.

Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la

main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (...)

**La peau moite
De ses bras dénudés
Collait au comptoir**

Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable,(...)

Face aux mots de Barthes et confrontée aux égarements de mes souvenirs, ce qui m'apparaissait autrefois convaincant montrait là toutes ses faiblesses. Seul l'aspect visuel semblait asseoir ce que mon esprit avait soigneusement sélectionné, presque tout entier construit. La forme n'était pas si courte : cinq pages aux descriptions bavardes d'un « 18 au soir » qui sur-situent ce « L. » tant dans l'espace, le temps que son environnement. Ce qui me paraissait si léger, suggestif, ne me semblait plus être qu'injonctions de représentation. La faute peut-être aux *a priori* de ces deux lectures : « l'"absence" du haïku (...) appelle la subornation, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens. Le haïku,(...) est attiré dans l'un ou l'autre de ces deux empires du sens (le symbole et le raisonnement, la métaphore et le syllogisme). Si l'un (Jôco) écrit : *Que de personnes / Ont passé à travers la pluie d'automne / Sur le pont de Seta ! /*, on y voit l'image du temps qui fuit. Si l'autre (Bashô) écrit : *J'arrive par le sentier de la montagne. / Ah ! ceci est exquis ! / Une violette ! /*, c'est qu'il a rencontré un ermite bouddhiste, "fleur de vertu" ; et ainsi

Mais au même moment, dans l'instant de la même lecture, je comprends le texte de L. L. De Mars comme la validation, ou tout du moins l'établissement d'un fait, celui de la différence fondamentale entre documentaire et fiction. Là où le premier est aliéné au réel, à l'enregistrement des faits, la deuxième est libre de s'épanouir dans les champs infinis de l'imaginaire. On comprend alors que le documentariste peine à exister face aux grands réalisateurs de fiction.

Mon premier mouvement est de réagir à cette distinction entre le documentaire et le cinéma de fiction. Je me dis d'abord que le problème du *bon sujet* concerne tous les cinéastes, pris tous ensemble dans les mêmes injonctions à se formater à une certaine idée de ce qu'est un récit valable : un bon sujet donc, et un ou des bons personnages, une certaine durée (disons autour d'une heure trente), des péripéties, une exposition des enjeux rapide, une situation puis crise puis résolution, ce genre de choses. Le documentaire et le film de fiction sont main dans la main à ce niveau-là, et le supplément de puissance à accorder à la discipline ne diffère pas selon le type de film. Le cinéaste aura de la peine à exister tout autant devant Fellini que devant Chris Marker, tout autant devant Tarkovski que devant Joris Ivens, quel que soit le film à faire.

À l'inverse, on voit bien que les courants dominants du cinéma auraient tendance à emporter pareillement vers les rivages de la fiction du dimanche soir que vers ceux du doc animalier.

Mais au fond, quel que soit le bout par lequel on prenne le texte de L. L. de Mars, je sais bien qu'il a raison. Les documentaristes ne sont pas mineurs, ils sont « minorés », maudits par leur rapport primordial au réel qui les enferme, et sinon obligés socialement à faire la preuve que cette fois-ci c'est un vrai film de cinéma qu'ils ont réalisé.

Effectivement je vois ça partout, le réalisateur de doc questionné uniquement sur son sujet, son film comme un *Dossier de l'Écran*. Quand il plaît, on commente combien il a fait un film nécessaire, qui parle de ce dont on parle trop peu, combien ça nous renseigne et combien c'est utile. Et pourquoi pas mais de fait je ne compte plus les réalisateurs qui, présentant leur film, se sentent obligés pour s'extraire de tout ça de préciser que ce n'est pas d'un film documentaire dont il s'agit, mais bien d'un film tout court. Ils ne font pas du doc, ils font du cinéma. Et ils ont raison bien sûr, il s'agit là de narration, cadrages, montage, rythme, sons, écriture ; ce sont les mêmes questions qui se posent, celles de la mise en scène, et chacun y répond en inventant sa propre pratique. Mais il se trouve que c'est toujours au documentariste de faire le travail de s'inclure dans le champ du cinéma, c'est à lui de militer, de faire cet effort d'un supplément de puissance alors qu'à l'inverse, on n'a jamais vu un cinéaste de fiction se défendre sur la nature de son travail en précisant que non, ce n'est pas une fiction, c'est du cinéma.

Ici je tiens à dire qu'au fond on peut se désintéresser complètement de cette

