

PRÉ CARRÉ

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

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

En attendant la naissance d'un système de diffusion moins absurde que celui en place, *Pré Carré* sera essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

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

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

La couverture de ce numéro 7 a été réalisée en linogravure par Guillaume & Justine CHAILLEUX, et tirée dans l'atelier de Gilles Le Guennec Conception et maquette : L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

Nous contactons directement les auteurs dont le travail est susceptible de nous intéresser.

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

ÉTUDES

LA PUTAIN P AU MIROIR — CHEMIN ET CORPS FAISANT P.2

Cathia ENGELBACH

À propos de la trilogie de *La Putain P* de Anke Feuchtenberger et Katrin de Vries

DESSINER — 3) LE CINTRE, L'ESQUISSE P.11

L.L. de MARS

FAIRE EXISTER P.23

Julien MEUNIER

À propos de *Don't go where I can't follow* de Anders Nilsen, et de *Ovnis à Lahti* de Marko Turunen

LA RÉALITÉ ERGOTROPIQUE DE LA BD P.28

Gilles LE GUENNEC

REGARDER LIRE ICI P.32

Loïc LARGIER

À propos de *Here* de Richard McGuire

J'ÉTAIS HAMLET P.41

OOLONG

Petits commentaires sur Chris Ware

PLANCHES

TEMPS RÉEL P.20

Pirik

TRICOTER P.29, 30, 34, 37

Guillaume CHAILLEUX

RUBRIQUES

PALIMPSESTES P.6, 7, 48

Pierre MARTY

NOTRE HÔTE P.8

Léo QUIÉVREUX

UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE P.27

Crapule

de J. & E. LEGLATIN

Cathia ENGELBACH

La Putain P au miroir Chemin et corps faisant

À propos de la trilogie de *La Putain P*
de Anke Feuchtenberger et Katrin de Vries

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

Leibniz, *Monadologie*¹

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

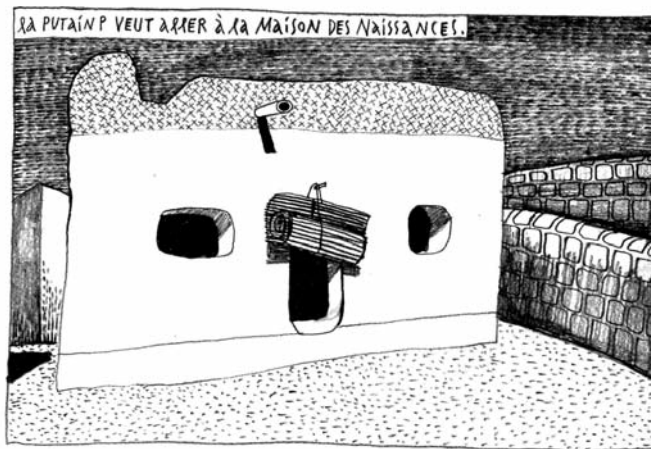
Ces deux étapes liminaires impliquent un effondrement qui se répètera dans toute l'histoire de *La Putain P*, ou plutôt : dans toutes les histoires de la Putain P. En trois tomes (*La Putain P*, *La Putain P fait sa ronde*, *La Putain P jette le gant*) et neuf cha-

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

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

Sur son chemin parsemé d'étapes qui la conduisent à de nouvelles étapes, formant à la fois des seuils et des puits intarissables, se tracent des voies d'hommes, de femmes et d'animaux, d'architectures en dur et en mou, qui la vident et la comblent à chaque nouveau palier. En Charon dans un miroir inversé, si elle avance,

si elle avance, c'est uniquement pour vivre et communiquer, comme se connecter au monde et à elle-même. Chemin faisant, la Putain P prend peu à peu corps, c'est-à-dire qu'elle emprunte à la forme du monde un peu de sa forme à elle, autant qu'elle pétrit la chair du monde par sa chair à elle. Dérobant à la terre, dérobant à l'eau, la Putain P est insu-



notre hôte

Léo QUIÉVREUX

Le Programme Immersion

éditions Matière 2015

Un résumé

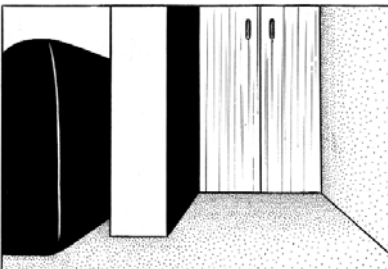
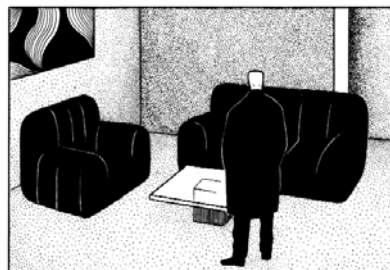
Une machine, l'EP1 est mise en service au sein des services secrets. Elle permet de scruter la mémoire cachée des agents, de faire resurgir des éléments que la conscience humaine n'aura pas retenus et qui seront traités ensuite par des opérateurs dans le but d'augmenter les performances de résolution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

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

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

Un chantier

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



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

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

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

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



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

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

Tout ensemble et séparé

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

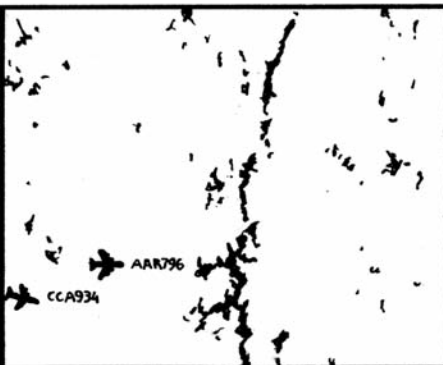
Distinguer, soit, mais également poser le fond propre des distinctions, leur cadre d'apparition, voilà ce qu'induit la formulation de Roger de Piles. Apparaître, c'est sortir du néant. Le dessin arrache au néant indistinct : il ne rend pas compte des apparitions, il fait *apparaître*. Voici l'espace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

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

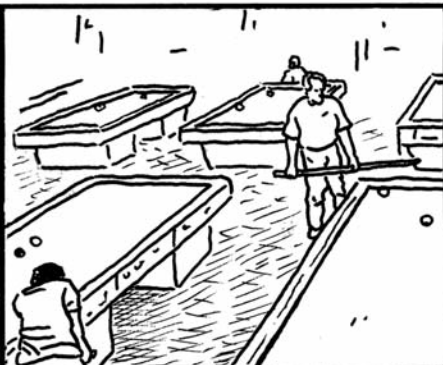
Qu'elles aient eu pour visée pendant des siècles une harmonie (« [...] *cette subordination qui fait concourir les objets à n'en faire qu'un* »), ou qu'elles permettent à des formes



00:00 Tokyo, carrefour de Shibuya.



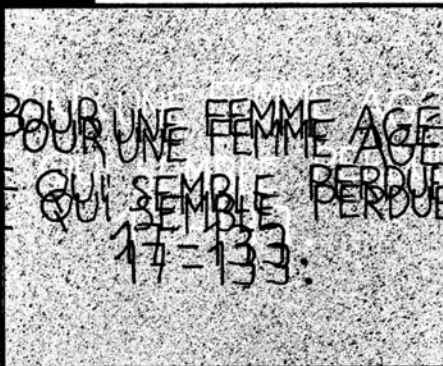
00:05 Chaîne des monts Oural, trafic aérien.



00:10 New-York, salle de billard.



00:15 Las Vegas, chapelle nuptiale.



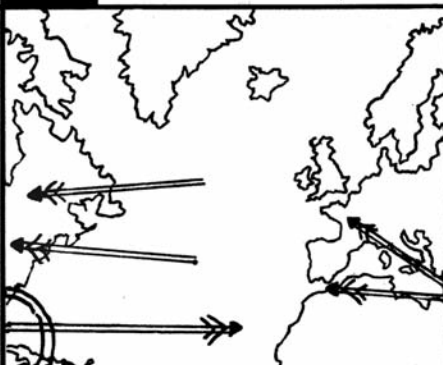
00:20 Montréal, radio du service de répartition de la police.



00:25 Prague, usine de traitement des déchets.



00:30 Formes de vie évoluant dans une goutte d'eau.



00:35 Cyberattaques à travers le monde.



00:40 Niagara Falls, chutes de la rivière Niagara.

FAIRE EXISTER

par Julien Meunier

À propos de *Don't go where I can't follow* de Anders Nilsen, publié chez Drawn & Quarterly, 2006

et de *Ovnis à Lahti* de Marko Turunen, publié chez Frémok, 2011.

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



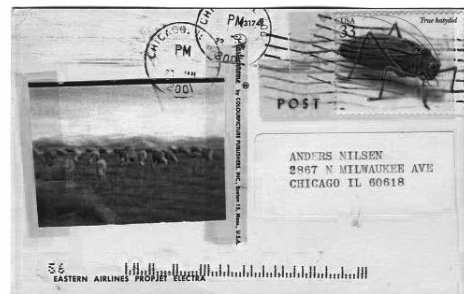
De ce point de vue, *Don't go where I can't follow* de Anders Nilsen m'est apparu dès sa couverture comme un livre qui n'avancerait pas seul, et a convoqué en moi le souvenir de la lecture de *Ovnis*

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

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

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

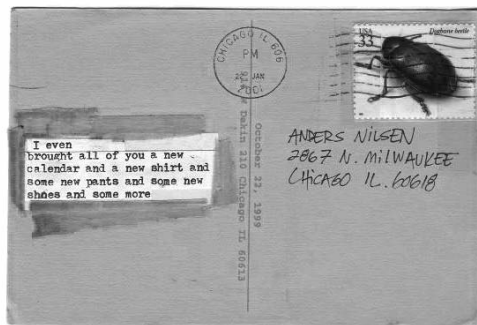
D'un côté, la gêne d'être devant un récit qui s'annonce comme un drame autobiographique ou « tiré d'une histoire vraie ». Face à la couverture du livre d'Anders Nilsen, il y a comme une méfiance, je crains de me voir forcé d'endosser le costume du voyeur et de goûter l'intimité de l'auteur comme si elle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



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

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

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



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



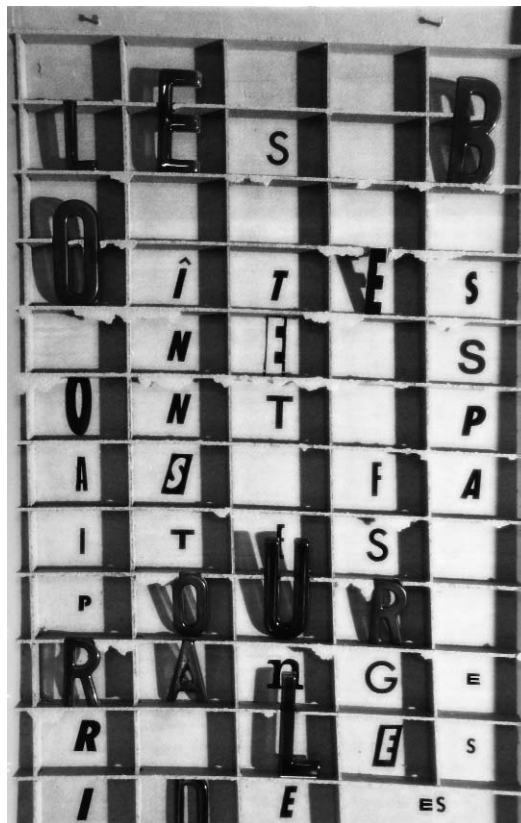
LA RÉALITÉ ERGOTROPIQUE DE LA BD

par Gilles Le Guennec

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

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

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

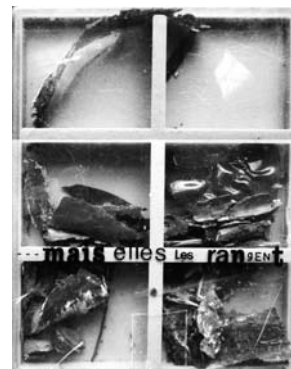


Avant d'y répondre, il faut ajouter : quelle est-elle lorsque, aux limites de son fonctionnement, elle dé-sert ?

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

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

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



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

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



Regarder lire
Ici de
Richard McGuire

par

Loïc
Largier

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

« On apprend à se méfier de ce qu'on ressent. À chaque fois, lorsqu'on décide d'écrire sur un livre, c'est tout un effort pour dépasser le constat premier que telle œuvre nous a touchés, que telle page a fait jouer en nous une corde sensible. »

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

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

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

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

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

R. McGuire : Je ne sais pas. Il y a plusieurs façons de répondre à cette question. Tout d'abord... Je discutais avec un ami qui est plus un auteur de bande dessinée que moi. Il m'a demandé : « utilises-tu des bulles ? » et j'ai répondu « oui ». Et il m'a dit : « Alors, c'est de la bande dessinée. » Pour lui, c'était le point important. »

X. Guibert, *Richard McGuire*, entretien (<http://www.du9.org/entretien/richard-mcguire/>).

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

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

« Je pense que c'est un génie. »
Chris Ware, 3^{ème} de couverture de l'édition française.

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

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

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

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

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

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

J'ÉTAIS HAMLET par Oolong

Petits commentaires sur Chris Ware

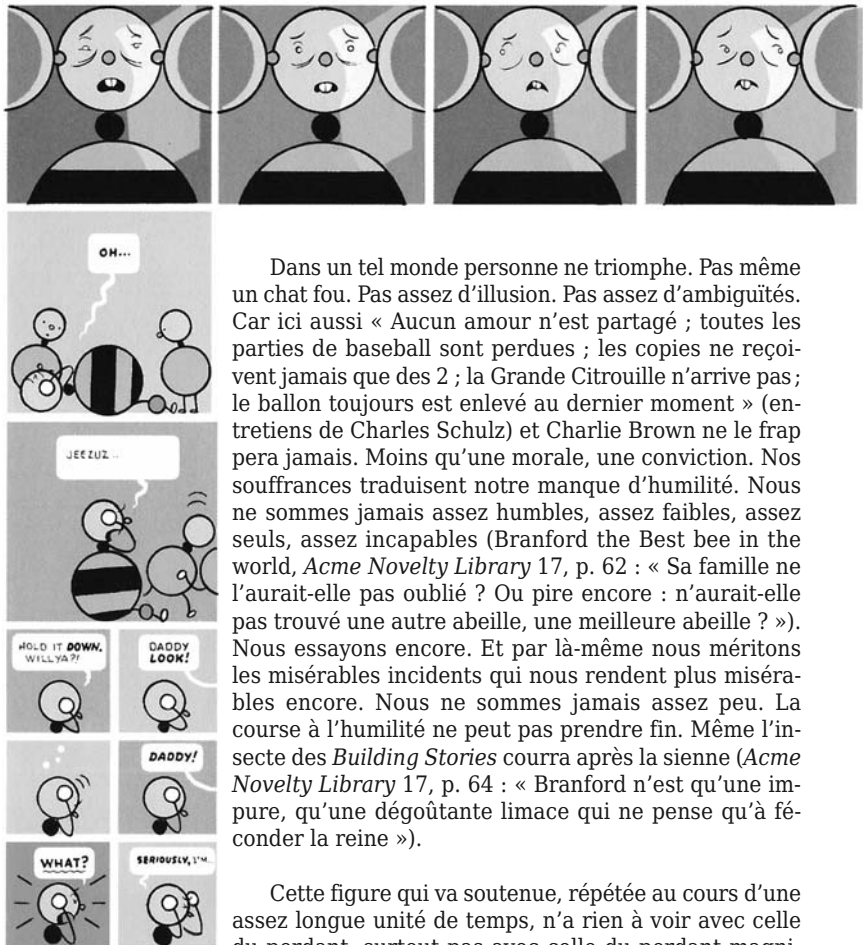
Avant tout

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

Chris W. Brown

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

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



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

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

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

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

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

Détails :

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

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

