

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 Gébé

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.

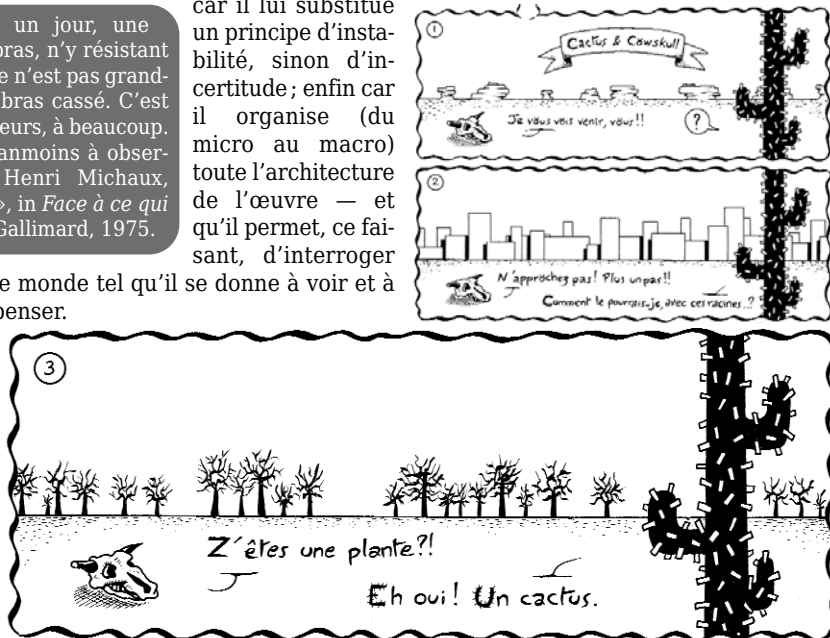
Or l'idée que je voudrais combattre ici (et que me paraît combattre à sa manière C&C) est que le manque équivaldrait à l'absence ; là où l'absence se pose en état de fait, le manque m'apparaît davantage comme un processus qui dessine en creux tout un monde duquel précisément il se retire, et au sein 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 prolifité, 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



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.



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

Mon opinion ici est tarau-dée par la question de ce qui fait corps dans le langage et peut-être aussi du tri nécessaire entre histoire et nature ; jusqu'ou « 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,

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

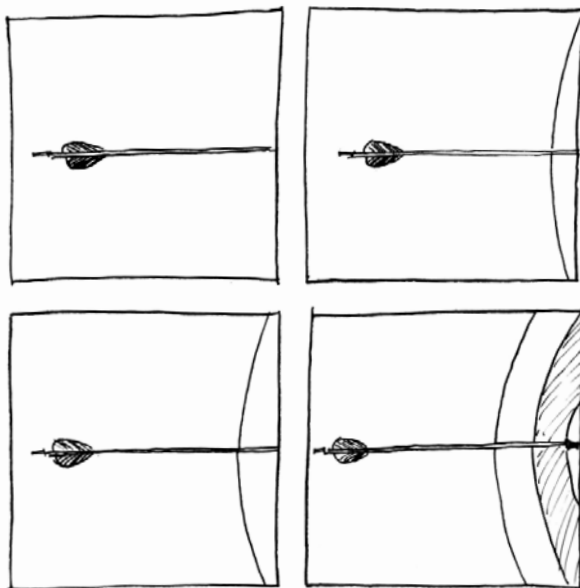
la relation de l'homme à son Dieu. Dieu, dans le récit de la Genèse, crée en effet l'homme *ad imaginem et similitudinem suam* (1, 27)... Mais nulle part il ne sera dit que Caïn, par exemple, « ressemblait » à son père Adam, et encore moins qu'il « ressemblait » à son frère Abel. »⁹

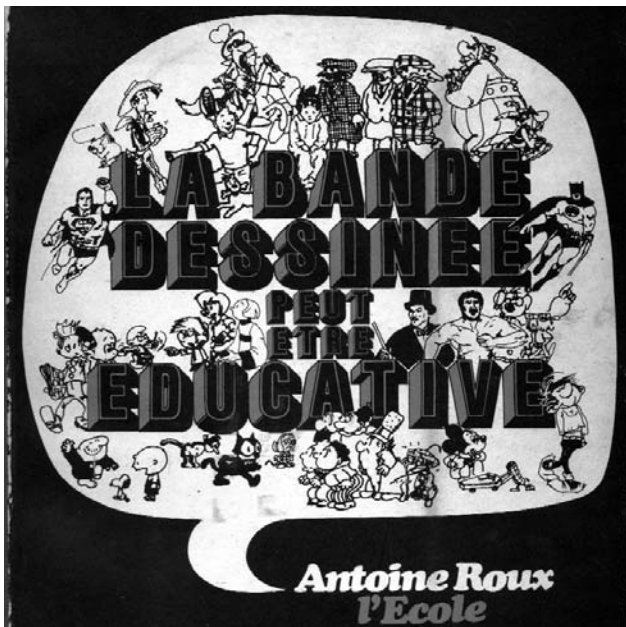
N'étant pas naturelle, la « ressemblance » balance alors entre l'anthropologique et le divin, entre l'image et le modèle. En même temps, la question de la ressemblance est posée d'emblée comme relation asymétrique entre l'homme et Dieu. Elle est posée en soi comme un principe démiurgique, évidemment, 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 inconnance 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 absent

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.

13

Guillaume chailleur – *Tricoter* n°29



« 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 — Achev. impr. : 06/1982 — ISBN : 2-211-98000-7

ET D'ABORD
UNE
DEFINITION
DE LA BANDE
DESSINÉE

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 media 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

est un récit
une définition
soumis à une
ou hebdoma-
ain suspense.
B.D.
comic
lets;
à la
caractère
de critère...

inclut
pages, texte
a parcimonie
souvent
es pédants
ou encore
venir
iques
Renaissance
des pratiques
). Le système
en France

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
gueri
A cô
des l
d'out
alors
franç
de de
trava
est J
Pif-I
Jacq
Willy
Tinti
Jose
Will
des
à la
pour
et ce
que
avai
aux
Depu

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.

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

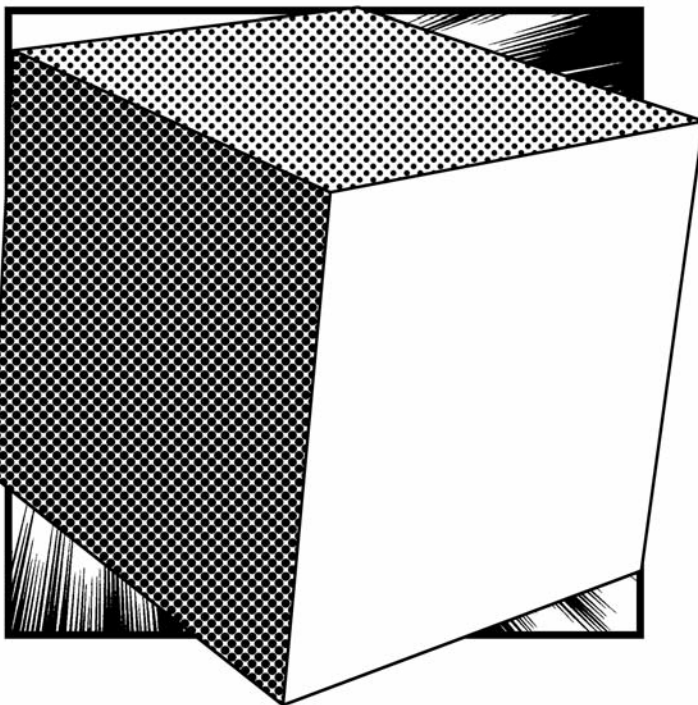
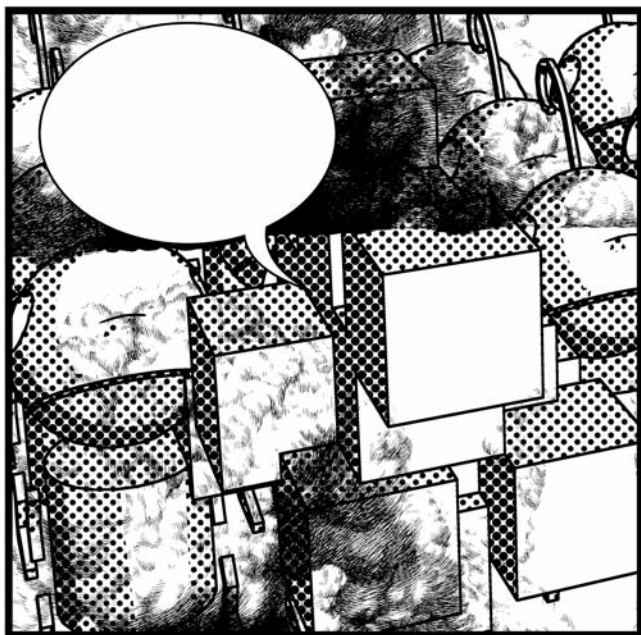
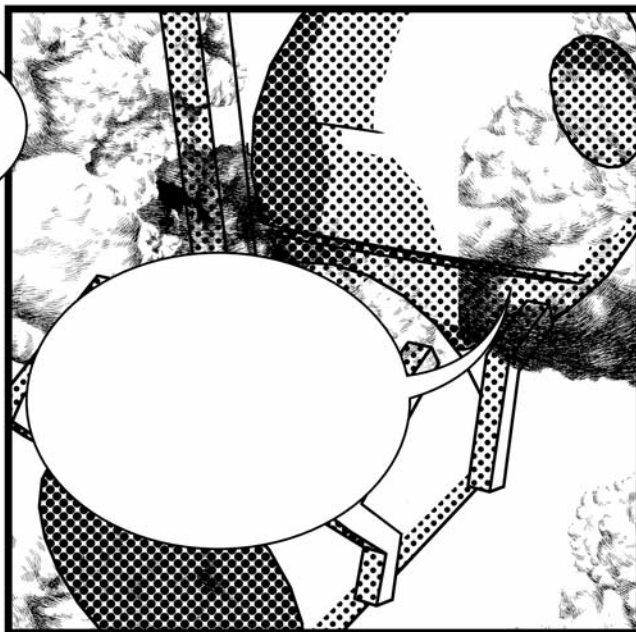
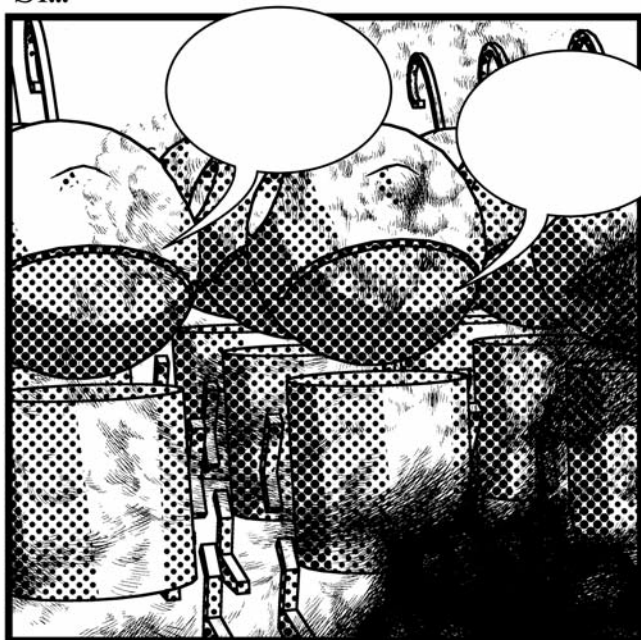
cas je dois me rendre à l'évidence de son existence et du fait qu'il s'agit là de bien plus qu'une simple contingence un peu encombrante. Il s'y passe des choses, que je devine parfois centrales, mais auxquelles je suis tristement aveugle. Ou alors au mieux je les ai vues, mais sans le savoir, par inadvertance,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



Si...



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

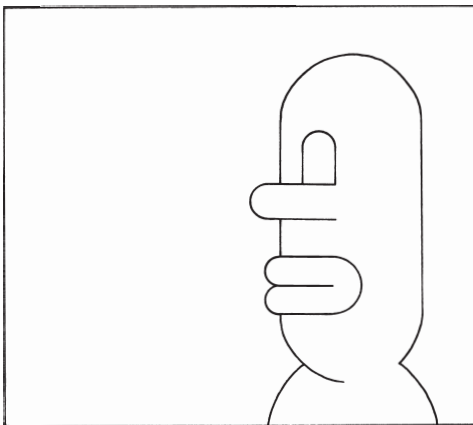
« *Style is a manner of doing or presenting things.* »

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.

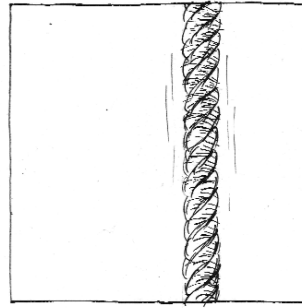
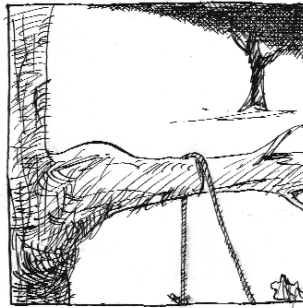
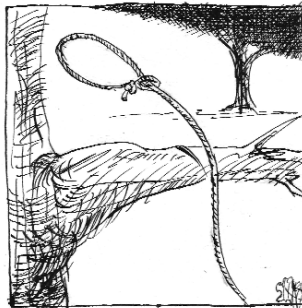
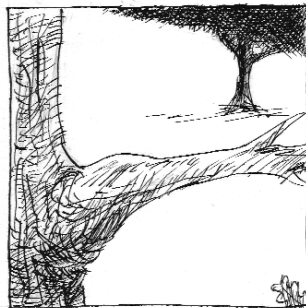
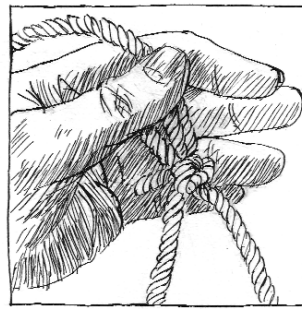
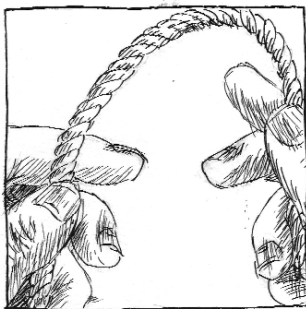
Le récepteur peut s'enticher d'un style pour plusieurs raisons. Le style peut tout simplement lui procurer un plaisir esthétique. Le style peut aussi faire appel à son identité et sa place dans le monde en s'ancrant placidement dans l'actualité ou en invoquant les souvenirs de ses premières expériences 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

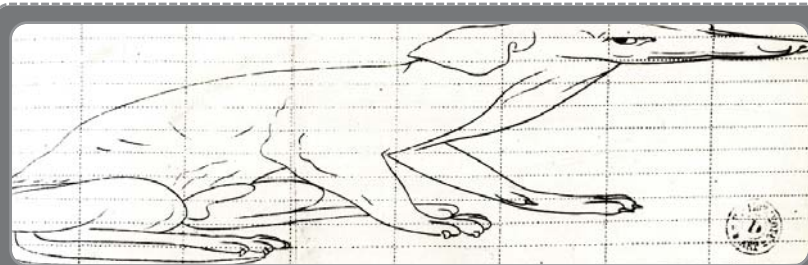


Un peu plus loin, on dira du Rank Xerox de Liberatore qu'il s'agit de *la Sixtine Punk*. C'est de cette façon que l'éditeur le présente. Le punk est alors mort depuis quelques années, plus personne ne peut s'imaginer à ce moment-là que le cadavre va se remettre à bouger, et Michel-Ange est de loin le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

Breccia, 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-



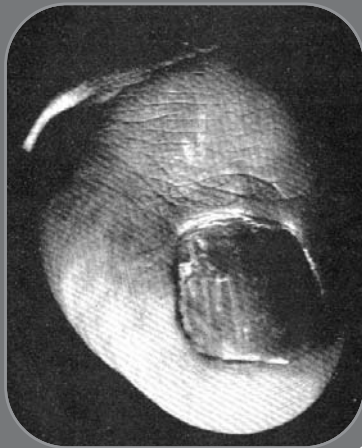
montre au détour d'une gravure du XIXe siècle comment cette race de création relativement récente devenait alors le sujet ironique d'anamorphoses comiques n'ayant nul besoin d'outrer leurs effets pour arriver à produire l'outrance de son élongation. Cet animal défiait à lui seul l'opération de l'anamorphose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



boeuf. 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

avalée dans la cagoule de l'encre noire semblait ouverte comme une bouche vociférante et dévoratrice. Le titre dé-tournait 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

avec la visagété 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 malative 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 élongations 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 dissocier, 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 signification. 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