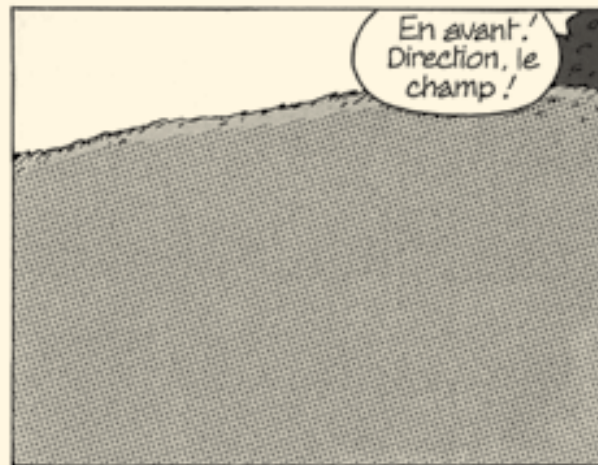


*marin martinie*

## ***l'image à minima***



*FIGURES DE RÉDUCTION DANS LA BANDE DESSINÉE*

*dir. serge verny*



**ENSAD**



*marin martinie*

---

***l'image à minima***



*marin martinie*

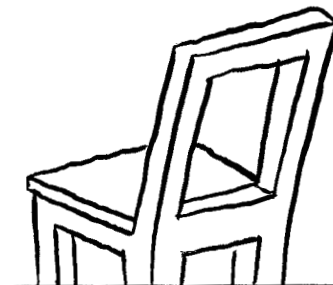


# L'IMAGE À MINIMA



figures de  
réduction

dans la  
bande dessinée



*mémoire de 4<sup>e</sup> année*  
★ dirigé par SERGE VERNY ★

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE  
DES ARTS DÉCORATIFS



2017

# SOMMAIRE

---

<i>INTRODUCTION GÉNÉRALE</i> .....	9
<i>PROLOGUE</i> .....	13
<i>NARRATIONS DU MANQUE : ABLATION, MUTATION, EFFACEMENT</i> .....	21
<i>ZÉ CARIOCA : une narration strictement plastique est-elle possible ?</i> .....	33
<i>GARFIELD MINUS GARFIELD : quand le chat s'en va, les troubles dansent</i> .....	49
<i>RIKI FERMIER : « En avant ! Direction, le champ ! »</i> .....	77
<i>1/Contrefaçons belges</i> .....	83
<i>2/Lire ensemble</i> .....	93
<i>3/Riki ou la solitude multifonction</i> .....	103
<i>4/Soudain, le vide</i> .....	125
<i>Vers les lectures imageantes</i> .....	145
<i>ÉPILOGUE</i> .....	153
<i>BIBLIOGRAPHIE</i> .....	161



## introduction générale



« Who strive - you don't know how the others strive  
To paint a little thing like that you smeared  
Carelessly passing with your robes afloat -  
Yet do much less, so much less, Someone says,  
(I know his name, no matter) - so much less!  
Well, less is more, Lucrezia : I am judged »

Robert Browning, *Andrea del Sarto*, 1855, v.73-78

Dans ces vers du poète anglais Robert Browning résonnent déjà les trois mots d'un des grands préceptes de la modernité esthétique : *less is more*. Le poème raconte les difficultés d'un célèbre peintre vénitien, Andrea del Sarto, à saisir son modèle, Lucrezia, jeune femme capricieuse pour qui il a sacrifié gloire et fortune. Le peu de choses qu'il doit représenter sur sa toile constitue, à ses yeux ivres de désir, *beaucoup plus* : une infinie beauté... Si l'artiste de la Renaissance voit déjà les vertus de l'économie formelle en peinture, c'est bien à l'architecture qu'on associe l'expression, devenue entretemps la devise du Mouvement Moderne. « Le moins est le mieux », autrement dit : il faut aller au plus simple. Ludwig Mies Van der Rohe, auquel on attribue volontiers la paternité de la formule, l'avait entendue en 1910 de la bouche de Peter Behrens, au moment où celui-ci concevait l'usine de turbines AEG et « inventait » le design industriel. Naturellement, l'idée n'est pas nouvelle et la sagesse grecque disait déjà *medèn ágan* : « rien de trop ». Le minimalisme de la modernité est peut-être l'énième avatar d'un immémorial tandem formé par l'esthétique de la pureté et l'éthique de la retenue. Pour autant, cela n'enlève rien à son originalité historique, puisque la conception moderne de « pureté de la forme » a un sens bien particulier qui n'est pas réductible aux épures du passé. Pour le dire autrement, le dépouillement de l'architecture romane

n'a pas la même fonction que celui pratiqué par Walter Gropius, Le Corbusier et leurs contemporains. D'autant plus que chaque discipline développe un minimalisme indigène, fondé sur les mêmes principes généraux mais opérant selon des modalités particulières. Les notions de « modernité » et de « sobriété formelle » varient donc selon qu'elles s'appliquent aux domaines différenciés de la peinture, du cinéma, de la danse, etc.

Nous voudrions justement examiner quelques spécificités du « minimalisme » dans le domaine de la bande dessinée et selon le sens particulier que le médium peut donner à ce mot. Ici, le terme « bande dessinée » désigne autant une production industrielle avec le corpus d'œuvres qui en résulte que le langage iconique et plastique constitué par cette discipline mais largement réemployable dans d'autres champs de création.

Nous commençons ces lignes en disant que le principe du moins comme plus ou du moins comme mieux est familier des peintres autant que des architectes. Une expression répandue veut que la bande dessinée soit « l'art de faire du temps avec de l'espace », et pour cause, elle consiste à faire du *récit* - donc du flux temporel - avec des images organisées dans un *espace*. Quelque part entre la peinture et l'architecture, il doit bien y avoir la bande dessinée. Elle est, comme l'architecture, une division savante et fonctionnalisée d'un espace (à ceci près qu'il s'agit, au sens strict, non d'un espace volumétrique mais d'un plan) et elle emprunte à la peinture tous les moyens que celle-ci a élaborés pour ordonner les signes visuels dans la représentation iconique. Quoi qu'il en soit, elle fonctionne comme un système complexe et le minimalisme qui s'y exerce peut affecter de nombreux paramètres avec autant de conséquences rhétoriques et plastiques. Nous souhaitons donc limiter notre étude à un certain type de simplification (ou de « minimalisation ») de la forme en bande dessinée que nous appelons « minimalisme *a posteriori* » ou « minimalisme second ». Il s'agit en fait d'une réduction formelle appliquée à une œuvre de bande dessinée déjà existante. Retirer une ou plusieurs parties de l'énoncé et tirer l'ensemble vers les canons du minimalisme, que ce dernier soit d'ordre narratif ou d'ordre graphique. Comment alléger, le plus simplement possible, un contenu icono-linguistique déjà établi et fonctionnel du point de vue de la lecture ? Ce serait, d'une certaine façon, le minimalisme paroxystique : en faire le moins possible, se contenter de réduire une forme existante plutôt que de créer *ex nihilo* une forme conçue comme minimale. Il est

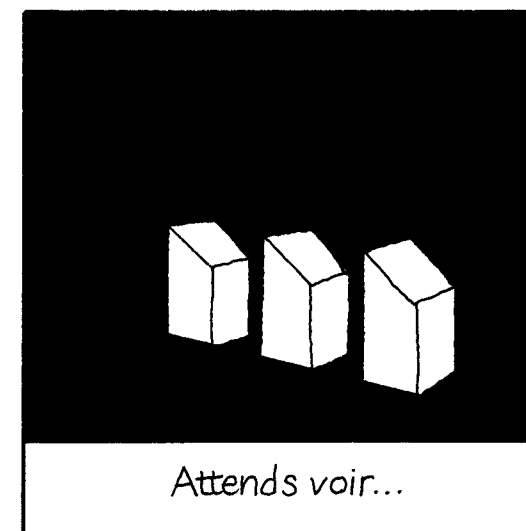
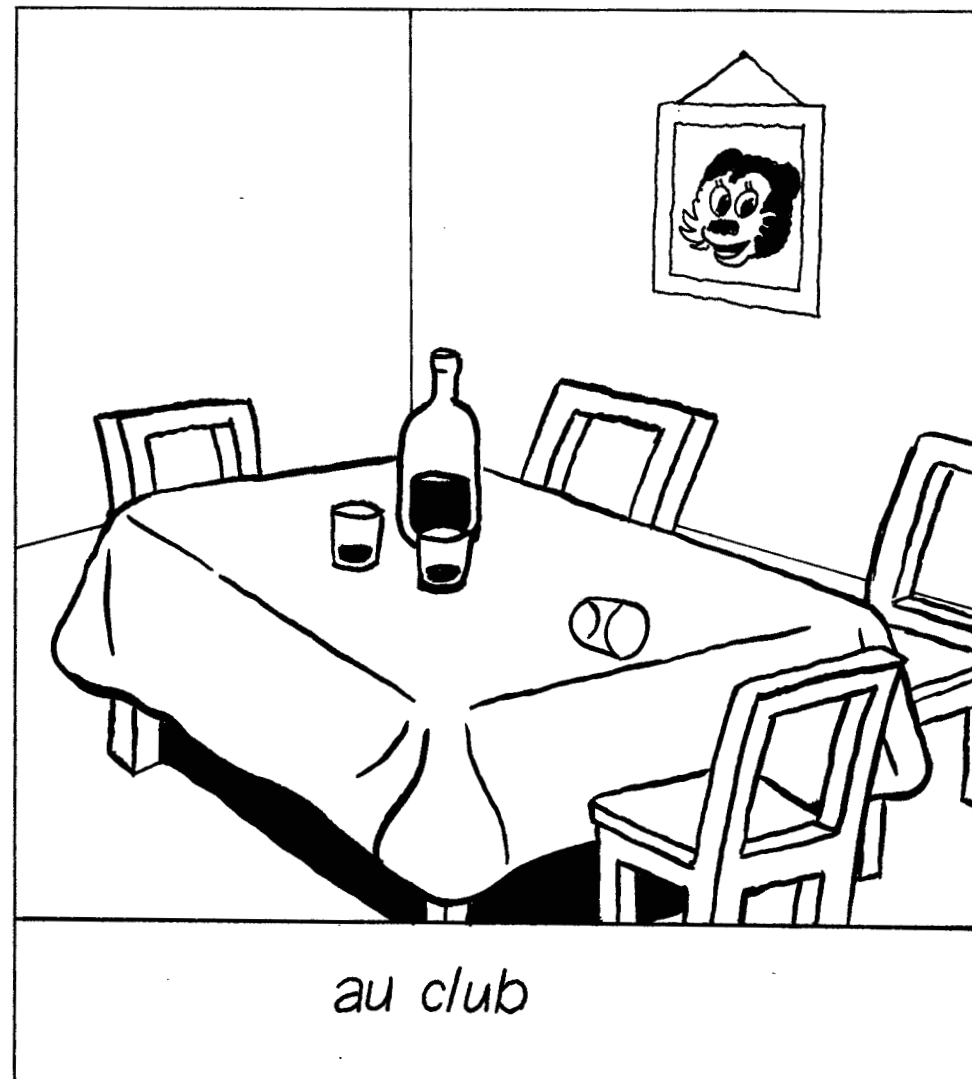
des bandes dessinées desquelles on a retiré les personnages ou le texte, parfois même les deux ; il est des bandes dessinées que l'on a amputées ou vidées et donc changées en autre chose qu'elles-mêmes, sans avoir pratiqué aucun « ajout » au sens strict du terme. De fait, les artistes qui nous intéressent ici ne font, à proprement parler, pas grand-chose<sup>1</sup>. Mais ce « pas grand-chose » entraîne des bouleversements plastiques et sémantiques considérables. Nous voudrions étudier le produit de ces transformations et voir dans quelle mesure il peut suggérer de nouveaux types de narration ou d'image, y compris et surtout pour la création première, celle qui ne relève pas de l'appropriation ou du détournement.

Dans ce mémoire, nous utiliserons souvent des concepts issus de la sémiologie visuelle. Notre ambition n'est pas du tout de proposer une analyse sémiotique rigoureuse des œuvres que nous avons choisi d'étudier, à l'aide de quelque méthode générale dont nous éprouverions la solidité. Nous souhaitons simplement décrire le mieux possible les conséquences sémantiques (tant au niveau de la formation des images qu'au niveau de la constitution du récit) de ce minimalisme *a posteriori* qui nous occupe, de façon à comprendre comment il opère au sein d'un dispositif image-texte déjà établi. La finalité de notre recherche est d'envisager, à partir des cas étudiés, de nouvelles possibilités poétiques et esthétiques, aussi bien dans la bande dessinée que dans d'autres disciplines. À nos développements théoriques s'ajoutent deux passages en bande dessinée, l'un au début et l'autre à la fin. Leur fonction est moins illustrative que réflexive et nous espérons qu'ils peuvent contribuer, autant que le pur texte, à éclairer notre objet d'étude.

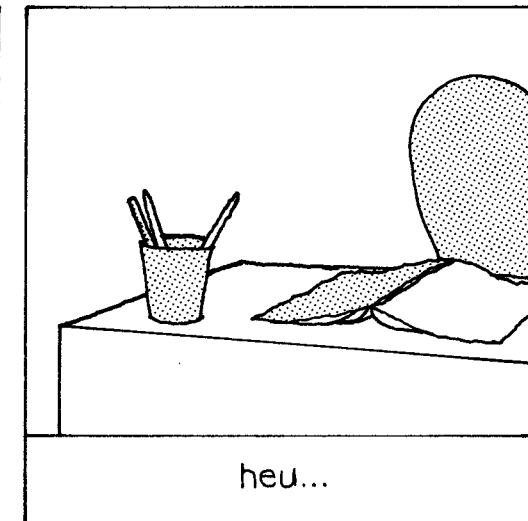
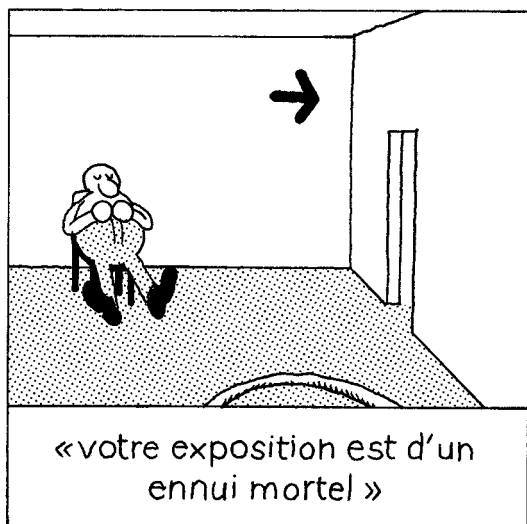
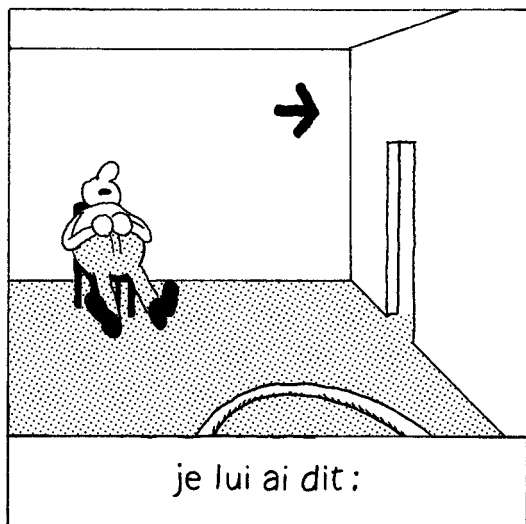
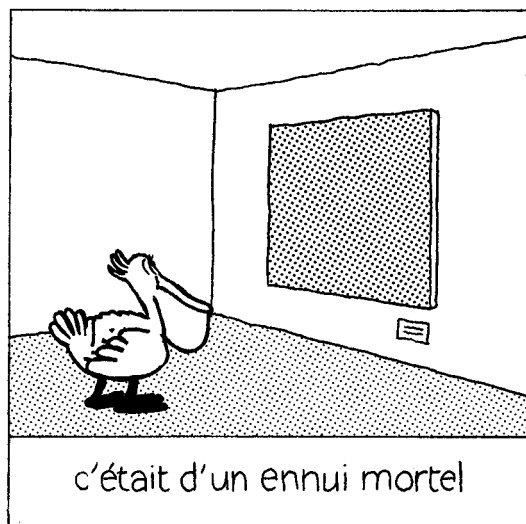
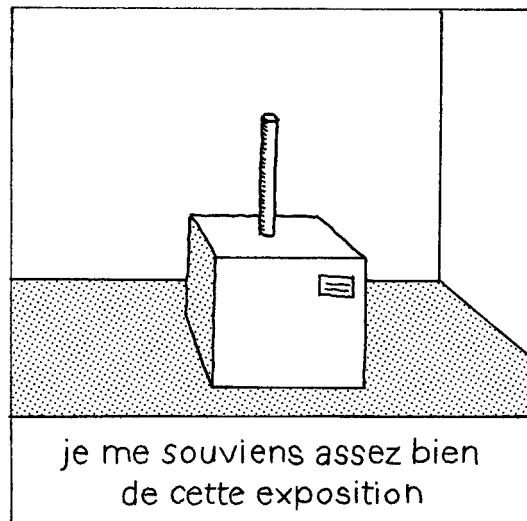
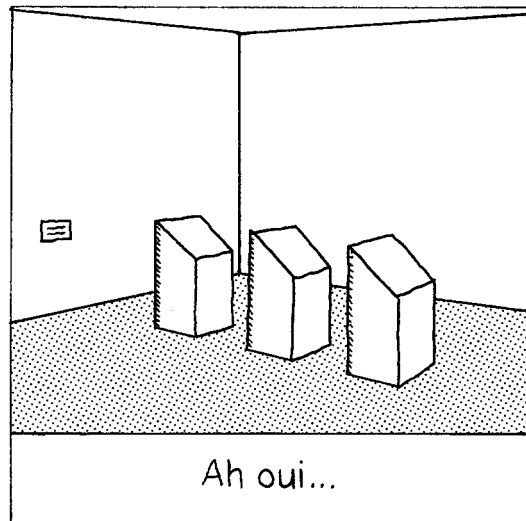
1. Aux esprits sarcastiques qui voudraient voir dans le minimalisme *a posteriori* une forme particulièrement sophistiquée de paresse, nous pouvons répondre qu'il est bien souvent, comme tout minimalisme, le résultat d'un long effort de maturation. C'est notamment ce que dit Jochen Gerner, plasticien et auteur de bande dessinée justement connu pour sa radicalité formelle : « Pour obtenir toute forme minimale structurée et censée, il faut avoir creusé avec énergie des fondations profondes et solides. S'être énervé et battu avec la matière, les éléments ou ses pensées. Comme pour la fabrication d'un alcool, avec travail du sol, maturation, vendange particulière et vieillissement en fût. » Jochen GERNER, entretien avec David VANDERMEULEN in *Le Minimalisme*, Bruxelles, Le Lombard, coll. « la petite bédéthèque des savoirs », p.10.

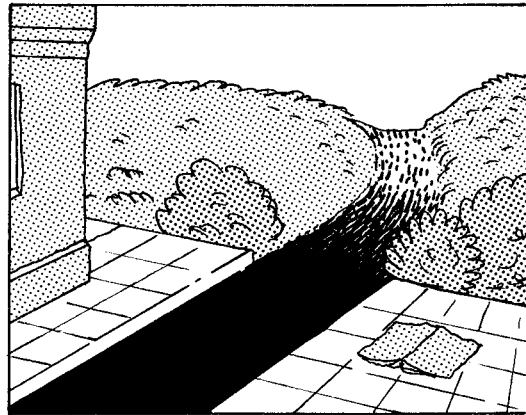
## *prologue*

---

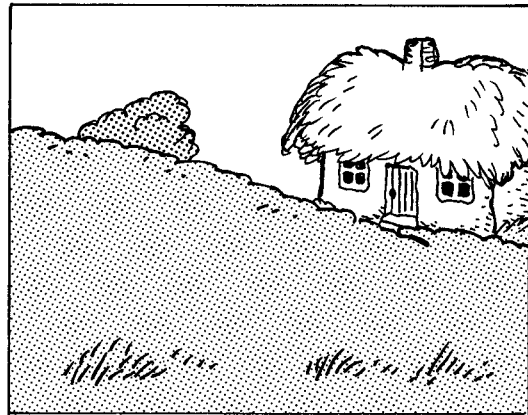




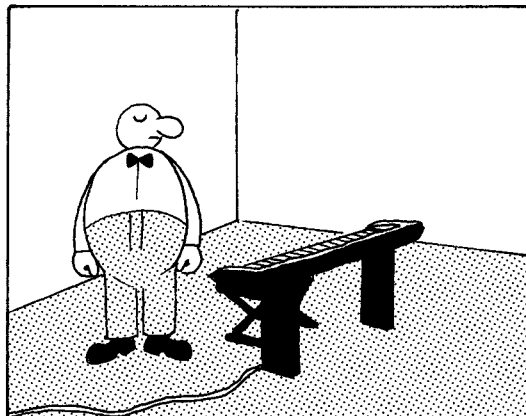




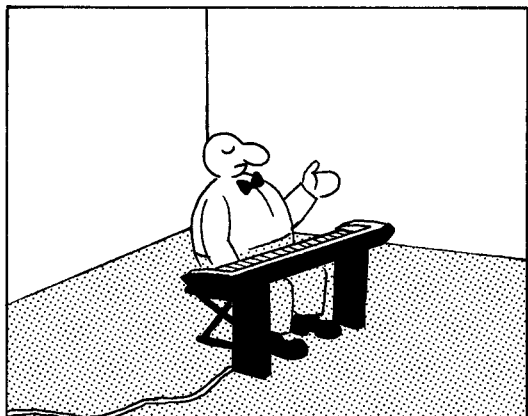
et puis j'avais  
autre chose à faire



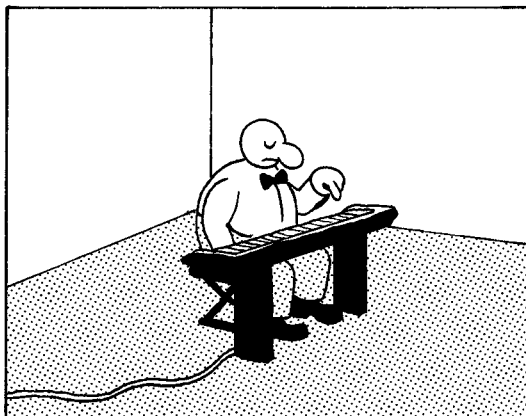
enfin...



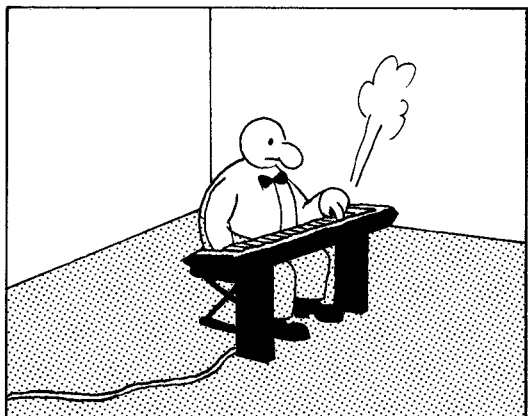
ça me rappelle cette autre fois



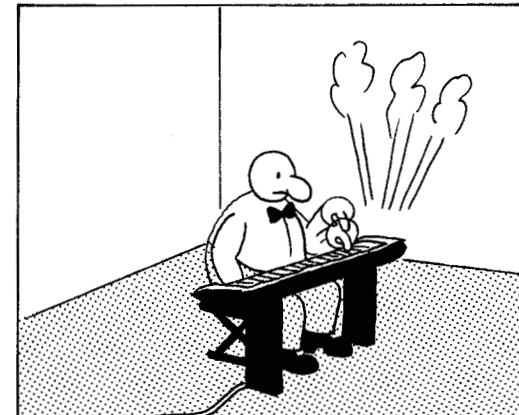
ce concert



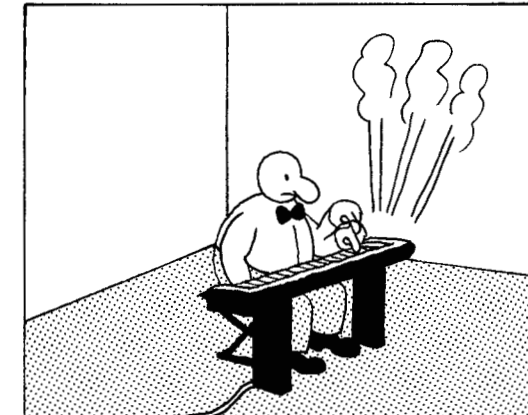
très ennuyeux évidemment



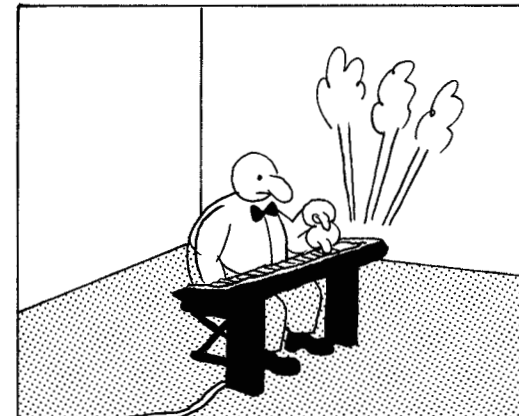
toujours la même note



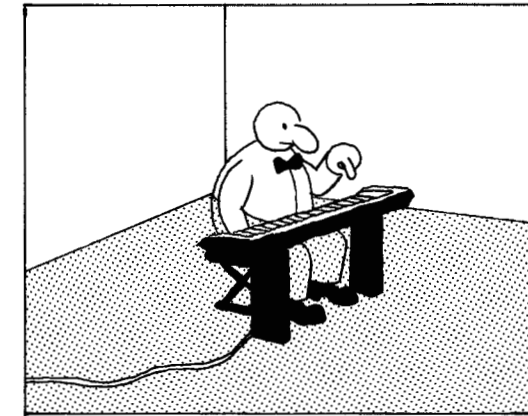
plom plom plom



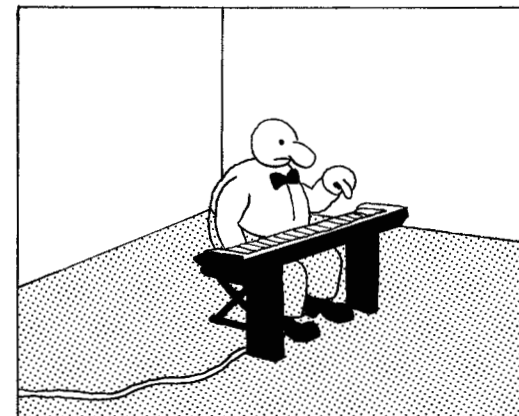
plom plom plom



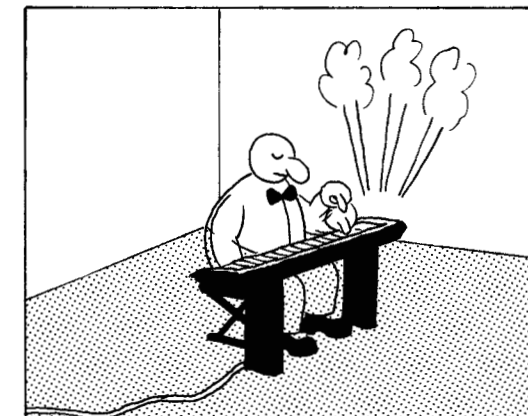
plom plom plom



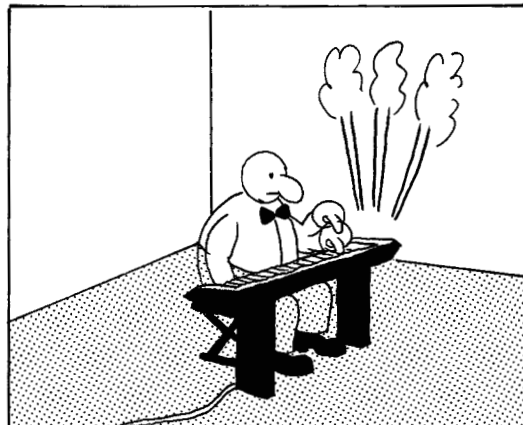
en fait le type jouait toujours  
la même note



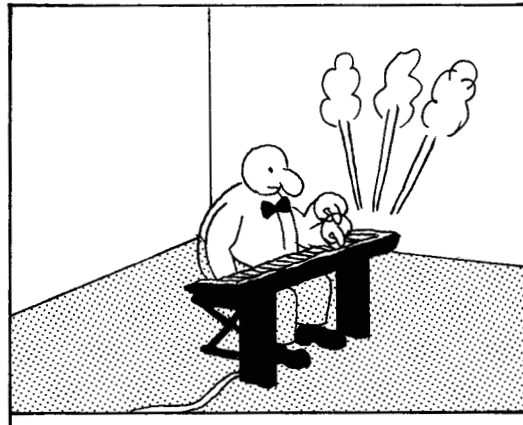
il la répétait



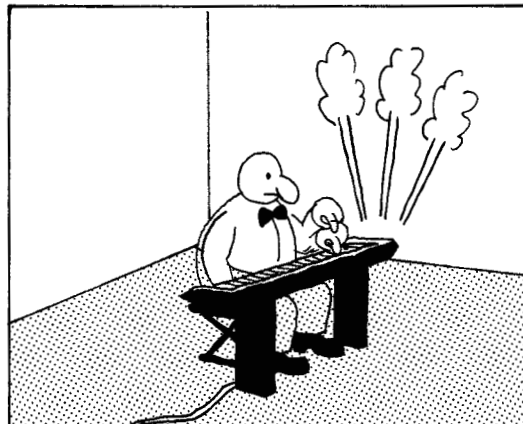
plom plom plom



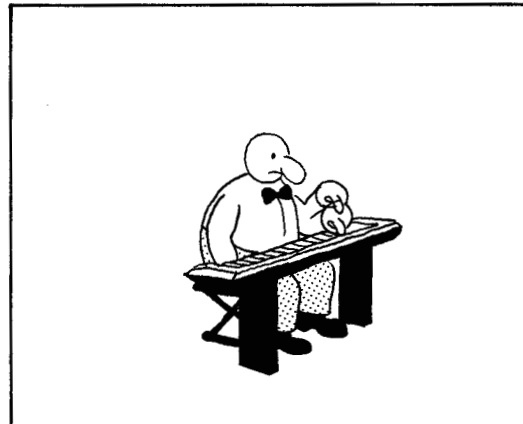
au début je l'écoutais



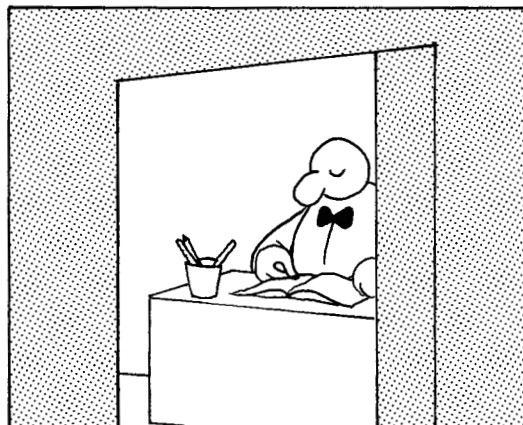
et puis au bout d'un certain temps j'ai décroché



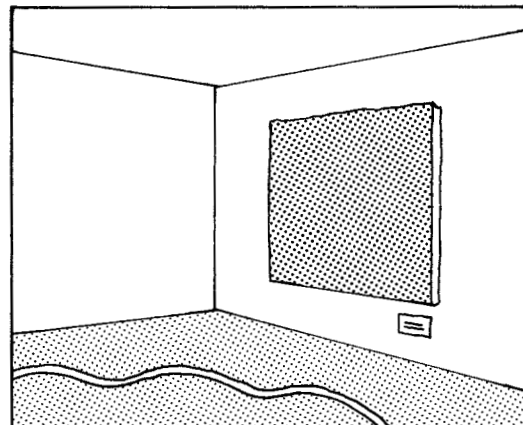
parce que bon, quand même



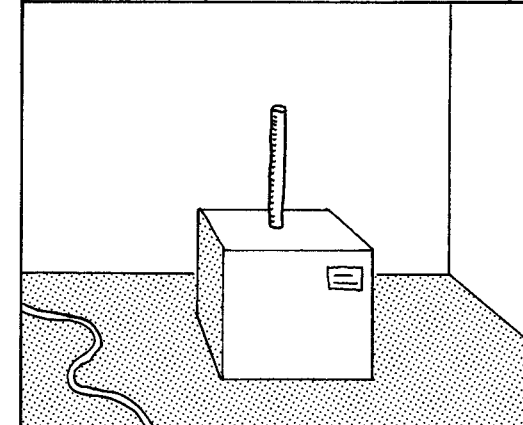
c'est pas évident



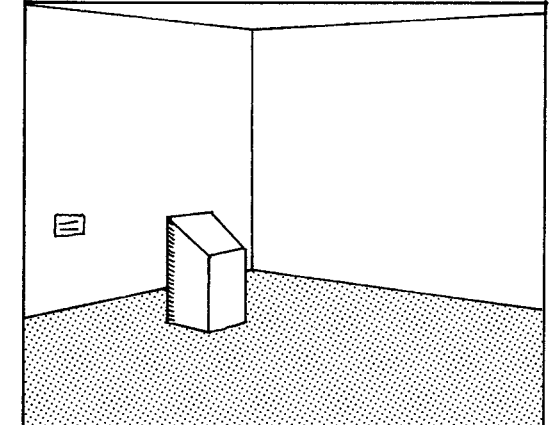
j'ai repensé à l'expo



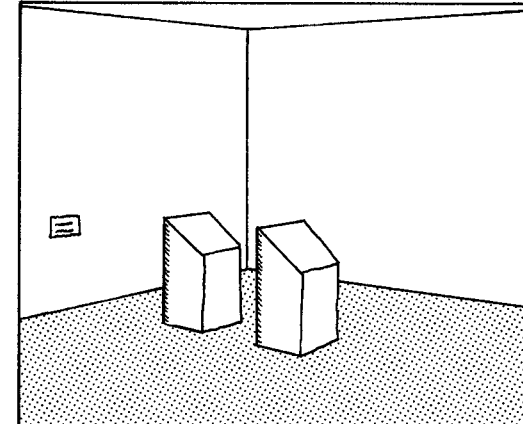
plom plom plom



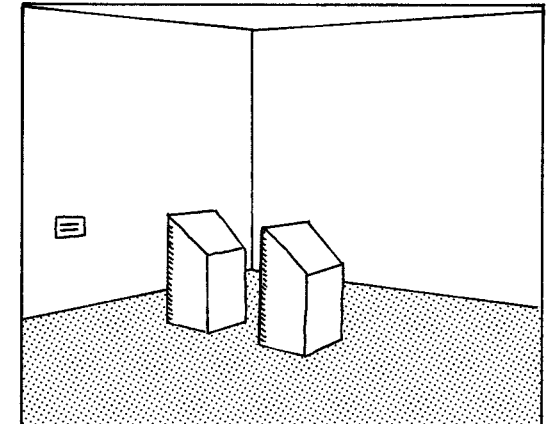
plom plom plom



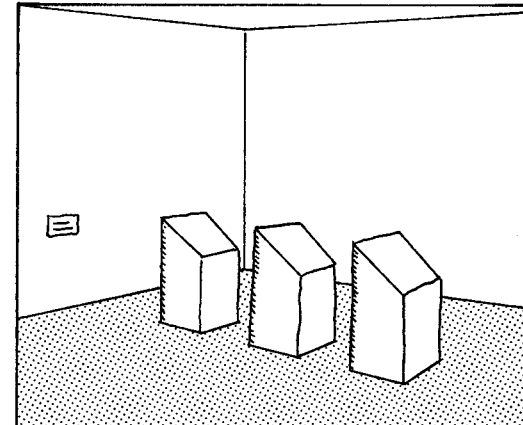
plom



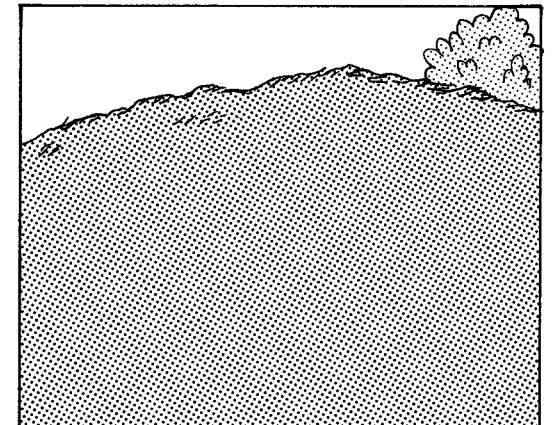
plom



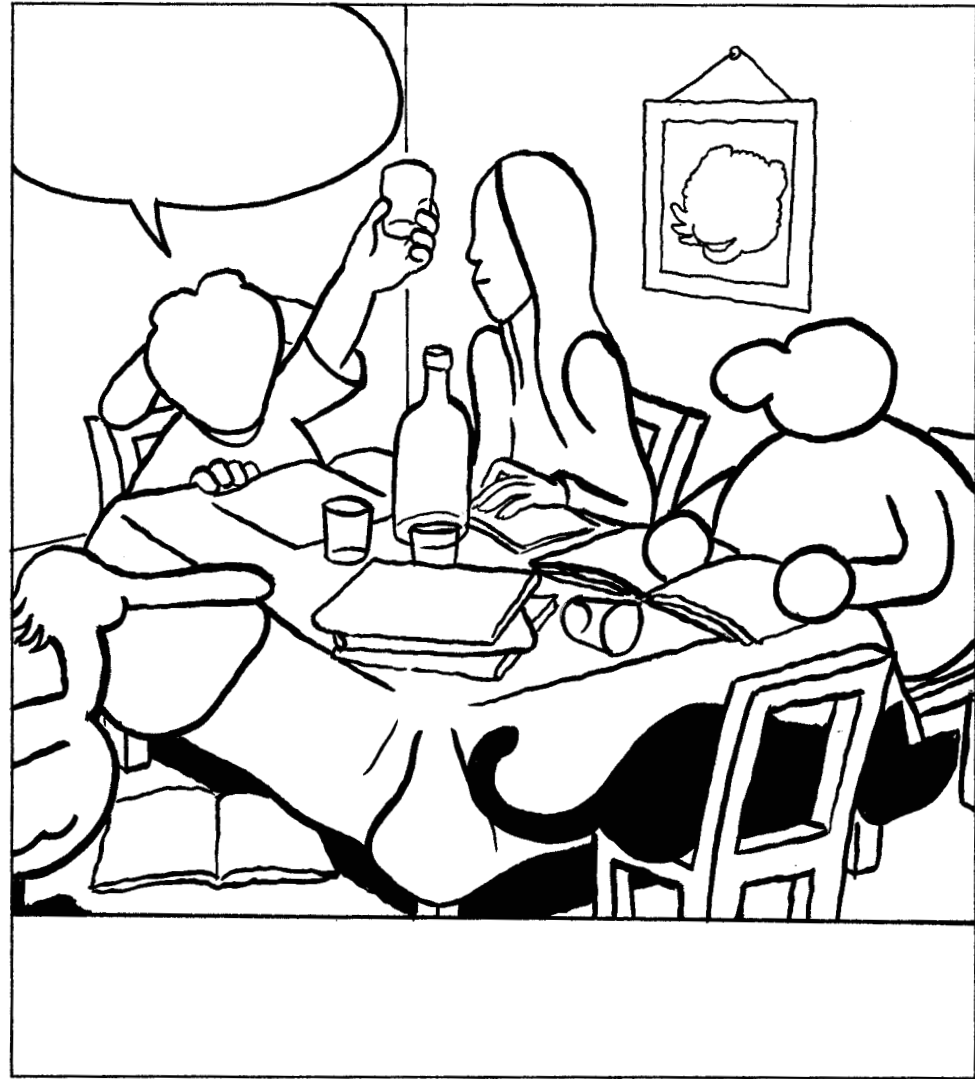
...



plom



j'ai eu envie de me lever



***narrations du manque :***

**ablation**

**mutilation**

**effacement**

La disparition peut-elle opérer  
comme un dévoilement ?



Nous l'avons vu, la grande maxime du minimalisme est donnée par la fameuse expression de Mies Van Der Rohe : *less is more*. Et, même s'il le dit en qualité d'architecte, la devise s'applique à tous les domaines de la création. Le « moins » est un « plus ». La soustraction ou la réduction ont des vertus constructives. On peut considérer que cette idée a informé la majeure partie des mouvements d'avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle et l'expression - qui a fait fortune - est sans conteste un des grands principes de la modernité esthétique. L'interprétation dominante que l'on donne de cette phrase est l'idée que l'on peut créer les conditions d'une expérience esthétique renovée, plus forte, et certainement plus authentique en limitant les moyens de production de l'œuvre. On peut tirer de cette idée des conséquences très différentes qui vont de la criminalisation de l'ornement - pour reprendre le fameux titre de Loos - à l'exaltation de la pauvreté ou de la rusticité des matériaux employés. Le minimalisme se décline aussi bien en un formalisme austère et normatif qu'en une démarche ludique, voire humoristique, potentiellement plus ouverte. Dans tous les cas, il est un principe - ou du moins une proposition - esthétique qui s'applique à l'acte de création. Alléger la forme, simplifier l'écriture, limiter volontairement son vocabulaire plastique sont les fondements du programme minimaliste. Ceci peut supposer des efforts considérables de la part de l'artiste ou du designer : distinguer l'utile de l'inutile pour être à même de retirer tout l'inutile, sans exception. Ne conserver que les éléments pertinents ou essentiels, s'en tenir au plus important et le poser comme suffisant implique nécessairement de pratiquer un tri. Le travail du minimalisme produit du déchet, et ce à toutes les étapes du processus de création. Au moment de la conception, il s'agit d'écarter tous les possibles superflus et de retenir une solution pertinente. Au moment de la réalisation, il faut matérialiser cette solution, lui donner la forme juste, en l'occurrence la forme minimum, c'est à dire la forme suffisante. Pour atteindre cette forme idéale, le minimaliste doit dégager le surplus, quelle que soit sa nature ; ce peut être un trop-plein plastique

(matière, couleur, complexité de la forme) mais ce peut être aussi une surcharge sémantique, un excès de signifiante (référence trop appuyée, supplément textuel, etc.) Les critères d'établissement de ce surplus et de cette forme idéale sont bien sûr infiniment variables. Les remarques que nous formulons ici sont d'ordre très général et elles peuvent, nous l'avons dit, s'appliquer à des « minimalismes » très différents. Cependant, il reste qu'un des modes opératoires privilégiés du minimalisme est la simplification ou l'évidement de la forme. Il suppose qu'on trouve un bénéfice esthétique à retirer plutôt qu'à rajouter, il invite à réduire le produit autant qu'il est possible.

Or, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, il est devenu loisible aux artistes de faire œuvre par appropriation de n'importe quel objet préexistant, en particulier l'œuvre d'un autre artiste. Cette appropriation peut être directe mais elle peut également se faire par le biais d'une intervention plastique. Il n'y a d'ailleurs jamais d'appropriation totalement directe ni totalement gratuite. Dans le cas du ready-made par exemple, il faut un acte de langage pour qu'une simple chose, qu'un bien matériel courant supposément détaché de toute expérience esthétique devienne une œuvre d'art. Duchamp s'empare d'un urinoir (c'est à dire qu'il le choisit et qu'il l'achète), le signe, lui donne un titre, fait présenter l'objet au salon de la Société des artistes indépendants et c'est par cette série de gestes, physiques et linguistiques, qu'il désigne l'urinoir comme une œuvre et qu'il en fait son œuvre (ou celle d'un artiste de son invention). Autre geste duchampien : ajouter à une image céléberrime - et qui pourrait représenter à elle seule tout l'art occidental - quelques traits de crayons, la rebaptiser d'un nom à la fois saugrenu et énigmatique et de ce fait, constituer une autre œuvre<sup>1</sup>. Cette nouvelle œuvre, même si elle peut sembler farcesque, dit quelque chose de l'œuvre originale (en l'occurrence la *Joconde*) et opère différemment d'elle, pour des raisons contextuelles évidentes. Le geste de Duchamp - qu'il s'agisse de *Fountain* ou de *L.H.O.O.Q.* - est fondateur, il n'est donc pas besoin de s'étendre jusqu'aux warholiennes boîtes de Brillo pour s'assurer que la modernité offre la possibilité aux artistes de faire œuvre simplement en choisissant ou en modifiant légèrement un objet ou une œuvre qu'il n'ont pas produit(e) eux-mêmes.

1. En réalité ce n'est pas sur l'œuvre elle-même que Duchamp intervient mais sur une reproduction bon marché, précisément une carte postale. Il s'est approprié l'image portée par l'œuvre et non l'être physique de l'œuvre, la toile elle-même.

Et ceci nous conduit à soulever la question du potentiel « minimaliste » de ce type de gestes. En effet, si on peut faire œuvre en **ajoutant** une signature à un urinoir ou une moustache à la *Joconde*, on peut également faire œuvre en **retirant** un ou plusieurs éléments de l'objet que l'on a élu<sup>1</sup>.

Peut-on faire du minimalisme *a posteriori* ? Peut-on appliquer un programme minimaliste -régime amincissant - à une œuvre en surcharge ?

Notre définition du minimalisme peut s'élargir ou se complexifier si on l'applique au domaine de la bande dessinée ou à d'autres domaines, comme le cinéma d'animation. Dans la mesure où ce sont, le plus souvent, des systèmes narratifs, on pourrait appliquer les principes minimalistes à la narration elle-même. Par exemple, limiter le nombre de personnages, réduire l'action ou le dialogue à un strict minimum etc. On observerait alors, sans doute, des parentés avec le minimalisme en littérature. Avant de resserrer ce questionnement au domaines de la bande dessinée et à son voisinage, intéressons-nous à sa portée dans les arts plastiques en général.

À cet égard, une œuvre topique est le *De Kooning effacé* de Robert Rauschenberg. Cette œuvre pose un certain nombre de problèmes que nous retrouverons à l'identique dans le champ de la bande dessinée et auxquels viendront s'ajouter d'autres questions propres à ce domaine. Rappelons de quoi il s'agit. En 1953, le jeune Rauschenberg, âgé de 27 ans, a l'idée de réaliser une œuvre par l'effacement strict et total d'une autre œuvre. Il songe d'abord à effacer un de ses propres dessins mais s'aperçoit très vite que son geste serait bien plus fort s'il s'appliquait à un autre artiste, de préférence célèbre. Willem De Kooning, grande figure de l'expressionnisme abstrait, est un peintre très reconnu à cette époque et très imité. Rauschenberg, qui admire De Kooning, lui rend visite et lui demande solennellement une de ses œuvres dans le but de l'effacer

1. À ce sujet, l'expression contemporaine *added art* mérite d'être mentionnée. Apparue depuis une dizaine d'années dans la critique d'art anglophone (dans différents revues imprimées et sur Internet), elle désigne les démarches qui consistent à recouvrir directement une œuvre peinte ou dessinée avec de nouvelles formes, à faire œuvre par l'ajout. L'idée est voisine de celle du graffiti et compte parmi ses représentants des artistes comme Banksy. Si l'expression est neuve, la pratique qu'elle représente est bien plus ancienne et renvoie, entre autres, au dadaïsme et à ses héritiers.



1. *Fountain* (1917) et *L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp

en totalité. Après quelques hésitations, De Kooning accepte et choisit lui-même un dessin parmi ses travaux récents. Il faut, dit-il, que ce soit un dessin important à ses yeux, qui lui manquera quand il aura disparu, et il ajoute que le dessin choisi doit être particulièrement difficile à effacer. Rauschenberg se voit remettre un petit format qui mélange fusain, pastel et peinture à l'huile. Il met, selon ses propres dires, un mois entier à effacer l'image originale. Après quoi, avec la complicité de Jasper Johns, il encadre le dessin et inscrit la mention suivante : « ERASED DE KOONING DRAWING / ROBERT RAUSCHENBERG / 1953 » [fig 2].

Peut-on parler ici de minimalisme ? Le geste a quelquefois été qualifié de « néo-dada », souvent décrit comme un acte de destruction totale, parricide œdipien, etc. Si l'on se contente de regarder l'œuvre de Rauschenberg, on voit une feuille de papier rectangulaire ponctuée de quelques traces de crayon résiduelles, graissée par l'usage de la gomme. La surface n'est certes pas homogène, elle n'est pas « vide », mais elle donne incontestablement l'impression d'une absence. Ce n'est pas une absence totale, ce n'est pas un rien absolu. On pourrait, dans une certaine perspective critique, considérer que Rauschenberg nous montre le contraire de rien, c'est-à-dire le support initial du dessin dans sa plénitude



et sa richesse. Son geste consisterait alors à exalter la matérialité et le sens plastique d'un support jugé plus intéressant ou plus beau que le dessin qui l'avait recouvert. Il nous débarrasse du signe iconique pour livrer un pur signe plastique, un signe non-figuratif. En réalité, le signe n'est pas totalement « purgé » de toute iconicité, les traces résiduelles étant autant d'indices de l'existence passée d'un ensemble complexe de signes iconiques (en tous les cas de formes potentiellement iconiques) restitué en 2010 par des analyses du service de conservation du MoMA<sup>1</sup>. Nous reproduisons ici une image de ce « fantôme d'œuvre » mis au jour [fig 3]. D'autre part, le travail de De Kooning se situe bien souvent à la frontière entre figuration et abstraction, donc le geste de Rauschenberg ne peut pas être celui de transformer une pure icône en pur motif abstrait. L'idée d'un motif évacué pour laisser place à une abstraction de type suprématiste ne convient pas. Cependant, la forme que Rauschenberg laisse au spectateur ressemble bel et bien à une œuvre abstraite radicale (et minimale). D'une certaine façon, c'est un monochrome. Comme tout monochrome, l'œuvre, quoiqu'imparfaitement homogène, invite à faire l'expérience d'une plasticité absolue, une plasticité qui n'est altérée par aucun motif excédentaire. Et l'on songe aux *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt, et avant eux au *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch.

En réalité, Rauschenberg livre une forme proche du rien, un « presque rien », pour reprendre une expression chère à Jankélévitch. Ce n'est pas un rien absolu, c'est un *peu*. C'est même, si l'on use d'une terminologie mathématique, un *infinitement peu* qui tend vers le rien. Ce peu est tendanciellement rien, il est tendanciellement un vide absolu. Mais il a, de fait, une certaine qualité, une certaine substance plastique (les marques dont nous parlions et qui subsistent dans le grain du papier, non sans évoquer les « graffitis » que l'on trouve sur les *White Paintings* de Cy Twombly). L'effacement pratiqué par Rauschenberg ne conduit pas à un vide immatériel mais à un presque-vidé qui est, au contraire, pleinement matériel. À ce compte-là *De Kooning effacé* est une œuvre minimale. Elle est le fruit d'un effort de dépouillement maximum. Et on sait ce qu'il a coûté à Rauschenberg pour réaliser cette œuvre. Il raconte qu'il a dû boire une bouteille de whiskey pour oser aller demander à De Kooning la

1. Celui-ci a produit des images infra-rouges de l'œuvre de Rauschenberg qui révèlent les traces du dessin de De Kooning, effacé par lui ou plus tard par Rauschenberg, et donnent un aperçu de l'œuvre « disparue ». Cf. Sarah ROBERTS, « Erased De Kooning drawing », article publié en juin 2013 sur le site du MoMA : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>



2. *De Kooning effacé* (1953) de Robert Rauschenberg



3. Scan infrarouge du *De Kooning effacé* de Rauschenberg montrant les traces du dessin original de Willem de Kooning. Images obtenues par Ben Blackwell et Robin D. Myers (2010)

permission de « l'effacer ». Après quoi, l'effaçage a duré plusieurs semaines et lui a réclamé beaucoup d'endurance physique. Rauschenberg s'est corporellement dépensé, il s'est donné tout entier dans son geste, un geste qui consistait à ôter les marques laissées par le geste d'un autre. Cet effort intense dirigé vers l'accouchement de la forme la plus réduite possible relève du minimalisme.

Mais il y a un autre versant minimaliste, plus conceptuel cette fois, dans l'œuvre de Rauschenberg. Le titre fait une double mention, celle du nom « De Kooning » et celle de l'effacement : Rauschenberg ne souhaite pas, de toute évidence, que l'on oublie qu'il y avait un dessin auparavant. Il nous montre un dessin qui n'est plus là. Plus exactement, il nous montre que le dessin n'est plus là. Il n'y a presque plus rien à voir. De Kooning congédié, que reste-t-il ? Il reste le souvenir ou l'idée de son dessin, et donc de sa présence. L'activation de cette présence virtuelle, fantomatique, de Willem de Kooning à la surface d'un papier presque entièrement blanc n'est possible qu'à la condition de citer son nom. Et d'ailleurs, De Kooning est présent, puisqu'il est cité : son absence ou son retrait de l'espace pictural trouve un écho dans sa présence nominale. Rauschenberg n'a en aucun cas volé l'œuvre de De Kooning, il ne s'est pas attribué un dessin dont il n'était pas l'auteur. Il s'est fait l'auteur de la disparition d'un dessin. Et ce dessin n'est pas celui de n'importe qui, c'est l'œuvre d'un artiste que Rauschenberg admire et auquel il rend hommage. Un hommage funèbre peut-être... Et il vrai que lorsqu'on regarde l'œuvre de Rauschenberg, on voit presque une épitaphe ou une plaque commémorative. La forme blanche présentée accueille le souvenir de l'image disparue, le souvenir de son effacement douloureux et, à la limite, le souvenir de l'auteur du dessin original. En outre, pour donner à cette feuille de papier légèrement tâchée, légèrement abîmée, en apparence vide de tout dessin, le statut d'une œuvre véritable, attribuable à Robert Rauschenberg, il lui faut un cadre. Ce cadre, installé par Johns et Rauschenberg, parachève le geste de l'effacement puisqu'il donne à ce geste le statut d'une œuvre à part entière, une œuvre qui mérite d'être vue. Dans *La vérité en peinture*, Derrida appelle « parergon » cet à-côté de l'œuvre qui ne se confond pas avec elle mais qui la désigne comme œuvre. Le cadre, qui n'aurait été qu'accessoire pour exposer le dessin de De Kooning, est indispensable pour restituer l'acte de Rauschenberg. Une fois ajouté, il devient le « parergon » d'une œuvre graphique (ou picturale). Le parergon est, par essence, détachable. Il est ce que l'on peut retirer de l'œuvre sans la dénaturer, sans entamer

son être. Rauschenberg opère, intentionnellement ou non, une sorte de renversement : il ajoute ce qui, par définition, est déjà là, et peut être enlevé. Or le cadre, très sobre, qu'applique Rauschenberg à son dessin est précisément un ajout qui donne sa nature d'œuvre à l'œuvre. Il devient inessentiel aussitôt qu'il est posé, alors même qu'il était impératif de le poser. Rauschenberg use d'une fonction bien établie du cadre - isoler une figure du fond, en faire une image, en faire une œuvre - en même temps qu'il la réinvente : le cadre donne une part de sa légitimité artistique au geste d'effacement. L'encadrement ajoute du sens et fait sens.

L'effet de soustraction par effacement est central dans l'acte de Rauschenberg mais il n'aurait pas la même portée ni la même signification s'il n'y avait pas eu également l'adjonction d'un cadre et d'un nom, et même de plusieurs noms (De Kooning qui fut effacé, Rauschenberg qui l'effaçait). La soustraction s'articule à une addition. Rauschenberg retranche le dessin mais il ajoute un cadre. Il vide le format avant de le remplir d'un sens nouveau par l'inscription d'un titre et la mention d'un nom. Son geste n'est donc pas exclusivement soustractif, encore moins destructeur : Rauschenberg pose le fait d'une disparition (celle d'un dessin et à travers elle, celle de son auteur), il la crée entièrement et il la rend visible. On trouve une évidente positivité dans l'acte soustractif qui est lui-même accompagné d'un acte additif. Là où on a souvent vu un geste destructeur, scandaleux, littéralement iconoclaste - briseur d'image - Rauschenberg voulait faire, selon ses mots, « de la poésie ». Et en effet, la dimension textuelle (ou linguistique) de l'œuvre est primordiale. En ce sens-là, Rauschenberg est poétique. Tout le processus de création trouve son sens et sa force dans l'acte final de nomenclature. C'est sans doute pour cette raison que l'on a souvent classé l'œuvre dans le domaine de l'art conceptuel ou, du moins, d'une certaine forme d'art conceptuel avant la lettre. La question de savoir si cette œuvre peut-être étiquetée comme « minimaliste » n'a, au fond, pas beaucoup d'importance. Le fait est qu'elle participe d'une esthétique de la réduction et du vide qui est familière de tous les minimalismes. De Kooning s'est emparé d'une œuvre expressionniste et l'a dépassée ou, du moins, l'a transformée en l'effaçant. Cet effaçage s'est vu compléter par l'ajout d'un titre et d'un cadre. L'intitulation et l'encadrement s'articulent avec le vide produit et l'inscrivent dans une signification.

Il y a, en réalité, de multiples modalités d'effacement et il y a également de multiples sens de l'effacement. Rauschenberg a fait disparaître un

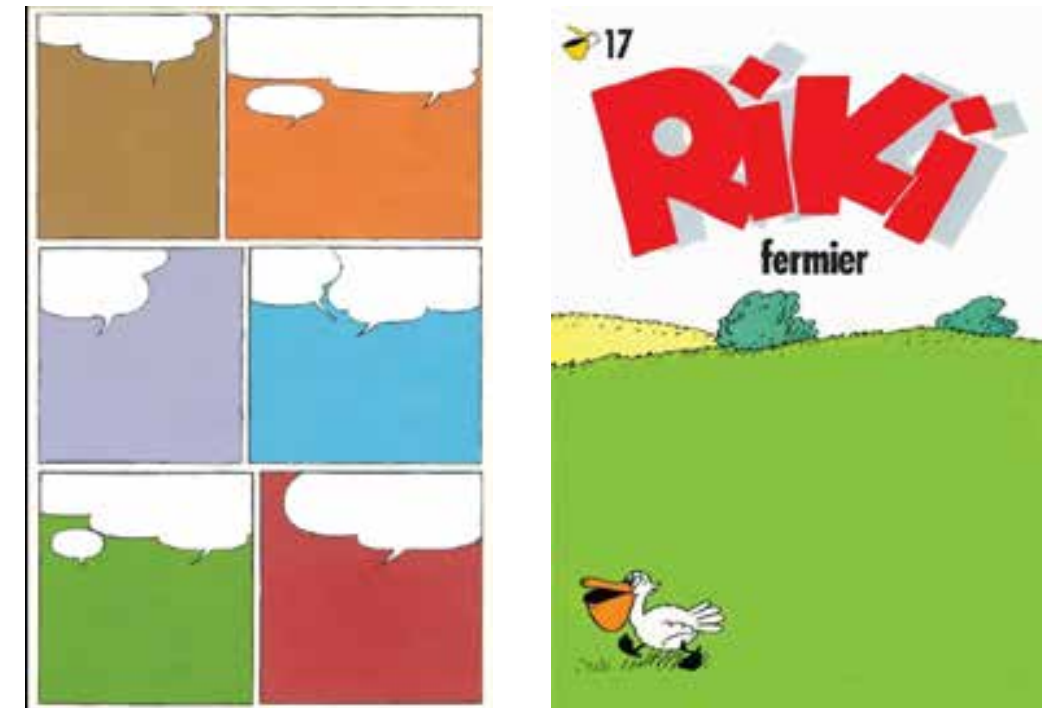


dessin ; son œuvre se situe entre le champ des arts graphiques et la sphère de l'art conceptuel. De nombreux artistes, quelle que soit leur discipline d'origine, ont pratiqué des gestes analogues sur des bandes dessinées. Pour autant, l'analyse que l'on peut en faire sera toute différente de celle que nous avons esquissé au sujet de Rauschenberg. Le caractère séquentiel du langage de la bande dessinée et toute la codification qui lui est rattachée soulèvent un ensemble de problèmes spécifiques que nous allons tâcher d'aborder. Nous le ferons en comparant trois œuvres contemporaines dont chacune propose un type particulier de soustraction sémantique et plastique.

Que peut-on soustraire à une bande dessinée et avec quelles conséquences ? Quelles sortes de « vides » peut-on dégager dans un ensemble iconique et linguistique complexe, opérant dans son langage propre ? Quelles ouvertures poétiques et critiques sont permises par ce type de geste ?

Nous commencerons avec *Zé Carioca*, de l'artiste brésilienne Rivane Neuenschwander, une œuvre à la frontière entre bande dessinée et art contemporain. Nous poursuivrons avec *Garfield Minus Garfield*, un blog expérimental et humoristique de l'irlandais Dan Walsh. Et nous terminerons avec *Riki Fermier*, une bande dessinée d'Ilan Manouach parue en 2015 chez l'éditeur belge La 5<sup>e</sup> Couche. Ce dernier cas nous donnera l'occasion d'un commentaire plus approfondi dans la mesure où l'auteur mène la logique de l'évidement (et même du dépeuplement) jusqu'à une extrémité remarquable et peut-être inédite.

Avant d'entamer l'analyse, il convient d'introduire brièvement nos trois cas. Dans le premier exemple, *Zé Carioca*, il semblerait qu'on a "retiré" de l'œuvre originale tous les signes iconiques et linguistiques pour ne conserver que la structure (le multi-cadre : planche, cases, phylactères) et les couleurs. Dans le deuxième exemple, *Garfield minus Garfield*, l'auteur s'applique à effacer systématiquement le personnage central d'une série de daily strips bien connue et semble proposer une interprétation ironique et tragique de ladite série. Dans le troisième et dernier cas, l'auteur reprend l'album entier d'une série animalière, *Petzi*, duquel il évacue tous les personnages à l'exception d'un seul. Nous verrons que ce geste n'est pas sans soulever un certain nombre de questions sémantiques et esthétiques particulièrement stimulantes.



A

B

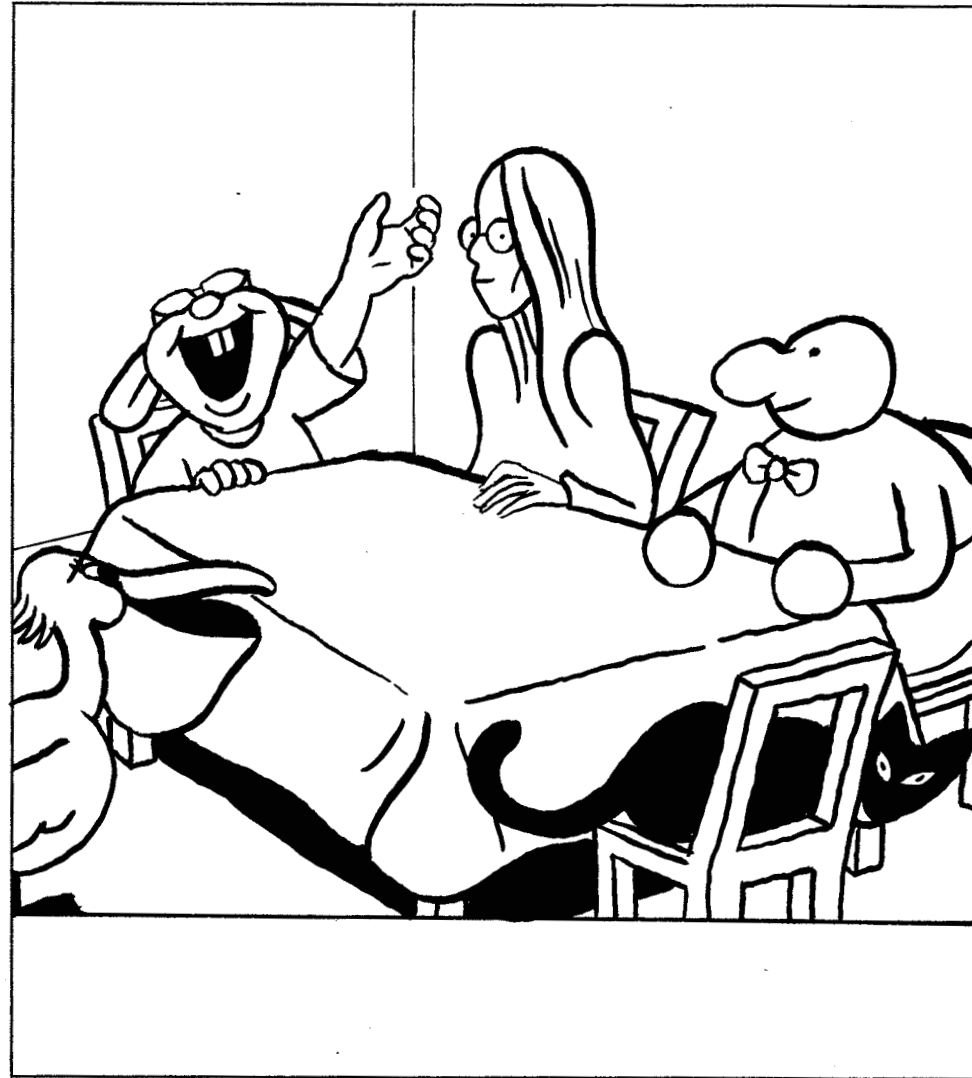


C

4. Aperçu des trois œuvres étudiées dans notre développement. *Zé Carioca* de Rivane Neuenschwander (A), *Riki fermier* d'Ilan Manouach (B) et *Garfield minus Garfield* de Dan Walsh (C). Les trois artistes ont « vidé » des bandes dessinées existantes d'une partie de leur contenu selon des modalités différentes à chaque fois.

## Zé Carioca

### **une narration strictement plastique est-elle possible ?**



L'œuvre de Rivane Neuenschwander est, d'une certaine façon, cousine du *De Kooning effacé* évoqué plus haut. Elle témoigne d'une radicalité proche de l'effacement total pratiqué par Rauschenberg en 1953. Son produit final ressemble, lui aussi, à une forme de peinture abstraite. Alors, de quoi s'agit-il exactement ?

L'œuvre s'intitule *Zé Carioca* et fut réalisée en 2004. Il s'agit d'une intervention à la peinture et à l'encre sur un support imprimé préexistant, à savoir un comic book datant de 1961 dont le titre est *A Volta de Zé Carioca* (Le retour de Zé Carioca). L'ensemble comprend treize feuillets d'un format de 15,9 x 10,2 cm (exposé au Museum of Modern Art de New York). Il convient de préciser que José Carioca ou « Zé » Carioca est un personnage de bande dessinée, très populaire au Brésil, créé en 1941 par Walt Disney.

Comparons pour commencer l'œuvre plastique de Neuenschwander à la bande dessinée d'origine, avec toutes ses caractéristiques graphiques, plastiques, chromatiques ainsi que sa structuration spatio-topique<sup>1</sup> et ses déterminations stylistiques et narratives [fig 5].

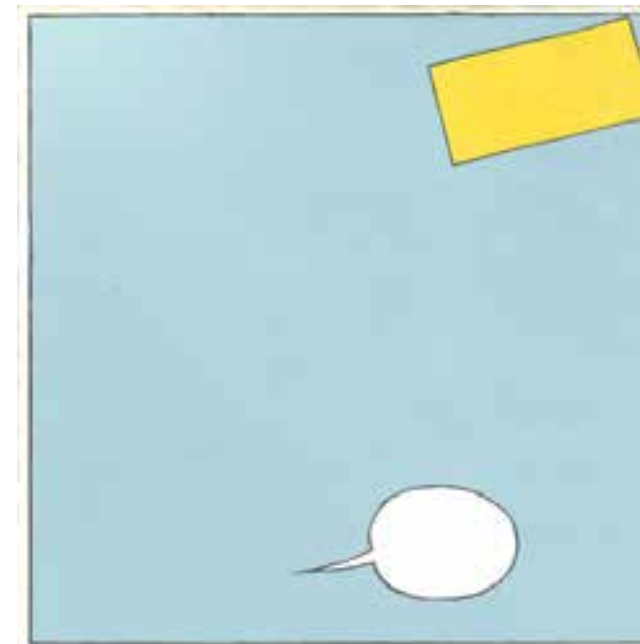
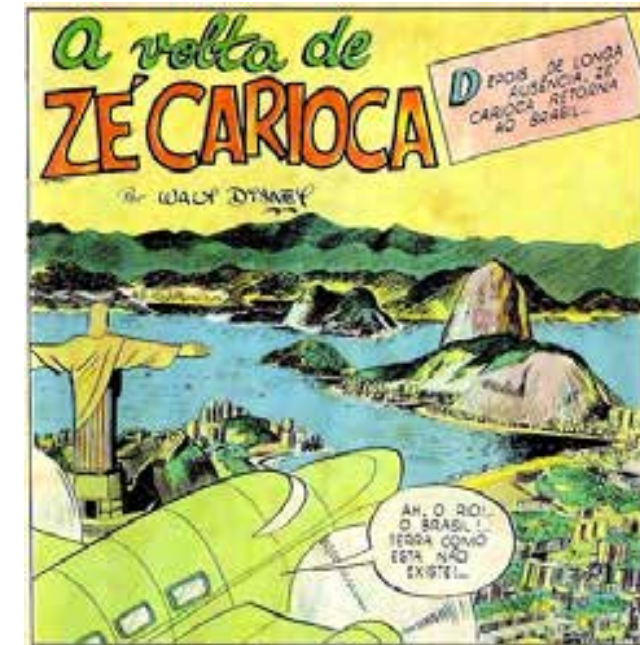
Nous retrouvons les contours des vignettes et des phylactères mais nous constatons aussitôt que tous les éléments figuratifs ont disparu (en réalité, on les a recouverts). Les couleurs sont toujours disposées en aplats mais elles sont distribuées beaucoup plus simplement : un seul ton se déploie dans chaque vignette. Les phylactères sont restés blancs mais ils ne contiennent plus aucun caractère, ils sont comme

1. Notion développée par Thierry Groensteen dans son *Système de la bande dessinée* et dont nous ferons souvent usage. La spatio-topie comprend : « les espaces spécifiques à la bande dessinée, tels que la bulle, la vignette et son cadre, le strip (bande horizontale qui est le premier niveau de regroupement des vignettes) et la planche » c'est-à-dire, plus généralement, « l'espace tel que la bande dessinée se l'approprie et l'aménage ». Cf. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p.26-27.

vidés de leur contenu linguistique. Si l'on se défait totalement de l'image des planches préexistantes, on s'aperçoit que la composition obtenue relève d'un agencement purement abstrait de formes géométriques très simples, rythmé par l'alternance de grands aplats colorés et de zones blanches plus restreintes. Le blanc interstitiel (appelé aussi espace inter-iconique, parfois « blanc nul », c'est à dire le blanc du fond de la planche qui sépare les vignettes entre elles) agit comme une aération de la composition générale. Détachés de leur fonction de support du texte, les phylactères semblent être des entités organiques flottant dans des bains de lumière colorée. En évacuant la complexité des figures et tous les éléments de texte, Neuenschwander concentre notre regard sur la forme et le contour des phylactères ainsi que sur leur interaction avec la couleur. L'artiste semble vouloir libérer les couleurs et les formes de la BD originale, auparavant inféodées à l'impératif de la narration et emprisonnées dans des motifs stéréotypés. La forme présentée par Neuenschwander fait songer à l'expression de Henri Van Lier : « le multicaadre aéronef »<sup>1</sup> et elle pourrait, en un certain sens, représenter le fonctionnement structurel d'une planche de BD, incarner son essence - le multicaadre - comme réceptacle de sa substance - le récit iconolinguistique. Fort heureusement, l'œuvre de Neuenschwander ne se réduit pas à l'illustration de problèmes théoriques généraux portant sur la définition du médium. Elle a son génie propre et l'exprime aussi en-dehors du cadre disciplinaire de la bande dessinée.

Une fois délestées du texte, les bulles prennent une sorte d'autonomie physique. À l'origine, leur situation dans la partie supérieure des cases est liée à un souci de lisibilité et d'ordre dans la narration. Mais dès lors que l'espace, les personnages et l'énoncé font défaut, il ne reste qu'un élégant mouvement d'envol ou de lévitation qui semble saisir ces quelques nuages elliptiques. Il en résulte une dynamique ascensionnelle singulière dans chaque case et multipliée dans la composition d'ensemble. En effet, malgré la « désiconicisation » ou l'abstractisation des images pratiquée par Neuenschwander, le principe de gravité qui structure notre expérience physique continue de s'appliquer dans notre lecture des formes. Une figure située en haut du champ de l'image, en l'occurrence de la vignette, donne l'impression de se tenir dans les airs. Pour un peu, on croirait voir les *Speech bubbles* (1997) de Philippe Parreno, ces ballons plastifiés gonflés d'hélium et reprenant la forme

1. Cf. « Une cosmogonie dure » in *Colloque de Cerisy, Bande dessinée, récit et modernité*, dirigé par Thierry Groensteen, Paris, Futuropolis, 1988, p.5.



5. Reproduction de la première vignette de *A volta de Zé Carioca* et de sa version détournée ou « vidée » par Rivane Neuenschwander

caractéristique du phylactère. Il semblerait que l'art contemporain soit notoirement fasciné par la bulle de bande dessinée...

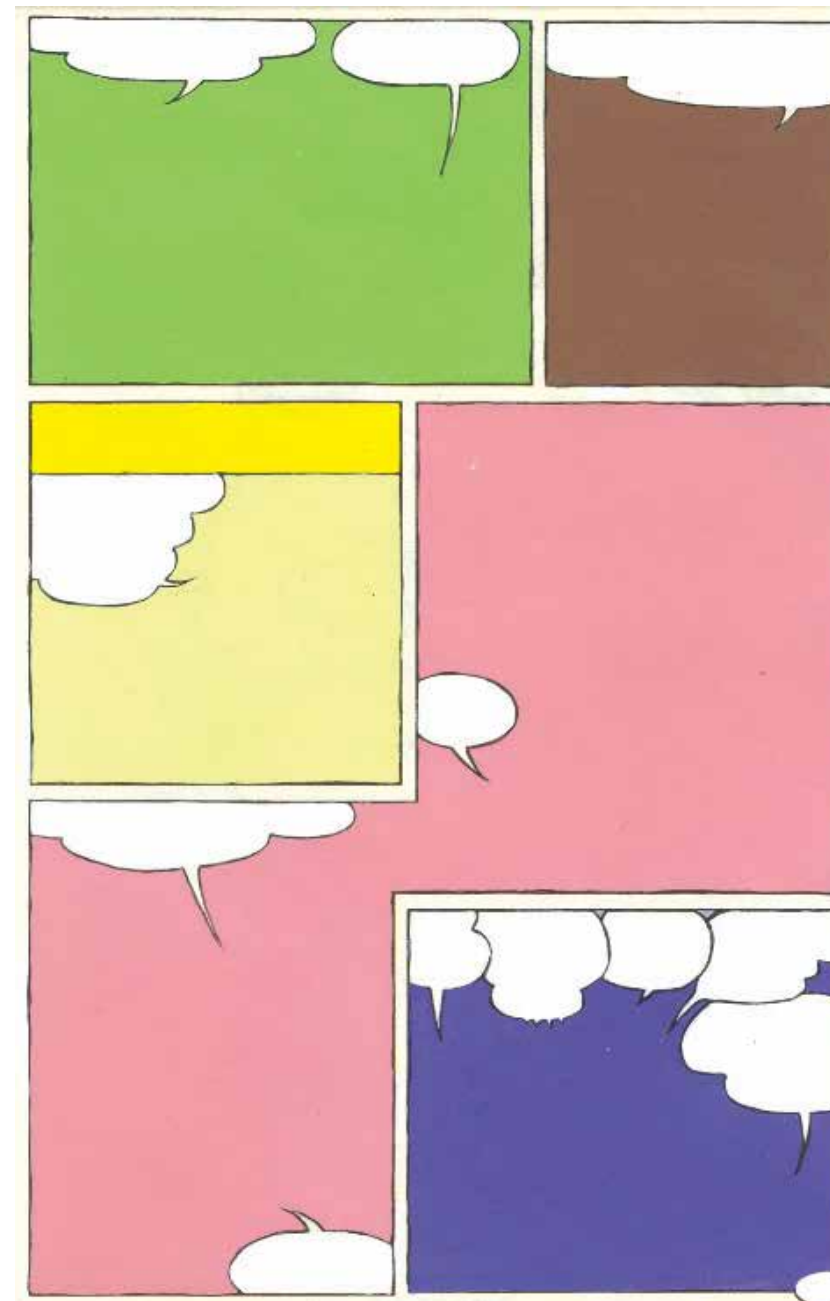
La démarche de Neuenschwander consiste en un recouvrement pictural de la matière imprimée qui semble anéantir tout son contenu lisible, jusqu'à en faire une sorte de tableau abstrait. Pourtant, il n'échappe pas au regard du spectateur que ces efflorescences blanches et ces rectangles colorés ressemblent à s'y méprendre aux bulles et aux cases d'une planche de bande dessinée.

Or, cette identification, confirmée par le titre et les dimensions de l'œuvre (qui renvoient à un personnage et à un format éditorial précis) déclenche un automatisme de lecture qui invite le regard à « lire » l'œuvre dans le sens conventionnel et à projeter un contenu, même fantomatique : du discours dans les surfaces blanches, des scènes dans les surfaces colorées, de l'ellipse dans les interstices. Outre les couleurs, l'artiste a conservé de l'objet original la part de codification qui est habituellement la plus secrète, la moins visible : les cadres, le contour des phylactères, l'hyper cadre que constitue la planche (toute la structure spatiale en fait). Son geste met à nu la structure graphique qui organise les informations visuelles et textuelles dans la bande dessinée. Il rend prégnant ce qui devrait toujours être transparent. Cette part de dévoilement se retrouvera dans tous les exemples que nous évoquerons. Si l'on reprend la distinction sémiotique classique entre signe plein, indice et index<sup>1</sup> (cf *Colloque de Cerisy*, Henri Van Lier p.17) on pourrait être tenté de dire que Rivane Neuenschwander ne conserve ici que l'index, à savoir des « vecteurs indiquant des orientations, des directions, des distances, des articulations, indépendamment d'un désigné déterminé »<sup>2</sup> Ce n'est pas le cas, puisque la structure appelle un contenu. Elle est image elle-même et elle est imageante : l'index produit du signe plein, le cadre raconte son histoire.

Neuenschwander a laissé intact le blanc interstitiel, elle a créé une suite d'évènements dans les cases avec l'alternance des couleurs et elle a laissé l'intérieur des bulles blanc, permettant ainsi leur mise en lumière, qui a pour effet - entre autres - de dégager une sorte de trame sonore silencieuse dans un enchaînement de séquences chromatiques. Le « silence » produit ou dégagé par Neuenschwander n'est pas un néant.

1. Henri VAN LIER, *Colloque de Cerisy*, op. cit., p.17.

2. *Ibid.*



6. Rivane Neuenschwander, planche extraite de la série *Zé Carioca* (2004)



L'absence des signes phono-linguistiques n'équivaut pas à un défaut de discours et, conséquemment, à déficit de sens. Comme le compositeur John Cage a tenté de le démontrer en musique, le silence pur n'existe pas. Dans sa fameuse pièce pour piano sans note, 4'33" (interprétée pour la première fois par David Tudor en 1952 à Woodstock dans l'État de New-York) il proposait à l'assistance d'écouter les sons qu'elle et son environnement produisait (respiration, frottements, bruits sourds, etc.) en lieu et place de la musique. Ce silence habité est analogue au « bruit blanc » que Neuenschwander laisse se développer dans *Zé Carioca*. Chaque phylactère a une forme déterminée, expressive, qui relève d'une dynamique propre. La qualité singulière du contour est révélée par l'absence des caractères typographiques. La blancheur de ces phylactères est davantage le signe d'une lumière ou d'une énergie vitale que celui d'un pur défaut. Les transformations des bulles au gré des vignettes inscrivent celles-ci dans un temps : permanence du blanc, mutation incessante des contours. Notons au passage que la nature changeante de ces objets est bien restituée par leur nom italien. En effet, les « bulles » ou « ballons » (formes supposément stables et parfaitement sphériques) se disent *fumetti* en italien, c'est-à-dire « petites fumées ». Manifestement, les phylactères sont ici des êtres protéiformes et volatiles. Loin de toute solidification, ils ressemblent à de petits nuages virevoltants et changeants, quoique compacts dans leur autonomie graphique.

L'intervention ne produit donc pas un ensemble d'unités visuelles abstraites isolées mais plutôt une séquence continue, une bande dessinée non-figurative. *Zé Carioca* s'approche d'une forme de narration purement plastique, c'est à dire non-mimétique, non-iconique. Il y a du signe, bien sûr, mais celui-ci correspond strictement à un code conventionnel. Le contenu du récit ainsi que les personnages originaux ont disparus cependant que l'ossature essentielle de la BD, c'est-à-dire la temporalité et l'énonciation découpées dans des pages, est préservée. Notons à ce sujet qu'un objet comme celui qu'a produit Neuenschwander (si l'on veut bien lui ôter la couleur) a été projeté mentalement par certains théoriciens de la bande dessinée comme un outil d'analyse et de compréhension du médium. C'est le cas de la « spatio-topie » chère à Thierry Groensteen :

« Il est utile en effet, pour appréhender certains niveaux du fonctionnement du langage de la bande dessinée, d'opérer intellectuellement cette

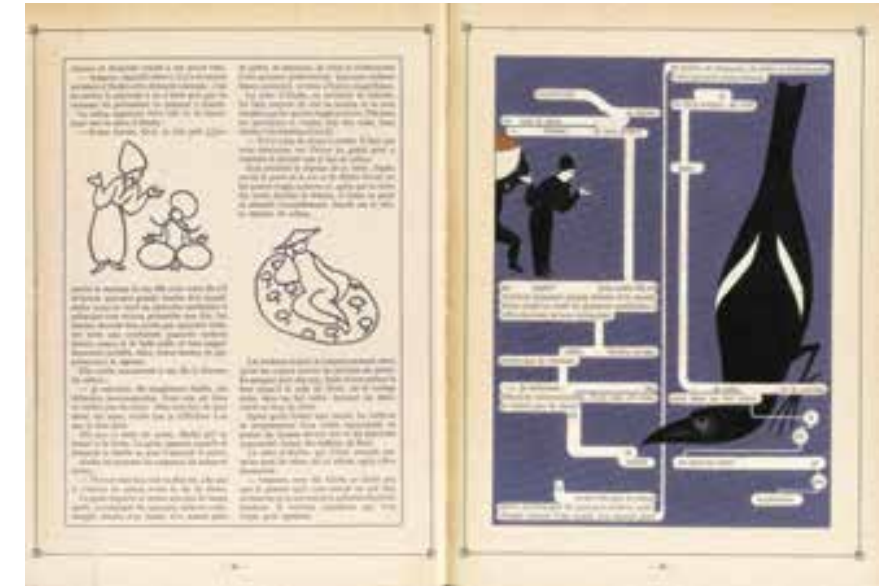
réduction de la planche à un assemblage de cadres et de bulles vides. Dans la réalité, cet assemblage n'est nulle part observable comme tel, et n'a pas même préexisté, sous une forme déjà si élaborée, à la version finale, complète de l'objet planche. »<sup>1</sup> (*Système de la bande dessinée*, op. cit, p.27)

Nous pouvons donc lui donner tort en considérant l'œuvre de Rivane Neuenschwander, puisqu'elle concrétise cette réduction essentielle. Néanmoins, elle n'est pas véritablement un modèle d'analyse (comme l'imagine Groensteen) ni un support préexistant à la réalisation effective de la planche ; elle est - nous l'avons dit - l'aboutissement d'un processus d'évidement du contenu qui passe par un geste de recouvrement du support. Au vide théorique de Groensteen, elle oppose un plein chromatique. L'évidement iconique a pour corollaire direct une sorte d'emplissage plastique. Non seulement la série *Zé Carioca* peut être lue comme l'histoire d'un ensemble de couleurs et de formes qui se répondent selon une chronologie mais elle peut aussi être lue comme une bande dessinée ouverte, comme un potentiel de narration. Neuenschwander le dit elle-même, elle voudrait que chaque spectateur puisse imaginer les dialogues, l'histoire et les personnages qu'il désire : son travail est avant tout un support de projection et un stimulateur d'imagination. Elle développe un processus de lecture interactif dans lequel le spectateur participe à la mise en place du récit. Si l'on compare avec le travail du plasticien italien Emilio Isgrò, on comprend la spécificité du caviardage de Neuenschwander : il s'agit d'une évacuation. Isgrò intervient avec de l'encre sur des unes de journaux, des cartes marines ou encore de vieux manuscrits en recouvrant d'un noir opaque toutes les zones de texte. Lorsqu'on observe ces documents "annulés" on devine sous les aplats sombres et longilignes la présence de texte et donc d'un contenu. Ledit contenu nous apparaît alors nié, censuré, ou du moins occulté et caché. Par exemple, en « annulant » la page économique d'un grand quotidien italien, Isgrò prétendait avec humour avoir fait « l'effacement de la dette » : il avait barré tous les chiffres, les graphiques et les caractères typographiques de la page, matérialisant son rejet d'un certain discours économique sur la réalité du pays et promouvant, par la même occasion, la possibilité d'une alternative politique. Or Neuenschwander, à la différence d'Isgrò ne laisse aucune trace, aucun indice sur le contenu du texte ou du récit préexistant (sinon le titre de l'œuvre qui fait référence au personnage), elle nous

1. *Système de la bande dessinée*, op. cit, p.27

indique simplement sa nature de bande dessinée, son type de langage. Elle cherche donc à nous faire comprendre que si contenu il y avait, celui-ci est parti et a libéré un espace plastique et narratif qu'il convient d'investir, de défricher. Naturellement, le recouvrement chromatique pratiqué par Neuenschwander est, comme toute oblitération plastique d'un énoncé icono-linguistique une sélection. Or, le plus souvent, la sélection qu'opère le « recouvreur » vaut pour une traduction ou une interprétation du contenu, c'est le cas par exemple dans le célèbre *TNT en Amérique* (2002) de Jochen Gerner, paru aux éditions L'Ampoule. Cette œuvre expérimentale est le résultat du recouvrement partiel à l'encre noire des planches de *Tintin en Amérique*, cet album étant considéré comme un parachèvement de la « ligne claire » et du récit d'aventure feuilletonnant, tous deux si caractéristiques de la série d'Hergé. La nuit d'encre de Gerner engloutit toutes les cases, tous les dessins, tous les mots, tous les signes établis mais son trait préserve quelques portions d'aplats de couleur et découpent, en contre-forme, de petits pictogrammes répartis dans les planches. Ces nouveaux signes traduisent, scène après scène et page après page, l'histoire originale. Gerner dessine donc, avec ses hiéroglyphes, une lecture de l'œuvre d'Hergé réalisée plastiquement à partir d'un exemplaire du livre. Le procédé technique est identique à celui de Rivane Neuenschwander mais, chez Gerner, le masquage du contenu fonctionne comme une interprétation. Et il est supposé que son lecteur connaît déjà (voire qu'il connaît très bien) l'œuvre originale, dans la mesure où c'est un « classique » auquel Gerner rend hommage. Le livre se donne comme la lecture ou l'interprétation d'un récit existant et engage à une vision comparative. On pourrait citer d'autres cas comme le *Aladin* d'Héliane Bernard et Jean-François Martin<sup>1</sup> dont la maquette met en vis-à-vis le livre original et sa version détournée. Le geste de Neuenschwander a une originalité par rapport à ces caviardages, il fonctionne moins comme un filtrage qui interprète l'œuvre-source que comme un rafraîchissement qui laisse disponible le support à d'autres écritures. Le noir de Gerner est un cache appliqué à Hergé pour le « lire » au plus près tandis que le blanc de Neuenschwander nettoie la bande originale pour que chacun

1. *Les métamorphoses d'Aladin ou comment il fut passé au caviar* de son titre complet, album jeunesse paru chez Michalon en 2004. Héliane Bernard et J-F Martin reprennent un conte de George Frilley illustré par Lucien Laforge et paru en 1912 : *Aladin ou la lampe merveilleuse*. La version caviardée raconte une autre histoire qui a pour titre *La ballade de la pie voleuse*, celle-ci est entièrement adaptée de la première par un habile recyclage des mots et des images d'origine.



7. D'autres exemples d'interventions par recouvrement pictural sur des bandes dessinées. Ci-dessus, une double-page extraite des *Métamorphoses d'Aladin ou comment il fut passé au caviar* (2004) d'Héliane Bernard et J-F Martin où l'on voit la page numéro 30 du livre original en face de sa version « détournée » : une partie des illustrations et du texte est préservée et complétée par d'autres signes pour composer un récit original. Ci-contre une planche extraite de *TNT en Amérique* (2002) de Jochen Gerner. Les portions de la planche originale filtrées par le nappage d'encre évoquent, en plus de quelques mots ajoutés par Gerner, l'action du récit d'Hergé : « poudre », « odeur », « munitions »...

puisse y «lire» ce qu'il veut. Au principe du palimpseste et de l'héritage, elle oppose le rafraîchissement du sens : usons du cadre en présence pour ouvrir un territoire nouveau. Dans cette perspective, le blanc des phylactères que nous évoquons plus haut remplit davantage la fonction d'un support disponible (écran de projection, page vierge) que la fonction d'une lumière ou d'une substance, même évanescence. Le blanc fonctionne ici comme une invitation à écrire ou à dire une histoire nouvelle.

Nous disions précédemment que Rivane Neuenschwander a évacué tout message linguistique de la BD originale pour ne préserver que l'armature, les couleurs et la forme essentielle. Ce n'est pas tout à fait vrai. En réalité, aucune œuvre n'échappe à un dispositif de présentation qui comporte au moins un message linguistique bien particulier : le titre. Il agit comme une légende de l'œuvre, même sommaire, comme une adresse au spectateur, même obscure. Et nous avons vu le rôle primordial qu'il jouait chez Rauschenberg. Nous verrions ici quelques différences. La série s'intitule donc « Zé Carioca » et fait directement référence au personnage du même nom créé par Walt Disney. Ce personnage a été conçu par Disney en 1941 à une époque où les États-Unis cherchaient l'appui des nations sud-américaines pour l'effort de guerre. C'est dans la perspective de tisser des liens entre le peuple brésilien et la culture populaire américaine que fut décidée la création de Zé Carioca, stéréotype du Brésilien (plus précisément du Carioca, c'est-à-dire l'habitant de Rio de Janeiro), fainéant, frivole et grand amateur de football. Le personnage s'est rendu très populaire au Brésil à tel point qu'il est devenu une sorte d'emblème national officieux. Neuenschwander a donc choisi de se réapproprier un récit qui met en scène ce personnage, tiré d'un album datant de 1960. Il y a évidemment dans sa démarche une part de détournement<sup>1</sup>. L'objet, ou le produit, est détourné de sa fonction. En effet, les planches sont

1. Sur la notion de détournement, on se référera au sens qu'en ont donné Guy Debord et Gil Wolman, « tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent que l'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. » Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, no 8, mai 1956, repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 221-222.



8. Vignettes extraites d'un comic de *Zé Carioca* datant des années 60. Donald Duck rencontre son cousin latino-américain José dit « Zé » Carioca auquel les lecteurs brésiliens sont censés s'identifier.

présentées dans un musée, hors de l'objet-livre dont elles sont issues et vidées de leur contenu commercial et idéologique. Nous reviendrons sur ce point. Elle a fait le choix de citer le personnage dans le titre de son travail, cela pourrait apparaître comme une forme d'honnêteté et de concession vis-à-vis de l'œuvre d'origine, eu égard aux épineux problèmes de légitimité artistique que posent toutes les démarches de réappropriation. Il n'en est rien. Étant donné qu'il est impossible de savoir de quelle bande dessinée il s'agit à l'origine en regardant l'œuvre elle-même, Neuenschwander veut informer le spectateur qu'il a sous les yeux une aventure de Zé Carioca où celui-ci n'apparaît précisément pas (c'est d'ailleurs l'ironie du choix de l'épisode, puisqu'il s'agit du *Retour de Zé Carioca*). Ce n'est donc pas un hommage rendu au personnage, et encore moins aux auteurs qui ne sont même pas cités. Ceci constitue une différence notable avec le *De Kooning effacé* de Rauschenberg, œuvre dont le titre opérait comme le souvenir de la rencontre avec un grand artiste et la revendication d'un geste issu de cette rencontre. Dans le cas de Neuenschwander, c'est la manifestation directe de son rejet de la persistance d'une culture de masse importée des États-Unis et chargée de nombreux stéréotypes. Le personnage est dispensable et même, d'une certaine façon, nuisible. Il est comme un obstacle à la bonne réception de ce qui fait la qualité plastique essentielle de la bande dessinée originale : ses couleurs, qui sont autant d'évocations sensibles du Brésil (dixit Neuenschwander elle-même) et sa structure, qui est le support de toutes les histoires possibles que le lecteur/auteur pourrait se raconter. La disparition du ou des personnages est précisément un fait qui relie nos trois cas. Neuenschwander a limogé Zé Carioca mais a conservé son nom comme un titre. Le débarquement de la figure

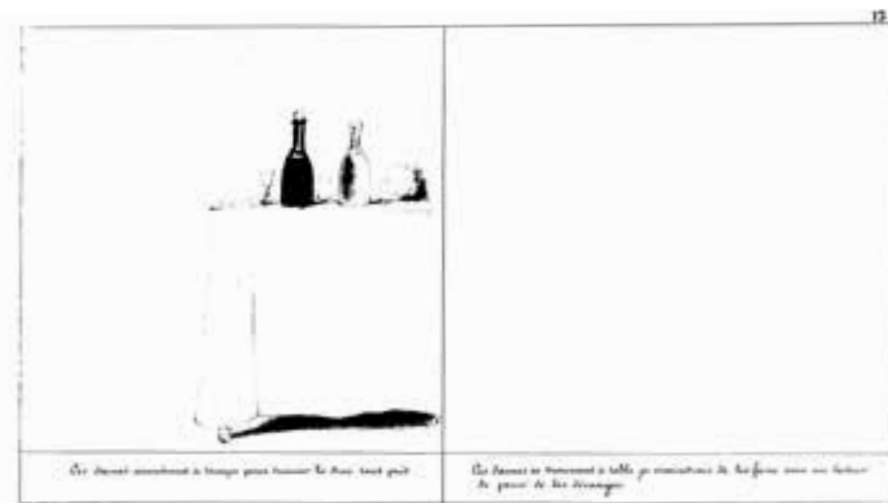
aviaire comprend l'évacuation de tout le contenu iconico-narratif (décor, objets, personnages secondaires) et le contenu dramatique qui lui est corrélé (dialogues, intrigue, récit textuel). Congédier le personnage de Zé Carioca équivaut ici à congédier un monde et le titre de l'œuvre opère comme le souvenir de ce monde. L'effacement met en évidence le fait essentiel que Zé Carioca fonctionne avec son environnement sémantique et plastique. Dans nos autres exemples, nous verrons que l'absence du personnage n'a pas du tout la même signification et qu'il existe de multiples modalités de détachement de la figure corporelle. Pour le cas qui nous occupe, c'est très net, Neuenschwander se débarrasse du personnage et de son univers de fiction. Plus aucune voix, plus aucun corps, plus aucun espace susceptible de se rattacher à cet univers. À la place de la voix, on trouve un bruit blanc articulé à une mélodie chromatique. À la place des corps animaux, on trouve des éclats vaporeux libres de leurs mouvements. À la place d'un décor, lieu d'une action, on trouve un espace optique subdivisé en rectangles de couleurs, une architecture mobile. Et il convient ici de dégager une nuance importante. Trouverait-on une forme de violence dans le geste, radical il est vrai, posé par Rivane Neuenschwander ? Nous voyons trop bien comment il pourrait être interprété, légitimement, comme la mise en pratique d'une norme esthétique purificatrice : l'abstraction supérieure à la figuration, la peinture supérieure à la bande dessinée. Neuenschwander n'a pas « nettoyé » une bande dessinée de son contenu narratif et illustratif parce qu'elle le jugeait inférieur ou impur. Si tel était le cas, nous pourrions lire l'œuvre comme la scène d'un crime dont on a effacé les traces, un espace duquel on a retiré tous les cadavres (et on retrouverait la dimension mémorielle et funèbre de *De Kooning effacé*). Mais Rivane Neuenschwander n'anéantit pas Zé Carioca, son monde et du même coup ses auteurs. Elle les met à distance. Elle fait le choix conscient de les oublier. Ne pas les regarder et, conséquemment, ne pas les garder. Ou l'inverse : ne pas les conserver pour ne plus les voir. En les recouvrant, c'est comme si elle proposait une autre lecture de l'ensemble séquentiel dont ils font partie mais auxquels l'ensemble ne se résume pas. Regarder ailleurs, voir autre chose et donc lire autrement : voilà peut-être la véritable nature du geste de Neuenschwander.

L'unicité du titre en tant que message linguistique est décisive dans l'établissement de la relation entre Neuenschwander et son spectateur. Si elle avait laissé le moindre morceau signifiant du texte original, il est à peu près certain que l'identification des énoncés comme « incomplets »

par les lecteurs aurait excité chez eux un esprit de déduction. On aurait cherché à reconstituer mentalement l'histoire d'origine, à combler les vides avec la « bonne version » du récit, c'est-à-dire celle qui se rapproche le plus de la bande disparue. La lecture aurait tendu vers l'œuvre-source. Mais il n'y a pas une version correcte ni aucun critère susceptible d'établir une « bonne version » de l'histoire puisque la lecture effaçante de Neuenschwander propose à chacun d'écrire sa version singulière et la lecture doit justement s'éloigner de l'œuvre-source. On trouve des bandes dessinées usant d'images blanches ou d'images plastiquement « vides » depuis les débuts de la discipline, mais le plus souvent l'abstraction (ou, disons, le caractère non-sémantique) de ces vignettes est complètement annulé(e) par l'existence d'une légende attribuée aux images et plus largement d'un contexte lui-même très imagé, très signifiant, qui commande d'interpréter les images d'une manière précise, de donner un sens restreint au vide apparent et éventuellement d'y projeter une forme déjà connue. Quelques cas historiques de ces planches vides relèvent d'ailleurs davantage de la plaisanterie que de l'abstraction mystique ou matiériste, Gustave Doré ou Cham par exemple [fig 9]. À ce titre, Neuenschwander propose un dispositif nouveau dans lequel un ensemble icono-plastique codé comme de la bande dessinée n'est ni une série de formes abstraites supposément narratives sans aucun rattachement sémantique (puisque on y fait référence à l'œuvre originale, son titre, ses traits plastiques et chromatiques essentiels) ni une séquence d'image vides faussement indéchiffrables et dont le texte nous donnerait la clé. Une autre chose est de savoir si un tel dispositif est possible dans un livre. *Zé Carioca* est exposée dans un lieu d'art contemporain plus familier de l'installation, de l'art vidéo ou de la peinture que d'un contenu-à-lire de type bande dessinée. L'espace et plus généralement les conditions de réception de l'œuvre sont propices à la contemplation des planches et les qualifie contextuellement comme une série d'unités graphiques non inféodées à une fonction littéraire ou diégétique. La narrativité et la fiction ne sont plus qu'un vague souvenir et le « propos » de l'artiste se constitue selon des modes bien différents de ceux que la bande dessinée. Aussi, l'affirmation de l'ouverture sémantique de l'œuvre et de son caractère naturellement interactif est rendue presque naturelle. Dans son cadre muséal et savant, le « bruit blanc » de Neuenschwander renvoie à ses équivalents dans d'autres champs artistiques et à la façon dont les avants-gardes ont su l'établir ; tout compte fait, le minimalisme de Zé Carioca est peut-être plus proche de l'austérité sculpturale d'un Carl Andre que de l'efficacité



graphique et narrative d'un Lewis Trondheim. L'expérience sensorielle et cognitive de la déambulation dans un *white cube* de galerie diffère à ce point de celle constituée par une lecture d'album de BD que les stratégies d'évidement dont nous parlons n'ont pas du tout la même portée dans ces deux contextes. Ceci étant dit, il existe un espace entre l'édition de bande dessinée et l'exposition d'œuvres plastiques ; les planches originales du *TNT en Amérique* de Gerner ont, par exemple, connu une vie sur les cimaises de la galerie Anne Barrault à Paris en 2005 après leur parution en livre trois ans auparavant (Gerner étant coutumier de ce type d'aller-retour) sans pour autant que leur exposition soit la simple dissection contre-nature du livre. Les originaux avaient une évidente valeur d'exposition et le principe de détournement d'Hergé par Gerner restait pertinent. À ce compte-là, les usages de la bande dessinée par l'art contemporain nourrissent le plus simplement du monde le travail des auteurs, qu'ils soient spécialistes de BD ou plasticiens, et peuvent



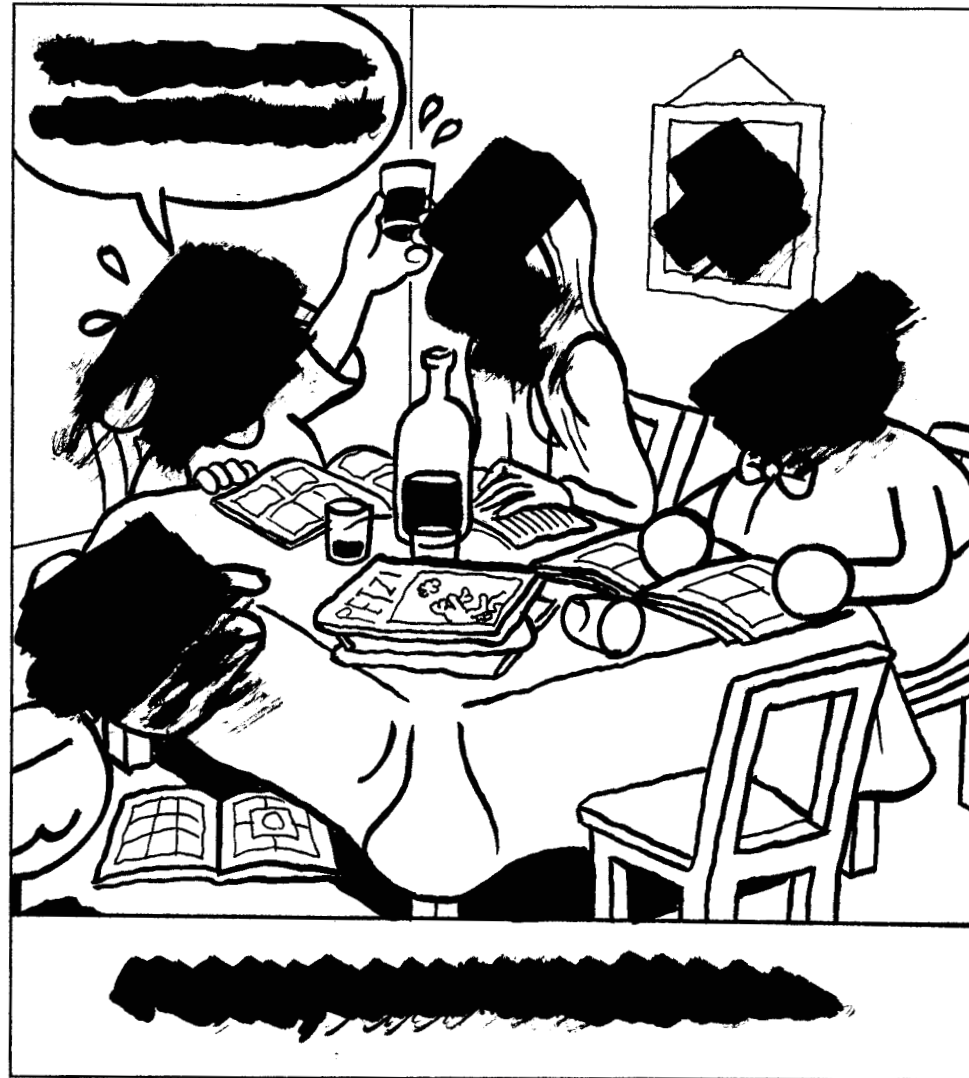
9. Cham, *Deux vieilles filles à marier* (Aubert & Cie, vers 1841). La légende de la case destre dit : « Ces dames se trouvant à table je craindrais de les faire voir au lecteur de peur de les déranger ».

inspirer des formes nouvelles de narration.

Nous pouvons esquisser une conclusion - provisoire - au sujet de ce premier cas. L'œuvre d'origine est une bande dessinée (c'est-à-dire un ensemble complexe de texte et d'images solidaires dans une narration) et, à l'issue d'un travail de sélection et de recouvrement pictural, l'œuvre finale est une forme mutée, une forme possible de bande dessinée que l'on pourrait qualifier de « minimalisée ». Par un geste de réduction apparente (et d'addition concrète), Rivane Neuenschwander, loin de dénaturer l'œuvre originale, met à distance certaines de ses parties et en propose une lecture singulière. Il y a à la fois production d'une œuvre nouvelle et production d'une lecture de l'œuvre. Cette lecture a, au moins, deux dimensions : elle se donne dans un acte pour aboutir non seulement à une production matérielle mais aussi à une proposition. L'œuvre finale est, d'une certaine façon, une « version » de l'œuvre originale et en ce sens, elle est une lecture actée de l'œuvre. La présentation de cette « version » minimale, essentiellement plastique, opère également comme une invitation à pratiquer un certain type de lecture sur la bande dessinée. Elle promeut, plus ou moins directement, un usage esthétique singulier de la bande dessinée (en l'occurrence d'un épisode de *Zé Carioca*, si ce n'est pas de la bande dessinée en général) qui consiste à oublier l'action et les personnages pour ne lire que les formes génériques dans lesquels ils s'inscrivent. La version plastique, minimale, invite à la lecture plastique, sorte de lecture parallèle, voire de contre-lecture qui débouche sur une contemplation ouverte.

## **Garfield minus Garfield**

### **quand le chat n'est pas là, les troublent dansent...**



Avec *Garfield minus Garfield*, nous prenons à nouveau en charge une affaire de disparition. Mais nous savons ici, dès la lecture du titre (en fait, le nom du site Internet), qui a disparu. Dan Walsh ne biaise pas un seul instant et va au plus simple : son hypothèse consiste à imaginer les strips de la série *Garfield* sans leur principal protagoniste, c'est à dire sans Garfield. Garfield moins Garfield, que reste-t-il ? En toute logique, rien. Dans l'expression « Garfield minus Garfield », on trouve un jeu sémantique qui peut nous éclairer sur les présupposés qui fondent l'intervention de Dan Walsh. Aussi, avant de nous pencher sur les strips eux-mêmes, disons quelques mots du titre. Walsh pose une équation, ou plutôt une opération à deux termes : « Garfield » est soustrait à « Garfield ». Le signifiant /Garfield/ est présent à deux reprises dans un syntagme composé de trois éléments. Il peut renvoyer à deux signifiés différents : la fameuse série créée par Jim Davis ou bien le personnage central de cette série. Ce que l'on retire ici semble être le personnage, c'est à dire le chat nommé Garfield. L'idée de la possibilité de ce retrait contient en elle-même un certain nombre de postulats. Pour clarifier le problème, il convient de distinguer les deux occurrences. La première peut être appelée « Garfield-série » et la deuxième « Garfield-personnage ». L'expression se traduit donc comme suit : « Garfield-série moins Garfield-personnage ». Et voilà ce que signifie « arithmétiquement » la formule :

- 1/ Garfield-série est un tout, la somme cohérente de différentes parties
- 2/ Garfield-personnage est une partie de ce tout
- 3/ Cette partie peut être retirée du tout

La conséquence que nous en tirons est la suivante : la série inclut le personnage, elle est composée par lui, mais rien ne dit qu'elle lui est irréductible. Et ce ,malgré le fait que la série et le personnage portent le

même nom. De là vient l'effet du titre : peut-on imaginer plus aberrant que la série « Garfield » sans l'élément qui lui donne ce nom, c'est-à-dire le personnage lui-même appelé « Garfield » ? On pourrait supposer, naïvement, que Garfield-série a Garfield-personnage comme condition *sine qua non* de son existence. Dan Walsh pose cette question et, sous des allures de figure rhétorique (ou de jeu référentiel), soulève le problème de l'inscription d'un personnage principal et de son nom dans une série de bande dessinée. Cette approche des mots correspond en fait à une certaine manière d'appréhender les images. La disparition du signe iconique chez Walsh concorde avec la disparition d'un nom et celle d'un personnage de fiction. Naturellement, ceci pose un grand nombre de problèmes et manifeste un nouveau type de « disparition » que nous allons tâcher de décrire.

Avant de considérer le travail de détournement pratiqué par Walsh, rappelons brièvement en quoi consiste l'œuvre originale. *Garfield* est une série de bande dessinée humoristique américaine, paraissant sous forme de daily strips et célèbre dans le monde entier. Le personnage de Garfield et la série éponyme sont créés par Jim Davis en 1978 pour la presse quotidienne et dominicale américaine. La bande met en scène le quotidien de Garfield, un chat cynique et paresseux, entouré de son maître, Jon Arbuckle et de quelques autres personnages. Distribuée par Universal Press Syndicate, la série est publiée dans plus de deux mille journaux. Garfield a fait l'objet de nombreuses adaptations : produits dérivés, série animée pour la télévision, cinéma en prises de vue réelles, etc. Depuis 1996, Jim Davis est assisté par Garry Barker et Valette Greene. En France, les éditions Dargaud éditent la bande dans leur collection 16/22 en 1983 et débute la publication d'une série d'albums l'année suivante. Cette série est toujours en cours de parution et comme beaucoup de comic strips américains, elle est entièrement disponible sur Internet (on la trouve en version colorisée sur <https://garfield.com/> ou [www.gocomics.com](http://www.gocomics.com)). Dans son *Dictionnaire de la bande dessinée*, Henri Filippini présente la série de la façon suivante :

« Garfield, adulé par son maître, peut savourer tout à loisir le plaisir de ne rien faire (...) Son créateur, Jim Davis, fait preuve lui aussi d'une certaine paresse qui facilite la lecture et met ses gags en valeur : les décors sont réduits à leur plus simple expression et le nombre des protagonistes est généralement limité au simple tête-à-tête.»<sup>1</sup>

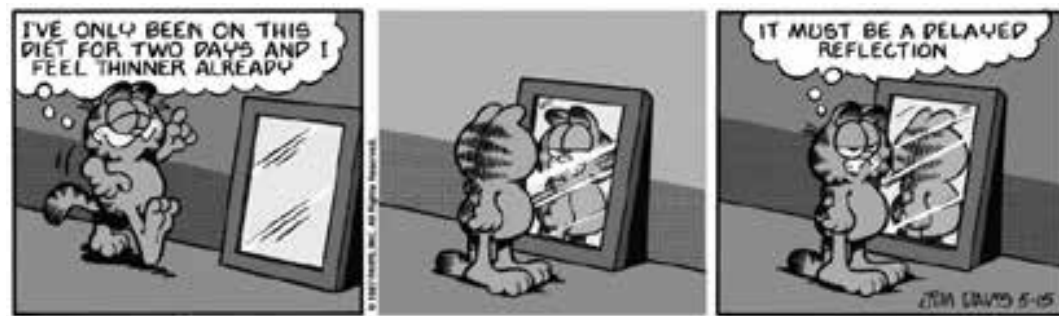
1. Henri FILIPPINI, *Dictionnaire de la bande dessinée* Paris, Bordas, 2005 (1989 pour la première édition), p.263

Effectivement, Garfield est déjà une bande minimaliste. Suivant la tradition bien établie du daily strip américain, Jim Davis met en scène ses personnages dans des strips composés systématiquement de trois vignettes, à l'exception notable des livraisons du dimanche qui comprennent entre trois et quatre strips ou « étages » dans la planche pour un nombre de vignettes variant de 6 à 10 (classiquement, le *daily strip* est en noir et blanc et le *sunday strip* en couleurs). L'environnement domestique dans lequel évolue Garfield est suggéré avec un remarquable dépouillement : le personnage est fréquemment sur une table à laquelle son maître est accoudé, plus rarement dans un fauteuil ou sous une couverture, calfeutré dans la boîte qui lui sert de lit. Le cadrage connaît très peu de variations, la dimension des cases est telle que l'on voit Garfield en entier (en pied, parfois allongé) et on trouve très peu de plans rapprochés ou de gros plans, pour reprendre un lexique de cinéma. Il n'y a, à proprement parler, aucun décor. Un espace est bien constitué mais il ne connaît aucune forme de décoration ou d'ameublement excédentaire. L'arrière-plan est presque toujours uniforme (aplat de couleur ou simple « vide » pour les versions en noir et blanc) et tous les objets que l'on peut voir autour du personnage - il s'agit souvent de nourriture - ont une fonction dramatique précise dans la narration. L'univers de Garfield est peuplé de tasses à café, assiettes de pâté pour chat, téléphones qui ne sonnent jamais, ours en peluches, etc. Au fil de la série, Davis a dû diversifier le contenu de ses histoires, changer occasionnellement le lieu de l'action ou introduire quelque nouveau personnage mais il demeure que l'essence de la bande ou du moins sa forme régulière correspond à l'immuable face-à-face entre Garfield et son maître. D'un côté, le chat tigré, léthargique mais toujours prompt au sarcasme et de l'autre, un Jon Arbuckle désespérément célibataire et oisif, victime des quolibets de son animal et d'une adversité souvent cruelle. La série a un nombre limité de schémas scénaristiques qu'elle répète inlassablement, le plus souvent en activant quelques traits de caractères fort simples attribués aux personnages. Garfield est gourmand, paresseux et volontiers égoïste. Il vole très souvent la nourriture de son maître. Garfield, quelque peu misanthrope, conçoit une aversion totale envers le chien de Jon, Odie, qui lui témoigne pourtant une affection sans borne. Garfield entreprend souvent de lui botter le derrière mais il échoue presque systématiquement. L'un des traits les plus fameux de Garfield est son aversion pour les lundis, il redoute toujours qu'un malheur survienne en début de semaine. Le malheur survient effectivement à chaque fois. On pourrait multiplier encore les exemples de la sorte... Davis a fait subir

quelques variations à ses schémas principaux et il en a apporté de nouveaux au fil du temps (parfois sur le conseil d'un de ses proches ou même d'un lecteur) mais la structure est restée inchangée.

La série connaît une surprenante longévité et a une remarquable identité dans le temps. Sur le plan du dessin et du caractère des personnages, elle a évolué dans ses premières années avant de se fixer une bonne fois et de se perpétuer sans variation notable.

Garfield a un système graphique simple, un contenu narratif léger - pour ne pas dire pauvre - et une mécanique comique bien établie. Si l'on devait qualifier le minimalisme dont Davis fait preuve, on pourrait dire qu'il s'agit d'un minimalisme d'usage, voire d'exploitation, et non d'un minimalisme expérimental. En fait, une fois que la formule Garfield est trouvée, il suffit de l'appliquer encore et toujours (rien ne dit pour autant que c'est une tâche aisée, simplement elle offre peu de possibilités de réinvention ou de questionnement). C'est sur cette base que Dan Walsh a travaillé. En fait, il minimise une bande qui est déjà minimale. Son pari est simple, nous l'avons dit : il se propose d'effacer purement et simplement Garfield du strip éponyme. Voyons comment il s'y prend.



10. Jim Davis, strip de *Garfield* daté du 15 mai 1987, extrait du site officiel de la série rassemblant l'ensemble des strips parus (N.B : le strip d'origine est en couleurs)

En février 2008, Dan Walsh crée le blog *Garfield minus Garfield* (<http://www.garfieldminusgarfield.net/>) sur la plateforme gratuite Tumblr. Il y publie des strips de Garfield qu'il a modifié en « effaçant » le personnage principal. Il retire systématiquement la forme graphique de Garfield - son corps - autant que le texte qui s'y rattache - sa voix -, en prenant soin de reconstituer le fond manquant. Garfield est simplement et proprement rendu absent du strip. La figure de Garfield est ainsi définie par Walsh : en « retirant » Garfield, il désigne ce qui matérialise le personnage dans la bande. La figure est constituée d'au moins deux ensembles de signes bien distincts : d'abord la forme graphique qui dénote le personnage, son signifiant iconique, ensuite le ou les phylactères rattachés au personnage, son signifiant linguistique (le phylactère étant un signe bien particulier, espace délimité par un contour et réservé au texte qui s'insère dans un blanc typographique « désiconicisé »). Ces deux types de signes ont de nombreuses occurrences. La plupart du temps, on trouve une occurrence de chaque type par vignette et au moins une occurrence d'un des deux types par strip. C'est-à-dire que Garfield et / ou sa voix apparaissent toujours quelque part dans les strips de Jim Davis. Walsh les élimine tous consciencieusement et son geste est guidé par cette seule contrainte, la contrainte reposant elle-même sur une certaine conception de l'être et de la substance du personnage. Walsh alimente le blog quotidiennement avec, dans les premières semaines, jusqu'à sept strips détournés par jour. Progressivement la fréquence de publication et la quantité des strips s'amenuisent jusqu'à se stabiliser, au mois d'avril 2008, à une moyenne d'un peu moins d'un strip par jour : Walsh ne publie pas absolument tous les jours et il se contente d'une seule livraison à chaque fois. À l'heure actuelle, la fréquence de parution a encore baissé (on est aujourd'hui plus proche d'un strip par semaine) mais le site est toujours actif. Le projet de Walsh a connu un certain succès et *Garfield minus Garfield* (parfois abrégé « G-G ») a été mentionné et salué par différents titres de presse (le *Time magazine*, *Rolling Stone* ou encore le *New York Times*). Bien que Walsh n'ait pas informé Jim Davis de son projet de détournement systématique, l'auteur original de Garfield en a eu vent et a réagi très positivement. Non seulement il a approuvé le geste de Walsh mais il l'a même remercié pour lui avoir « permis de découvrir une autre facette de Garfield »<sup>1</sup>. Le succès du blog a donné lieu à la parution d'un recueil chez Ballantine Books en octobre 2008.

1. « When the cat's away, neurosis is on display », article de Amy Orndorff pour le site du *Washington Post* contenant des propos rapportés de Walsh et Davis, 2008 : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/04/03/AR2008040303083.html>

Notons que c'est Jim Davis qui est crédité comme auteur du livre, Dan Walsh n'en étant que le préfacier. Le texte introductif explique l'idée et la méthode de soustraction de Walsh, il est complété par le témoignage de Davis au sujet de sa lecture du blog (et de la « redécouverte » de sa propre œuvre) et il est notamment illustré par la juxtaposition d'un strip original et de sa version « moins Garfield » réalisée par Walsh. L'appropriation est donc ici incomplète, ou du moins, elle suit des règles fort différentes de celles établies dans l'art contemporain, par exemple chez Rauschenberg. D'une certaine façon, la bande revisitée par Walsh est commercialisée comme un produit dérivé de l'œuvre originale. Elle est signée Jim Davis et elle s'ajoute à un volume déjà très important de produits estampillés « Garfield ». Il est d'ailleurs remarquable que le personnage de Garfield apparaisse sur la couverture du livre alors même que toute la force du geste de Walsh consistait à bannir le personnage de son propre strip. Garfield reprend ses droits de personnage et Jim Davis reprend ses droits d'auteur, la subversion de Walsh est, au moins partiellement, neutralisée. Mais nous reviendrons sur ce dernier point, n'anticipons pas...



11. Capture d'écran du site [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net) (détail) présentant le strip daté du 13 mai 2008, le premier publié par Dan Walsh.

Sur la page d'accueil du site, on peut lire ce petit texte introductif :

« Garfield minus Garfield est un site qui se propose d'effacer Garfield de la série des comics strips du même nom afin de révéler l'angoisse existentielle d'un certain M. Jon Arbuckle. C'est un voyage au plus profond de l'esprit d'un jeune homme ordinaire et très seul dans son combat perdu d'avance contre l'isolement et la dépression au cœur d'une tranquille banlieue américaine. »<sup>1</sup>

Walsh dévoile son intention sans aucune espèce d'ambiguïté. La soustraction du chat a pour visée de dévoiler la détresse du maître. Il s'empare des strips de la série avec une idée derrière la tête : il veut mettre en scène la solitude Jon. D'où la pratique d'un certain filtrage dans son prélèvement ; en effet, il ne détourne que des strips qui, à l'origine, contiennent Jon et Garfield. Or on trouve dans la source, il est vrai assez copieuse (plus de sept-mille strips de Garfield ont été publiés à l'époque où Walsh commence, aujourd'hui la somme totale est proche de dix-mille) de très nombreuses occurrences de Garfield sans Jon. Walsh effectue un double filtrage. D'abord il retient les strips avec Jon et ignore tous les autres (Garfield seul, Garfield face à Odie, Garfield face à Nermal, Garfield face aux souris, etc.) Ensuite, dans ses strips, il retient Jon et efface Garfield. Son « Garfield moins Garfield » est donc, en réalité, un « Garfield et Jon moins Garfield », c'est à dire qu'il ne reste que Jon ! C'est évidemment décisif pour comprendre les implications du geste de Walsh. S'il s'était appliqué à retirer Garfield de tous ses strips sans distinction, il aurait obtenu un certain nombre de strips vides de tout personnage. Quelque chose de quasiment abstrait, comme la narration plastique de Rivane Neuenschwander évoquée plus haut. Ce ne fut pas son choix. On trouve bien quelques vignettes vides ici ou là, mais jamais un enchaînement de trois vignettes vides. Les vignettes étant bien sûr codéterminées et solidaires dans le strips, le vide qu'elles présentent est toujours articulé à une présence, la présence de Jon. C'est un vide autour de lui, avant lui ou après lui. Donc, chez Walsh, point d'abolition du personnage et de la fiction, le monde de Garfield est bien là, mais il n'est habité que par Jon. Comme l'indique la note introductive du site, l'absence de Garfield a pour effet général et immédiat de dessiner un Jon absolument seul et dépressif. On voit (et on lit) un personnage sujet aux hallucinations : il s'adresse à des interlocuteurs

1. Le texte est traduit de l'anglais par mes soins, la version originale est visible sur la page d'accueil du site : [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net)

invisibles, les prend à témoin, se lamente comme pour chercher le réconfort d'un prochain inexistant. D'autres fois il s'adresse à lui-même, il pense tout haut... Dans tous les cas, nous autres lecteurs sommes les témoins d'une vie d'ennui et d'échec continu. Le sarcasme piquant et la fainéantise sympathique de Garfield laissent place à ce que Walsh appelle lui-même « l'angoisse existentielle » de Jon. Jon Arbuckle est médusé, dévitalisé par l'inanité de sa propre existence et l'irréversible fuite du temps. C'est l'aspect de sa propre série que Davis a découvert à la lecture des strips de Walsh. Il y aurait une réalité tragique de Jon contenue dans la série originale mais habituellement recouverte par le personnage Garfield et sa *vis comica*. Cette idée constitue l'interprétation que Walsh donne de son propre travail et elle a été reprise dans tous les articles de presse traitant de G-G. Nous voudrions prolonger cette analyse et peut-être en formuler une autre.

À première vue, Walsh détourne, au sens situationniste du mot, une bande dessinée populaire pour évoquer une forme de solitude contemporaine (misère affective, chômage de longue durée, aliénation du quotidien) et c'est ce qu'il revendique. Il nous semble que son geste va plus loin et a des résonances multiples. Considérons qu'il existe, au moins, deux manières de lire *Garfield minus Garfield*. Soit on lit la chose comme un daily strip (avec la périodicité et le langage que cela suppose), c'est-à-dire une œuvre de bande dessinée à part entière (avec l'auctorialité que cela implique). Soit on adopte une lecture plus ludique de la bande : elle n'est qu'un exercice de style, qu'un jeu d'esprit, on s'amuse de l'effet sémantique produit et on s'efforce de reconstituer mentalement le strip original. Dans le premier cas, il s'agit d'une lecture directe, naïve, au premier degré donc. On découvre le quotidien de Jon, homme solitaire qui lutte de toutes ses forces contre l'ennui et c'est alors une fiction nouvelle, une œuvre proprement indépendante. À la limite, c'est une œuvre qui n'a pas de rapport avec Garfield. Mis en scène de la sorte, le personnage de Jon est inédit : en tant que parfaitement seul dans son strip, il n'est pas le Jon que nous avons l'habitude de voir dans Garfield, il est purement et simplement différent du Jon original. À quoi on peut ajouter qu'il ne porte même pas le nom « Jon » puisque le personnage ne se nomme jamais lui-même dans le strip, Garfield étant le seul personnage habilité à désigner les autres. Dans le deuxième cas, lecture analytique, au second degré : conscients que nous sommes de la règle du jeu (Garfield a été éliminé), nous prenons plaisir à voir s'exercer toutes les conséquences sémantiques du filtrage de Walsh, notamment à

travers leurs effets comiques. C'est une lecture consciente de l'effaçage et curieuse de ses résultats, elle met en jeu le souvenir du strip original (et si ce n'est pas le souvenir du strip précisément visé, c'est au moins une connaissance de la série en générale). Vraisemblablement, les deux types de lecture opèrent alternativement et se complètent l'un l'autre. Dans son *Traité du signe visuel*, le groupe  $\mu$  fait usage des notions de degré perçu et degré conçu ; ces concepts peuvent nous être utiles pour différencier les deux lectures. Une figure de rhétorique, qu'elle soit linguistique ou visuelle, met toujours en jeu le degré perçu, c'est-à-dire ce que voit ou lit directement le récepteur, et le degré conçu, c'est-à-dire ce que le récepteur, en vertu d'un apprentissage et de différents éléments contextuels, reconstitue comme « l'énoncé original » transformé par la figure. L'opération rhétorique produit un écart que le récepteur, c'est-à-dire ici le lecteur de Walsh, doit reconnaître pour déterminer le sens de l'énoncé<sup>1</sup>.

Les strips détournés par Walsh sont le fruit d'une suppression ou d'un filtrage appliquée aux strips originaux de Davis. Cette suppression est-elle un procédé rhétorique ? Nous pouvons l'affirmer, dans la mesure où elle se manifeste dans l'énoncé, c'est-à-dire dans chaque strip, et qu'elle produit un sens particulier, nouveau par rapport à l'œuvre originale. Walsh dit quelque chose en supprimant Garfield. Et justement, l'absence manifeste de Garfield peut être identifiée comme l'écart entre le perçu (Jon parle seul) et le conçu (il s'adresse à Garfield qui se tient devant lui). Dans le cas présent, les strips de Walsh sont le degré perçu, l'énoncé « décalé » ou « poétisé », et les strips de Davis sont le degré conçu, l'énoncé manquant que l'on suppose et reconstitue. Non seulement Walsh dit quelque chose à travers la disparition de Garfield, mais il fait dire quelque chose aux dessins originaux de Davis. Ce dernier, comme auteur, emploie évidemment des procédés rhétoriques de bande dessinée (iconiques, linguistiques et narratifs) dans un système qu'il a mis en place et qu'il cultive. Le travail de Walsh consiste simplement en une sélection des strips et une suppression de certaines unités icono-linguistiques dans ces strips (Garfield et ses phylactères). Cette

1. « Dans la perspective qui est la nôtre, la rhétorique est la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu. L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart que l'on nomme allotopie, identification et réévaluation de l'écart. Ces opérations ne se font pas au hasard mais suivent des lois très strictes » GROUPE  $\mu$ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p.255-256.



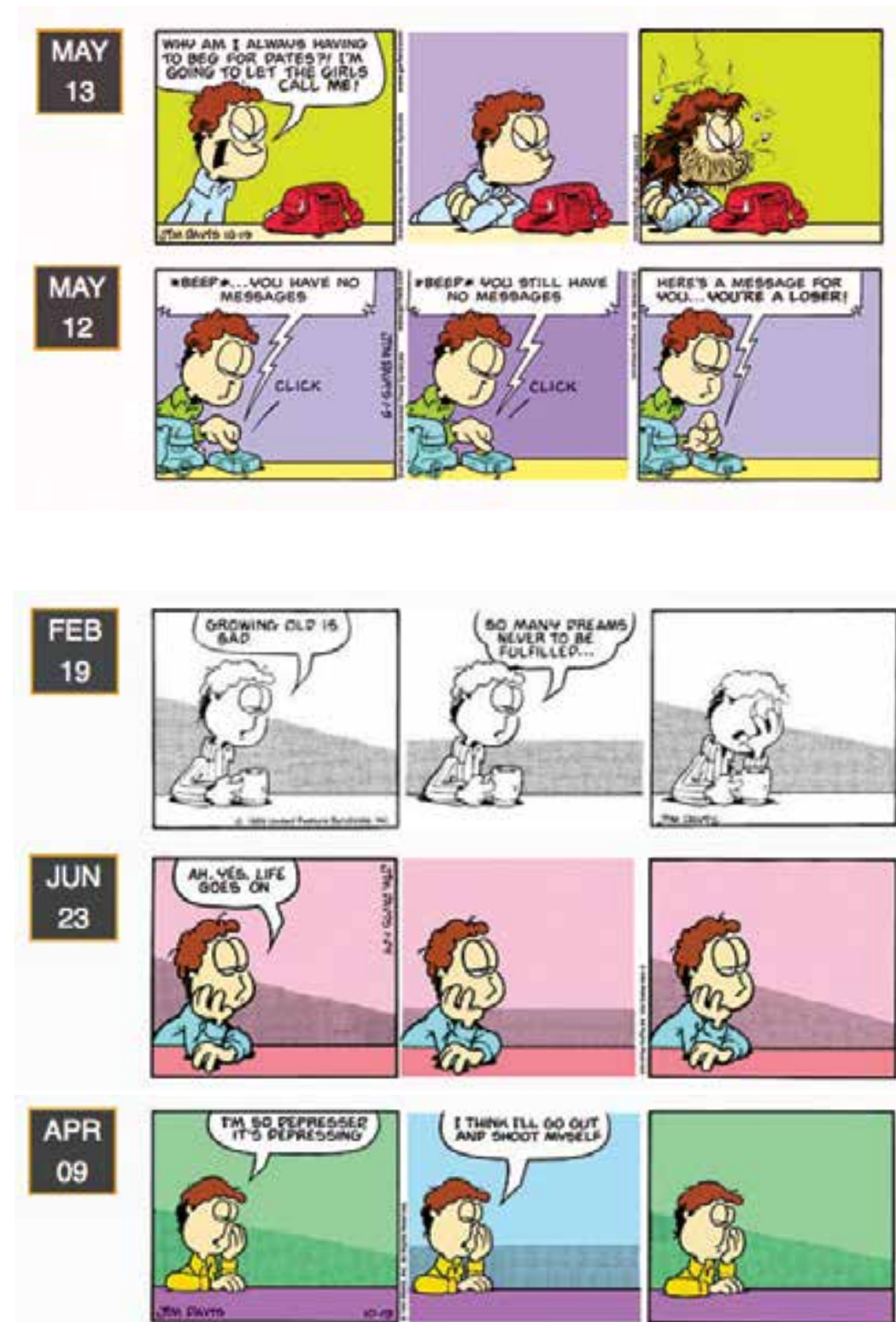
opération, bien que minimale, a une résonance très forte. Elle informe tout l'énoncé constitué par Davis et le langage qui va avec. Ce qui intéresse Walsh est de faire muter la rhétorique de Davis, la détourner de sa fonction initiale. Ce détournement fonctionne différemment selon le strip auquel il s'applique. Nous pouvons esquisser ici une petite typologie à travers une série d'exemples.

#### Première catégorie : le comique amélioré

Dan Walsh déclare aimer Garfield (le personnage autant que la série), il prend du plaisir à lire les strips, il apprécie l'humour de Jim Davis. Cependant, il lui a semblé que la série serait « plus drôle sans Garfield »<sup>1</sup> Dans cette perspective, le minimalisme de Walsh est une proposition, modeste, d'amélioration du comique de la série. Certains des strips de Walsh produisent un effet comique analogue à ceux des strips de Davis mais, en raison de l'absence de Garfield, cet effet est plus frappant, ou plus « moderne ».

Dans les strips du 12 et du 13 mai 2008, Jon est pris dans un conflit qui l'oppose à son téléphone [fig 12 A]. Il en a assez d'être toujours celui qu'on appelle. Dans les deux cas, le téléphone, qui n'est pas un simple objet inerte, a une attitude contrariante envers Jon. Soit il ne sonne pas, puisque personne n'appelle. Soit il délivre lui-même un message insultant, précisément parce que personne d'autre ne laisse jamais aucun message. Dans les deux cas, le ressort comique installé par Jim Davis fonctionne (ellipse dans le premier strip, répétition et prosopopée dans le second) et il fonctionne à partir de la caractérisation de Jon (célibataire méprisé de tous). On peut aisément deviner le rôle que Garfield tenait dans les strips originaux à partir desquels Walsh a travaillé. S'agissant de celui du 13 mai, le léger décentrement de Jon dans la composition de la troisième vignette dégage un espace qui devait être occupé par Garfield et par le phylactère qui lui est rattaché. De même, dans le strip du 12 mai, la composition inclut sur sa droite une portion d'espace suffisante pour accueillir Garfield. Bien que nous puissions délimiter une « place de Garfield », nous n'avons pas besoin du personnage pour lire le strip et comprendre le gag. Usuellement, dans ce genre de situations, Garfield

1. Cf. entretien cité p. 53



12. Dan Walsh, strips extraits du site [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net)

se contente de clore le strip en commentant avec ironie le ridicule de son maître. Mais le ridicule en question opère très bien par lui-même, et il est d'autant plus cinglant que Jon est effectivement seul dans l'image. D'une certaine façon, l'esprit du gag d'origine est respecté mais sa forme est allégée. La démonstration est faite que Garfield est inutile au gag... Cette première catégorie peut être définie comme celle du « comique amélioré » : les strips de Walsh sont sémantiquement très proches de ceux de Jim Davis et la mécanique fonctionne à plein (narration ternaire, chute bien sentie en troisième case), ce ne sont que des « versions » un peu plus sèches des mêmes gags. Le rire de Walsh est plus jaune que chez Davis mais il résulte des mêmes procédés rhétoriques.

#### Deuxième catégorie : le tragique intégral

Dans la série originale, il arrive que Jon s'apitoie sur son sort sans s'adresser explicitement à quiconque. Il arrive aussi qu'il dispense à Garfield de grandes leçons sur la vacuité de leur vie quotidienne. Sans le contrepoint sarcastique de Garfield, il n'y a pas de gag à proprement parler [fig 12 b]. Ce cas de figure est intéressant en ceci qu'il produit un écart plus grand que dans le cas qui précède. Le détournement joue ici à plein puisque le strip comique est littéralement réorienté, changé en un strip non-comique. Il n'y a pas de chute, pas de « punchline » et donc pas de gag. Les strips sont tirés vers un tragique sans nuance, on ne lit plus que le désespoir et la lassitude de Jon. La grammaire de Jim Davis est toujours là : on trouve son minimalisme narratif, le rythme ternaire des strips, le graphisme dépouillé... Mais la disparition de Garfield, en même temps qu'elle annule l'effet comique, produit de nouveaux effets. Des vignettes parfaitement identiques se suivent, certaines d'entre elles sont entièrement vides et il en résulte une forme d'élongation du temps autour du corps de Jon. Le personnage est comme englué dans une éternelle répétition. La quotidienneté du strip de Jim Davis a perdu son caractère rassurant de familiarité et de dérision pour devenir une prison de laquelle ni le lecteur, ni Jon ne peuvent s'échapper. L'ellipse du blanc interstitiel est lestée d'angoisse, elle représente ce temps paradoxal du quotidien oisif : un temps qui semble revenir éternellement à lui-même mais qui, en réalité, ne cesse de fuir et ne reviendra jamais. Les procédés de silence, de fixité et d'itération iconique ici mis en jeu se retrouvent chez des auteurs contemporains comme Chris Ware, Seth ou Daniel Clowes eux-mêmes chroniqueurs des mornes existences de banlieue. Walsh parvient donc à activer, par soustraction, une rhétorique

différente de celle dont use traditionnellement Jim Davis. Les strips prennent une acuité tragique inédite et font à chaque fois la démonstration que la détresse irréductible de Jon est contenue dans la série originale. Walsh nous fait voir ce que nous avons sous les yeux mais auquel nous ne prêtons pas attention, à savoir Jon et sa condition pathétique. Ces strips sont le meilleur exemple de ce que Walsh prétend faire dans son préambule, à savoir révéler l'angoisse existentielle de Jon Arbuckle. Et leur fonction est bien exprimée par le titre du Washington Post parodiant un célèbre proverbe animalier : « When the cat's away, neurosis is on display »<sup>1</sup>.

#### Troisième catégorie : le surréalisme intempestif

Les différents résultats du geste de Walsh que nous étudions ici mettent en lumière la fonction que Garfield occupait dans le strip original. C'est ce que permet la lecture du second type : en remontant au strip initial (degré conçu) nous avons une compréhension plus claire de la mécanique dont use Jim Davis. Dans le premier cas, Garfield se contentait d'un commentaire sarcastique s'ajoutant à un effet comique largement autonome. Dans le second cas, la présence de Garfield et de son ironie atténuait ou contrebalançait, paradoxalement, le tourment de Jon et créait l'effet comique. Dans le cas qui nous occupe à présent, l'absence de Garfield correspond à un défaut d'explication qui laisse s'épanouir une forme d'étrangeté. Ce type de strip est moins courant que les deux premiers [fig 13]. On y trouve des apparitions hallucinatoires de Jon, des enchaînements incohérents, des rythmes déséquilibrés... La cause peut s'en trouver, là encore, dans la caractérisation du personnage. Non content d'être simplement reclus et dépressif, Jon est quelqu'un de maladroit. Les difficultés qu'il rencontre avec les objets qui l'entourent occasionnent souvent des catastrophes. Davis, tenu qu'il est à raconter son histoire en trois cases, synthétise la maladresse de Jon en recouvrant son visage de la matière qu'il n'a pu maîtriser (on peut noter une redondance du ruban adhésif, variante obsessionnelle du fameux sparadrap de Haddock dans *L'Affaire Tournesol*). Sans Garfield pour expliquer au lecteur la raison des attirails farfelus de Jon, le lecteur voit simplement un corps métamorphosé, bionique même, qui déambule silencieusement dans l'espace. La fantaisie gratuite de ces apparitions de Jon est évidemment inconcevable dans la série originale. Les strips

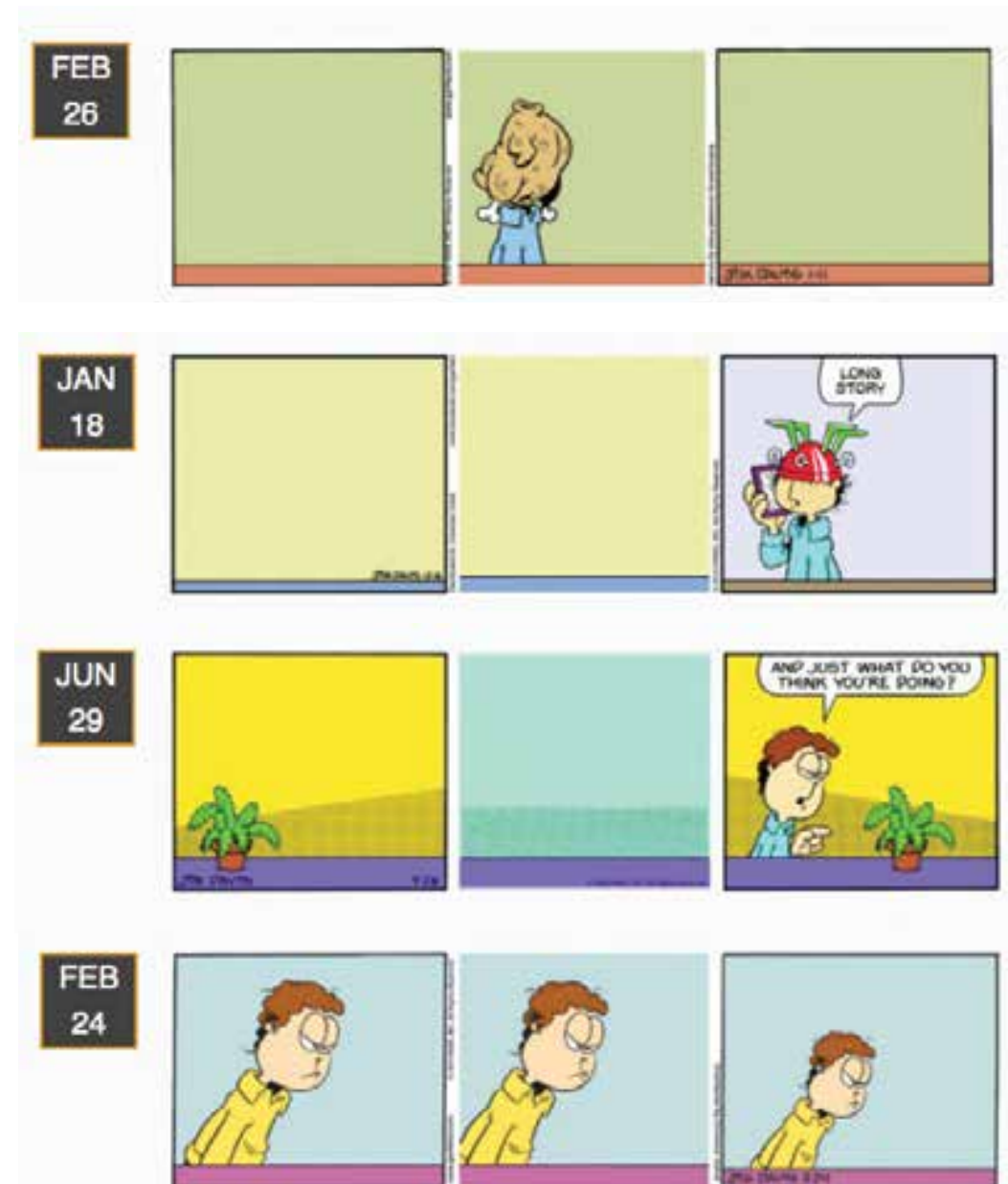
1. Article de Amy Orndorff, *op.cit.*



de Walsh prennent une forme absurde et lacunaire qui ne correspond en rien au style traditionnel –pour ne pas dire conventionnel– de Jim Davis. Remarquons également que, une fois arrachés à leur fonction, certains éléments structurels, comme les procédés de cadrage, peuvent devenir des anomalies et induire des effets d'in vraisemblance. Dans le strip daté du 24 février 2015, l'élargissement du point de vue dans la vignette finale se convertit en un rétrécissement physique de Jon. Puisqu'il n'y a aucune raison narrative à ce que Jon nous soit présenté d'un peu plus loin, c'est que notre point de vue n'a pas changé. Et comme Jon apparaît plus petit, c'est probablement qu'il est devenu, subitement et sans raison aucune, plus petit. Voici un cas où l'écart entre degré perçu et degré conçu est encore augmenté. Sans la caution Garfield, interprète privilégié des maladresses et des naïvetés de Jon, les strips marchent sur la tête : ils n'ont ni début, ni fin, opèrent des sauts quantiques inexplicables, sont traversés de Jon improbables aux têtes desquelles on a greffé, entre autres, des ustensiles de cuisines. Walsh a déplacé les strips dans un registre totalement différent. Ni tragiques, ni véritablement comiques, les strips confinent au surréalisme et s'inscrivent dans une poétique étrangère à celle de Jim Davis. Les gags visuels, essentiellement burlesques, ont évolué pour devenir des manifestations surnaturelles. L'affliction de Jon que nous avons décrite plus haut le conduit parfois à des sauts d'humeurs ou à des attitudes délirantes. Ici, c'est le strip tout entier qui a des accès de folie. L'incohérence de la structure et du contenu de la narration renvoie à une forme pathologique de solitude dans laquelle Jon s'abandonne. Jon délire son propre quotidien, le héros de bande dessinée délire son propre strip. C'est une des lectures les plus inattendues de Garfield que Walsh puisse nous offrir.

#### Quatrième catégorie : dialogue avec l'invisible

La folie se prolonge jusque dans la quatrième et dernière catégorie, mais sous une forme atténuée. Il s'agit des cas de figure où l'absence de Garfield est particulièrement saillante et où elle devient presque le sujet du strip [fig 14]. Nous incluons dans cette catégorie les strips dans lesquels Jon s'adresse expressément à quelqu'un situé à côté de lui (Garfield par hypothèse). La plupart du temps, les exclamations de Jon précèdent les réponses désabusées de Garfield et ces dernières concluent la bande. Aussi les strips de cette catégorie, une fois revisités par Walsh, s'achèvent-ils souvent sur un silence. Jon ne parle pas en l'air, il semble avoir un interlocuteur bien déterminé. Dans le strip du 20 février 2008,



13. Dan Walsh, strips extraits du site [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net), cas de surréalisme accidentel et notamment une apparence de « rétrécissement » dans le dernier strip.

il reproche à celui-ci d'avoir oublié son anniversaire, dans le strip du lendemain, Jon lui offre un repas. De toute évidence, Jon a une relation avec ce quelqu'un d'autre, il n'est pas seul ou du moins, il se comporte comme s'il ne l'était pas. Le hic est évidemment que l'interlocuteur n'est jamais visible. Soit il n'est pas là et Jon croit lui parler. Soit il est bien là mais nous ne le voyons pas. Si l'on s'en tient à la première lecture, rien ne prouve que Jon s'adresse à la même personne à chaque fois. Il a peut-être une multitude de congénères invisibles, tous différents les uns des autres. Bien sûr, la deuxième lecture, celle qui est consciente du filtrage, conduit à n'y voir qu'un seul et même interlocuteur, *alter-ego* transparent et muet de Garfield. Si l'on postule donc que Jon s'adresse toujours au même personnage invisible, dira-t-on que ce personnage est matériellement absent ou simplement absent à notre regard ? Rien n'empêche d'imaginer que cet autrui sans nom se trouve « hors-champ », toujours à la limite du cadre de la vignette, toujours hors de notre champ de lecture. C'est théoriquement possible mais il faut remarquer que la narration telle qu'elle s'organise au sein du strip, ce que Thierry Groensteen appellerait « l'arthrologie restreinte »<sup>1</sup>, déploie un temps et un espace pour la présence de cet interlocuteur. Dans le strip du premier avril 2008, la troisième vignette déplace le regard au pied de Jon, comme pour montrer quelqu'un ou quelque chose localisé plus bas et qui répondrait à sa question. Dans le strip du 14 février 2008, deux vignettes vacantes se donnent comme l'espace privilégié pour accueillir une réplique à l'exclamation de Jon (laquelle appellerait bien des commentaires). Les structures sont faites pour mettre en scène un dialogue et, conséquemment, elles mettent en scène le non-avènement de ce dialogue. Jon parle à un être imaginaire, soit. En ce sens, ces strips sont un autre avatar d'une folie rampante due à la solitude. Walsh crée même un écho supplémentaire à cette folie, il la plie sur elle-même, en reprenant des strips où le malheureux Jon parle de rendez-vous imaginaires et de flirts invisibles. Mais si l'on suit le fil de la deuxième lecture, force est de constater que Jon parle à Garfield. Ou plutôt, il parle à Garfield qui n'est pas là. L'invisible interlocuteur n'est pas une variable abstraite et interchangeable. Il est un non-Garfield. Même si Jon ne nomme jamais Garfield dans ces strips (Walsh a veillé à effacer toute trace, même nominale, du personnage) nous savons que c'est à lui qu'il parle, quand bien même il ne serait pas là. En fait, Garfield n'est plus là. C'est comme si Jon jouait sans Garfield tous les gags qu'ils ont

1. *Système de la bande dessinée, op.cit., p.25*



14. Dan Walsh, strips extraits du site [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net) dans lesquels l'absence de Garfield est tellement frappante qu'on en vient à supposer l'existence d'un personnage invisible.

vécus ensemble. Dans notre emboîtement conceptuel le strip de Davis (degré conçu) est contenu dans le strip de Walsh (degré perçu) et cet emboîtement peut être replacé dans une chronicité. Avant l'effaçage, Garfield était présent (omniprésent même) et après l'effaçage, Garfield est absent, foncièrement et cruellement absent. D'une certaine façon, l'absence de Garfield est présente. Elle est même omniprésente, comme Garfield l'était auparavant, elle se manifeste dans chaque vignette ou presque. L'absence renvoie au souvenir d'une présence et donc à sa possibilité. Elle est une présence, la présence d'un être que l'on a connu, reconnu et dont on se rappelle. Dans cette perspective, Jon est comme quelqu'un qui aurait vu un proche disparaître et qui ne parviendrait pas à faire son deuil. Il est comme quelqu'un qui continue de s'adresser à celui qui n'est plus là avec l'espoir d'un retour pourtant impossible. L'impossibilité du retour de Garfield est en effet garantie par le sérieux de Walsh, et Jon a beau tout faire pour invoquer Garfield, ce dernier est principiellement exclu des strips. Alors que tout l'appelle, Garfield n'est pas là et ne reviendra jamais. L'absence correspond à un congé définitif et donc à un retour impossible. Ceci rappelle le titre que Neuenschwander avait choisi pour sa bande dessinée sans héros et sans diégèse : « A volta de Zé Carioca » c'est à dire « Le retour de Zé Carioca ». Dans les deux cas, si le personnage démis revient, c'est sous les espèces de l'absence et du silence.

Et ceci nous amène au dévoilement de la relation qui unit Garfield à son maître et, corrélativement, au dévoilement de l'économie narrative de la série. Il semble que Jon ait besoin de Garfield, qu'il ait besoin de lui affectivement, car sur le plan purement matériel et moral, Garfield est surtout un parasite. Mais Garfield a également besoin de Jon. Dans l'équilibre dramatique de la série, Jon a un rôle bien précis : il est, presque toujours, le souffre-douleur de Garfield. Garfield se moque de lui et aime afficher une royale indifférence à ses malheurs. D'un point de vue fonctionnel, Jon n'existe qu'en tant qu'il est l'objet du mépris de Garfield, à quelques rares exceptions près, puisqu'il arrive aussi que Garfield manifeste une vraie empathie pour son maître. La médiocrité de Jon donne du grain à moudre au détachement cynique de Garfield. Jon est une ressource indispensable à Garfield : il le nourrit, il s'occupe de lui, mais il est surtout le support privilégié de l'expression d'un sentiment de supériorité. Qui est utile, qui est inutile ? Qui est l'acteur principal de cette histoire ? Jon, un antihéros du quotidien et Garfield, auxiliaire commentant la détresse du personnage principal. Ou

Garfield, antihéros - quoiqu'attachant et sympathique, il collectionne les défauts - ayant Jon, son maître naïf, pour faire-valoir. La question est vite réglée, c'est naturellement Garfield la vedette de la série. Mais Walsh renverse la perspective et montre, à la fin des fins, que Jon et Garfield sont interdépendants (à tous les niveaux : en tant qu'êtres sensibles, personnages de fictions, formes graphiques). Notons au passage que, dans la série native, les deux personnages ne dialoguent jamais véritablement. Quand il s'adresse à Garfield, qu'il soit présent ou pas, Jon n'attend aucune réponse. C'est une des ambivalences du strip de Jim Davis : Garfield s'exprime toujours par des bulles de pensée. Il comprend ce que dit Jon mais Jon n'entend pas ce qu'il dit. Contrairement à certains de ses confrères animaux de papier, Garfield n'est - théoriquement - pas doué de parole. Sans même se comprendre, les deux membres du couple sont utiles l'un à l'autre et même vitaux l'un pour l'autre. Walsh fait jouer un Jon qui désire recréer la présence de Garfield, son *alter-ego*, en se comportant exactement comme s'il était encore là.

Cette quatrième et dernière catégorie, où l'absence de Garfield se ressent et se voit plus qu'ailleurs, expose particulièrement bien le contrat qui lie Garfield à Jon et révèle, du même coup, une partie de la mécanique interne de la série. On peut lire le strip daté du 8 mars 2008 [fig 15] comme l'illustration de ce paradoxe : Jon reproche à Garfield d'être inutile et encombrant alors même que Garfield a disparu et que le strip, à un niveau méta-narratif, réclame sa présence comme un élément indispensable<sup>1</sup>.

« Jouons à un jeu » et imaginons que Garfield est utile. C'est ce que dit Jon dans le strip, et de ce fait, il suppose que Garfield - en tant qu'animal de compagnie - est dispensable (c'est le message qu'il adresse à Garfield en tout cas). Dan Walsh joue au jeu inverse en disant :

1. La mise en avant de Jon comme personnage central au détriment de Garfield rappelle bien des cas de remplacements de personnages dans l'histoire de la bande dessinée. Il est fréquent qu'un personnage secondaire, lorsqu'il est apprécié des lecteurs ou jugé plus fécond que le héros par l'auteur, vole la vedette au personnage central et, à terme, donne son nom à la série. L'animal domestique prend parfois le pas sur le maître mais la réciproque est également vraie. Dans la bande dessinée française, on peut citer le Gai-Luron de Gotlib qui, au départ, n'est qu'un auxiliaire de la série *Nanard et Jujube* ou encore le Kador de Christian Binet, auquel ses maîtres, Robert et Raymonde Bidochon, piqueront le premier rôle pour avoir une série populaire à leur nom.

« imaginons que Garfield - en tant que signe - est inutile ». Il propose donc de l'enlever du strip, alors même que le bon sens voudrait que le personnage qui porte le nom de la série soit utile à celle-ci. Garfield n'est pas indispensable, nous l'avons dit, mais il est clair - l'opération de Walsh le démontre - que le personnage assume différentes fonctions dans la bande. Cette dernière survit à la disparition de son héros au prix



15. Dan Walsh, strip extrait du site [garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net) dans lequel Jon « imagine » que Garfield est utile en tant qu'*animal domestique* alors que sa disparition artificielle prouve, par l'absurde, que Garfield est utile (à Jon et à la série) en tant que *personnage*.

de certaines transformations que Walsh s'amuse à rendre possibles.

On trouve donc au moins quatre espèces de mutation dans le corpus détourné par Walsh. Première espèce : le gag est préservé mais amendé ; deuxième espèce : le strip comique est changé en strip tragique ; troisième espèce : le strip tend à un surréalisme hallucinatoire ; dernière espèce : le strip expose sa propre folie en désignant l'absence du personnage. Soustraire Garfield a donc, selon le strip choisi, des effets variables. Walsh dessine différents schémas qu'il exploite à sa guise, exactement comme Jim Davis le faisait dans la série originale. Reconnaissons cependant que la typologie que nous venons de définir est un peu artificielle. De fait, les strips des quatre types s'enchaînent les uns les autres au fil des jours sans aucune distinction. Tous les strips de Walsh s'insèrent dans une périodicité semblable à celle de la série d'origine : Walsh a beau publier ses strips sur Internet et non dans la presse, il essaye de respecter une livraison quotidienne. Ce faisant, il veut restituer l'effet d'habitude et de familiarité propre au strip journalier.

Harry Morgan remarquait déjà cette particularité du daily strip :

« À l'évidence, la page de bande dessinée est ce qu'il y a de plus quotidien dans un quotidien [...] Quand nous lisons un recueil de daily strips, nous faisons effectivement un voyage de jour en jour, de semaine en semaine. Le daily strip emprunte à son lecteur régulier le temps pendant lequel il ne lit pas la page des bandes dessinées, pour le restituer à un lecteur occasionnel. En plus de l'espace intericonique, le daily strip investit donc un espace supplémentaire, celui qui sépare les strips entre eux »<sup>1</sup>

C'est dans cet espace, entre les strips, que vivent les protagonistes de la bande dessinée quotidienne. Dans l'interstice, les divers avatars du strip de Walsh se combinent et dessinent une totalité cohérente. Cette totalité est bien la série *Garfield* sans Garfield (en fait, la vie de Jon sans Garfield), ce que nous avons appelé plus haut « Garfield-série moins Garfield-personnage » et qui ne se résume pas à cette soustraction. C'est un strip qui est successivement (et, par effet d'ensemble simultanément) comique, névrosé, absurde et méta-narratif. Bien qu'elle soit le produit d'un détournement minimal de l'œuvre de Jim Davis, *G-G* est une œuvre de bande dessinée originale, avec son propre système et, d'une certaine façon, son « style ». C'est bien sûr un style qui n'est pas directement apparent, une auctorialité en contre-forme : Walsh produit une œuvre en enlevant certains éléments et en choisissant d'où il enlève ces éléments. Son strip est tributaire de la série de Jim Davis mais, en dernière instance, il s'en émancipe.

Comme beaucoup de ses confrères minimalistes, Dan Walsh expose à ses lecteurs, intentionnellement ou pas, le fonctionnement propre de l'œuvre-source. Le détournement a une portée analytique, et même didactique : en faisant le spectacle du strip qui ne parvient pas à s'accomplir ou qui s'accomplit différemment, il le déconstruit et interroge son langage propre (celui du strip en général, celui de l'œuvre en particulier). Cette exposition, plus ou moins directe, tire *G-G* vers le « méta-strip », genre établi - quoique peu fréquenté - de la bande dessinée journalière. On peut qualifier de « méta-strip » les bandes dessinées qui font systématiquement usage (le plus souvent absurde

1. Harry MORGAN, « Modernité du Comic Strip » in *Bande dessinée, récit et modernité*, op. cit., p.72



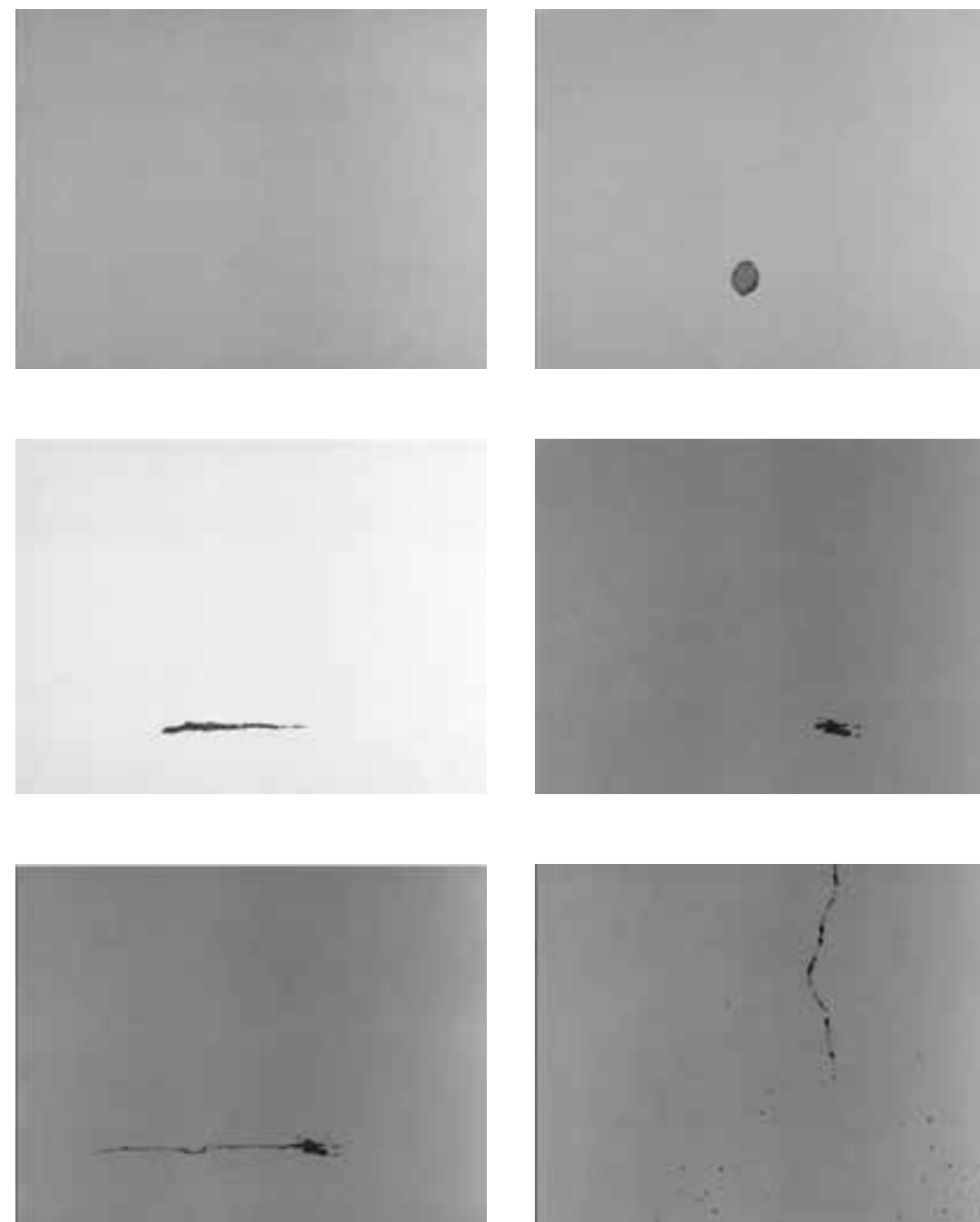
et mélancolique) de procédés de distanciation et de mises en abyme. Conscientes d'elles-mêmes, elles inscrivent leur discours dans une réflexion sur l'ontologie du personnage de BD qu'elles tirent vers une sorte de rire métaphysique ou, plus exactement, métasémantique. La grammaire du daily strip se prête bien à une exploitation humoristique du genre ; un bel exemple en est donné avec la série *Sam's strip* de Mort Walker et Jerry Dumas (eux-mêmes praticiens du comic strip classique) dont nous livrons ici quelques extraits [fig 16].

Avant de conclure à propos de *G-G*, nous voudrions ouvrir une parenthèse pour dessiner une brève comparaison avec un cas de cinéma. Jusqu'ici, il n'a pas été question d'animation dans les œuvres étudiées ou citées. Cela étant, nous pensons qu'il est judicieux de montrer le parallèle qui peut exister entre bande dessinée et cinéma graphique du point de vue de notre sujet, la « disparition », et singulièrement ici, la disparition du personnage. De façon générale, le problème de l'existence d'un personnage invisible implique souvent une forme de métanarration ou de métalepse (monstration du fonctionnement des codes propres au médium, apparition de « l'auteur », etc.) On trouve quelques exemples de ce cas de figure dans le cinéma d'animation mais le langage étant, au moins en partie, structurellement différent de celui de la bande dessinée, les procédés ne sont pas les mêmes. Le réalisateur néerlandais Paul Driessen a livré une astucieuse solution au problème dans son court-métrage *David* en 1977 (couleurs, durée : 8 min 24 s). Dans ce dessin animé [fig 17], le personnage central, baptisé David en référence à l'Ancien Testament, est toujours dans le champ mais il n'est jamais visible parce qu'il est trop petit (Driessen dédie le film à ses deux enfants qui sont « des petits gens [sic] comme David »). À l'image de tout phénomène microscopique, David n'est pas visible à l'œil nu, et sa présence dans le plan est donc signifiée par d'autres éléments que son apparence sensible : sa voix (plutôt horripilante, d'autant que David ne cesse de vanter crânement les avantages de sa taille réduite), les sons qui lui sont associés (bruits de pas notamment), le comportement des autres personnages (au début, le colosse Goliath cherche à l'écraser avec une massue), etc. Au fil des séquences, le film développe une sorte d'ironie sur l'invisibilité de son héros : les autres personnages sont aussi incapables de localiser David que ne le sont les spectateurs. À ceci près que de nombreux indices de montage, de cadrage et de composition informent les spectateurs de la présence du personnage dans le plan, à défaut de son emplacement précis. David veut remédier



16. Jerry Dumas et Mort Walker, *Sam's strip*, strips datant de l'année 1961 traduits en français et extraits du recueil *Sam's strip* paru aux éditions Actes Sud - l'AN 2 en 2009.

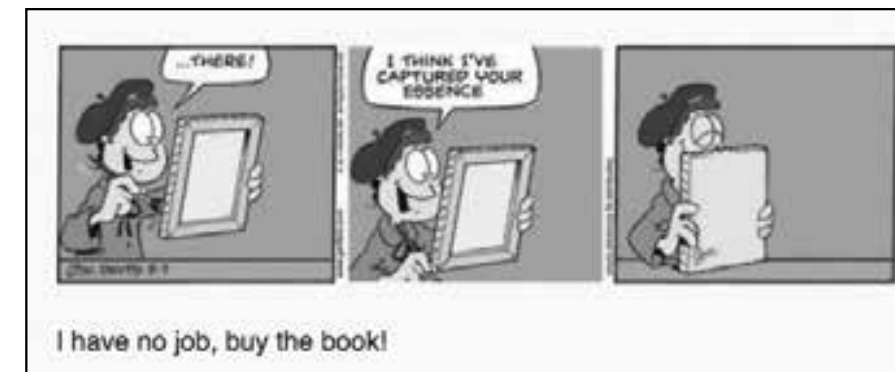
lui-même à la situation en manifestant sa présence par tous les moyens, comme pour assurer le spectateur (ou l'auditeur, dans la mesure où il y a peu à voir) qu'il est bel et bien dans l'image à défaut d'y *figurer*. Il montre son ombre dans la lumière d'un spot lumineux, fait éclater son stylo pour répandre de l'encre, etc. Driessen « fait parler » des plans vides ou monochromatiques et donne une chair au personnage par tous les moyens à sa disposition sauf le plus évident : montrer sa forme corporelle. La figure matérialise son désir de se détacher du fond, le personnage proclame sa vocation à apparaître dans l'image. On voit bien l'économie de travail que représente la mise en scène d'un personnage sans corps, il n'y a rien - ou presque - à dessiner et donc fort peu à animer. C'est un minimalisme rhétorique (parce qu'au service d'une forme de comique et participant d'une méta-narration) comme dans les deux cas que nous avons étudié mais ce minimalisme va à rebours des minimalismes singuliers de Neuschwander et Walsh. Ces derniers font disparaître le corps graphique des personnages pour faire disparaître les personnages (comme acteurs de la fiction et sous-entités signifiantes) et tirent la forme donnée du récit original vers un état consécutif d'ascétisme visuel tandis que Driessen fait exister le personnage, le fait apparaître sans lui donner un corps graphique (moyen analogue, finalité contraire) et il choisit d'emblée une esthétique de la retenue. Dans la mesure où il n'est pas dans une démarche de réappropriation d'images pré-existantes, il pratique un minimalisme *a priori* et non *a posteriori*. Ne pas voir le personnage est un postulat de départ, une règle du jeu, et non une hypothèse appliquée à un cas donné. Quelle que soit l'option, l'absence visuelle de l'agent principal du récit perturbe le bon déroulement dudit récit et produit une forme de réflexivité : Neuschwander parle des structures encadrantes de la BD, Walsh parle du fonctionnement de la « vedette » dans une série de daily-strips et Niessen parle du pouvoir de suggestion du cinéma à travers l'usage d'un outil visuel très simple (l'indice élémentaire) capable de situer et de caractériser un personnage. En ce qui concerne Driessen, le choix d'un héros minuscule, infiniment petit, dérisoire même parce que non-visible, est un hommage à une forme de sobriété graphique et à l'économie de moyen en général : le meilleur personnage est celui qu'on ne voit pas et que l'on ne peut qu'imaginer. Le David de Driessen cherche à être sans apparaître (jusqu'à disparaître au sens fort du mot, écrasé par inadvertance). Il est des personnages capables de disparaître, peu à peu, au profit d'autre chose. Nous verrons cela dans notre chapitre consacré à *Riki fermier...* Cette parenthèse étant fermée, revenons à *Garfield minus Garfield*.



17. Photogrammes de *David*, court-métrage d'animation de Paul Driessen datant de 1977 (dessin-animé en couleurs, ici les reproductions sont passées en niveau de gris). Les photogrammes s'inscrivent dans le temps du film entre 3:21 et 5:40. Sur un fond uni on y voit David essayer d'apparaître au spectateur par divers moyens : gonfler un ballon, montrer son ombre, faire couler de l'encre. Dans les deux derniers plans, la traînée d'encre dessine la trajectoire du personnage que l'on entend marcher. Son déplacement est tracé mais son corps n'apparaît jamais.

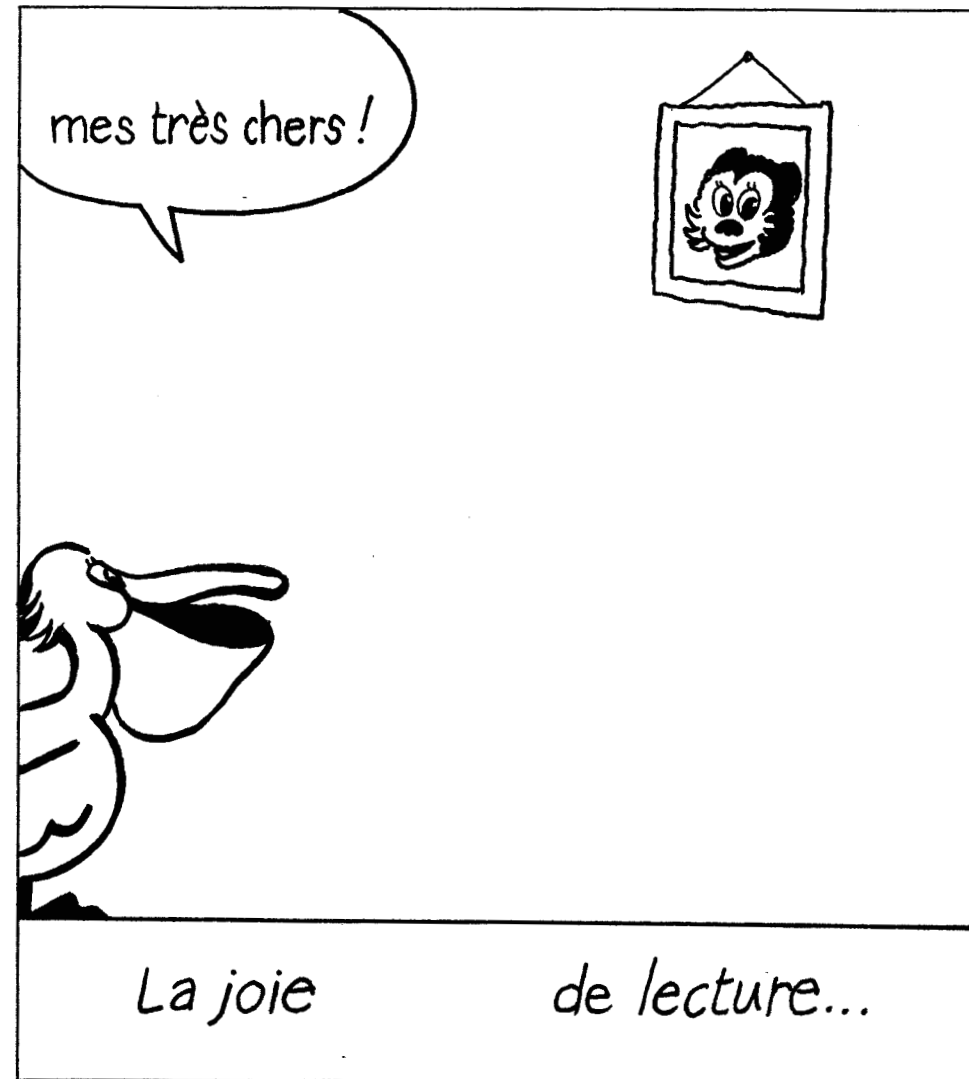
Il nous faut remarquer que Walsh fait le choix délibéré de perpétuer son rituel d'effacement. Il souhaite s'inscrire dans la périodicité du daily strip sous la forme plus contemporaine du blog (avec les infinies possibilités de partage que cela suppose) mais il ne s'est pas contenté « d'effacer » Garfield seulement pendant quelques semaines ou quelques mois. Walsh alimente le blog depuis une décennie. C'est comme si, au caractère répétitif - voire lassant - de la série, il répondait par une obstination digne des artistes conceptuels les plus acharnés (Roman Opalka en est un bon exemple). S'il fallait passer une vie entière à retirer Garfield de tous les strips de Jim Davis, il le ferait. En ceci consiste la beauté et la limite de son geste. D'une bande dessinée d'exploitation il ne peut faire qu'une exploitation et donc prendre le risque de l'épuisement. Mais il fait montre, dans son endurance, d'une fidélité à son principe et par là, d'une appréciable radicalité. En fait, cette longévité correspond à une pratique de lecteur. *Garfield* est une série qui se maintient dans le temps par une invincible répétition d'elle-même, une bande dessinée qu'on lit chaque jour et qu'on relit régulièrement sans jamais rien trouver de nouveau. Walsh pratique tous les jours, ou presque, une lecture obsessionnelle par laquelle il retire le personnage du strip qu'il connaît par cœur. Il transforme donc la bande mais, aussitôt, en reconstitue l'immutabilité typique. En appliquant son filtre indéfiniment et sans jamais en varier, il recrée un principe de répétition et de constance qui a la vertu ambivalente de rassurer et même de sécuriser la lecture. Aux habitudes de Garfield, il substitue son habitude de supprimer Garfield. En cela il témoigne de la spécificité de son expérience et de son goût de lecteur : il est un lecteur-expérimentateur, un lecteur-joueur, en même temps qu'un lecteur rituel, routinier. Il sait apprécier la constance granitique d'une BD à succès, fait hommage à l'indépassable force de l'habitude et y voit, en même temps, une formidable opportunité de relire l'œuvre originale et de la mettre à distance.

À l'instar de Rivane Neuenschwander, Dan Walsh fait une œuvre de sa lecture, il nous donne à lire sa propre manière de lire. Avant d'être un auteur, il est un interprète, c'est à dire un lecteur. Ce fait est d'ailleurs en cohérence avec son positionnement modeste au regard de Jim Davis ; nous l'avons dit plus haut, le recueil des strips de G-G et signé Davis et simplement préfacé par Walsh, comme si Walsh n'était l'auteur que de son idée (effacer Garfield) et qu'il l'avait soufflée à Davis. Même si la raison véritable en est juridique, l'attribution des strips évidés à l'auteur de la série originale positionne Walsh en un simple commentateur



18. Ce strip du portrait de Garfield, particulièrement topique, parle de lui-même (aux deux sens du terme). Jon réalise un monochrome jaune pour peindre son ami invisible, « capturer son essence ». Peut-on imaginer meilleure image de Dan Walsh ? Lui qui s'efforce de retoucher les strips de Garfield pour le faire disparaître, n'espère-t-il pas ainsi « capturer son essence » en négatif ? Dan Walsh ajoute une mention de son statut économique précaire - si caractéristique du peintre ! - et incite le lecteur à acheter le recueil imprimé, dont il n'est que le co-auteur...

; il devient quelqu'un qui fait de la bande dessinée "secondaire" comme on ferait de la littérature secondaire. C'est un jeu qu'il propose à tous les autres lecteurs de Garfield ; il n'est pas propriétaire exclusif de son idée. Certains internautes ne s'y sont pas trompés et, après avoir partagé la production de Walsh, se sont amusés à décliner son principe : retirer uniquement les bulles de Garfield, conserver Garfield mais retirer Jon, retirer les bulles de Jon, etc. Walsh est pourtant bien l'auteur ou du moins le déclencheur de quelque chose. Disons-le, il est l'auteur de sa propre lecture de Garfield, une lecture fragmentaire et maniaque, obsédée par le retrait de la figure centrale. Cette lecture se donne ou se matérialise dans la production ininterrompue de centaines de strips sans Garfield qui construisent, cumulativement, un monde unique et nouveau. Dans ce monde, Garfield aurait pu exister mais il n'existe pas. Ou alors, s'il a existé un jour, il ne reviendra pas. Ici l'on voit qu'une lecture de l'œuvre, actée dans une altération plastique de celle-ci - en l'occurrence une réduction - produit un monde nouveau. Comme Rivane Neuenschwander dans *Zé Carioca*, Walsh investit un monde de bande dessinée existant et, par ricochet, fabrique un autre monde. Dans les deux cas, nous sommes invités à envisager autant de mondes possibles qu'il y a de lectures possibles. Et ceci nous conduit à notre troisième et dernier exemple où le monde nouvellement créé atteint un degré inédit de puissance et d'autonomie narratives.



## Riki fermier

### « En avant... Direction, le champ ! »

Le pélican jovial vient juste d'accoster le long de la berge. Après avoir jeté l'ancre, il entame sa promenade. Sur sa route, les pâturages indifférenciés cèdent vite la place à une sympathique chaumière. Elle n'attendait que lui. « Oh ! La belle maison ! Allons voir s'il y a quelqu'un. » Mais il n'y a personne. Ni dans la maison, ni sur le chemin, ni même à bord du bateau duquel venait le pélican. Il n'y a personne d'autre que lui. Il est seul dans la vignette, seul dans la page, seul dans son livre. Il est seul, et il n'a pas l'air d'en être dérangé [fig 19].

Jusqu'ici, nous nous sommes intéressés à des entreprises minimalistes qui, s'emparant d'une œuvre de bande dessinée, engendraient un discours nouveau dans un format différent de celui de l'œuvre native. Rivane Neuenschwander extrayait les pages d'un vieux comic book et les exposait dans une galerie d'art. Dan Walsh récupérait des strips quotidiens d'abord parus dans la presse et il les republiait, dans le désordre, sur une page Internet créée pour l'occasion. Avec *Riki fermier*, Ilan Manouach s'attaque à un livre, sans rien changer à sa nature de livre. Il reprend un album de la série danoise *Petzi* duquel il retire tous les personnages sauf un, le pélican, lequel donne son nom à l'œuvre. Riki, puisque c'est de lui qu'il s'agit, se retrouve esseulé dans l'univers narratif de la série *Petzi* et singulièrement dans l'épisode *Petzi fermier*. Manouach propose à son lecteur, qu'il soit un amateur de *Petzi* ou un pure néophyte, de se (re-)plonger dans l'album pour suivre l'inquiétant vagabondage de Riki, et ce de la première à la dernière page. L'égard porté au maintien du cadre originel (ou à sa reconstitution) permet de produire une expérience de lecture plus intensive et peut-être plus complète. L'album est une totalité cohérente et compacte, avec un début et une fin. Nous allons tenter d'examiner toutes les conséquences de ce parti-pris éditorial sur la constitution d'un discours plastique et narratif dans le livre et par le livre. Ce sera l'occasion de montrer ce qui distingue le cas Manouach des deux précédents, avant d'ébaucher une conclusion



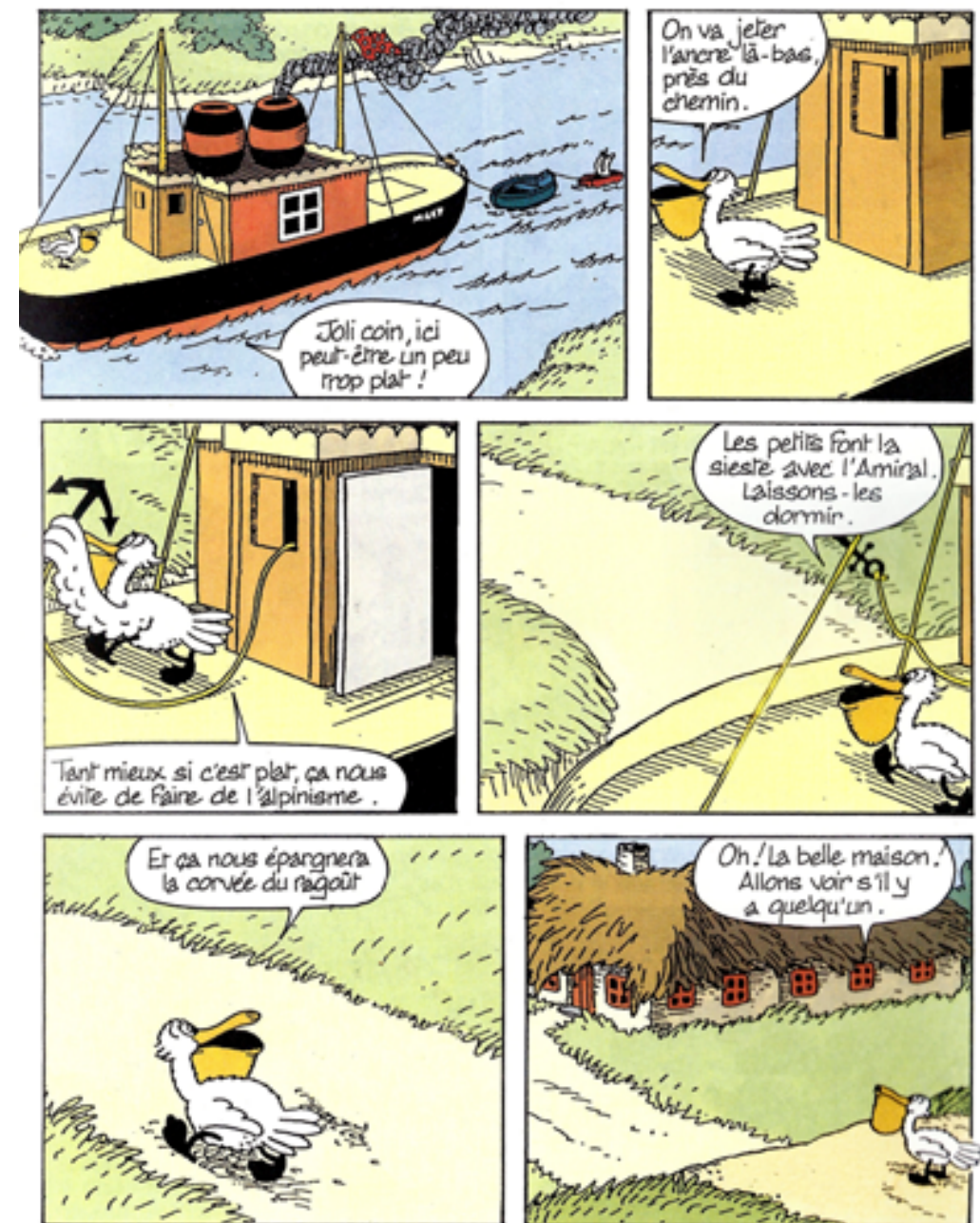
en forme de prospective. Mais il convient d'abord de présenter l'œuvre-source, *Petzi*, et de décrire, le plus factuellement possible, ce qu'Ilan Manouach en fait.

*Petzi* (« Rasmus Klump » en version originale) est une fameuse série de bandes dessinées danoise créée en 1951 par les époux Hansen (Carla au scénario, Vilhelm au dessin) et diffusée dans le monde entier. *Petzi* n'est certes pas une bande avant-gardiste. Elle met en scène les aventures d'un ours anthropomorphe et de ses amis parcourant le monde à bord d'un bateau à vapeur. L'humour est bon enfant, les personnages tous bienveillants, genrés mais déssexualisés, et leurs aventures consistent à rencontrer d'autres animaux eux-mêmes très sympathiques. Ces voyages sont prétextes à faire découvrir aux jeunes lecteurs divers aspects du monde : une activité manuelle, une espèce animale, un sport, etc. Remarquons que *Petzi* et ses compagnons manifestent une ingéniosité à toute épreuve et un goût prononcé pour le bricolage. Leurs aventures sont ponctuées de saynètes de construction collective qui occasionnent un certain nombre de gags. Les albums sont en fait des recueils de strips qui ont été pré-publiés dans la presse et ces derniers n'ont pas toujours une grande cohérence narrative.

Cette bande dessinée animalière à destination des enfants, qui est construite autour d'un personnage principal entourés d'auxiliaires divers et qui se donne sous forme d'une série d'épisodes thématiques correspond à un modèle éditorial bien établi et exploitable indéfiniment.

Sur le plan purement plastique, *Petzi* affiche un système de dessin<sup>1</sup> clairement défini, simple et homogène. Il s'inscrit dans certains canons de la bande dessinée enfantine et plus généralement de l'illustration jeunesse : cerné noir, aplats de couleurs désaturées, peu de variations dans les échelles de cadre, un graphisme qui se distingue par sa clarté, sa rondeur, une espèce de jovialité généralisée. On peut parler, dans un sens élargi, de « ligne claire ». Le mode de narration est également très simple : le fil du récit est continu, il n'y a presque pas d'ellipses, le texte est constitué de dialogues et d'énoncés descriptifs élémentaires.

1. C'est le nom que Daniel Goossens donnait à la notion de « style graphique » lors d'une table ronde organisée dans le cadre du festival SoBD en décembre 2015 à Paris, je le reprends ici à mon compte.



19. Ilan Manouach, page 3 de *Riki fermier*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2010.

Notons que, dès 1959, les auteurs ont substitué aux traditionnelles légendes situées sous les vignettes (appelées aussi récitatifs) des bulles de dialogue, donnant ainsi à la série une forme un peu plus moderne (on sait par ailleurs que le *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault, personnage fondateur de la bande dessinée américaine, s'exprimait déjà dans des « ballons » en 1896). Cependant, les lecteurs francophones ont dû attendre 1984 pour que les éditions Casterman intègrent des bulles à leurs traductions de la série, auparavant les dialogues étaient organisés dans des légendes usant de petits pictogrammes à l'effigie des personnages. Curieuse séparation du corps agissant dans la vignette et de la tête parlant dans le cartouche : les animaux de *Petzi*, céphalophores comme S<sup>t</sup> Denis, semblent déjà prêts à toutes les mutations. Naturellement, nous y reviendrons...



Pas si vite, Amiral, ce ne sont pas des bottes de sept lieues.



Que se passe-t-il? Le chemin s'arrête, la situation est sérieuse.

20. Carla & Vilhelm Hansen, extrait d'une planche de *Petzi alpiniste*, première édition francophone, Tournai, Castermans, 1960, p.29.



21. En haut : extrait d'une planche de *Petzi et le gros poisson*, deuxième édition francophone, Tournai, Casterman, 1992, p.3.

Ci-dessus : exemple d'« iconèmes » utilisés dans l'ancienne édition pour identifier les personnages à l'intérieur des légendes dialoguées.

Ci-contre : vignette de Petzi à la barre de son bateau, utilisée comme logotype pour la série et figurant au dos des albums (ancienne édition).

La construction scénaristique suit une logique qu'on peut qualifier de primitive, pour ne pas dire carrément gratuite. Évoquant la série, Thierry Groensteen a les mots suivants :

« Ici, tout n'est que détails, incidents, anecdotes, petits gags enfilés les uns derrière les autres sur une trame improvisée au jour le jour et qui ne connaît ni commencement ni fin (...) jamais ce feuilleton ne se structure en intrigue : c'est une suite ininterrompue de variations sur quelques éléments constitutifs. »<sup>1</sup>

S'il reconnaît un certain charme loufoque à *Petzi*, Groensteen qualifie tout de même la série de « désuète » en évoquant un « graphisme

1. Thierry GROENSTEEN in *Animaux en cases, une histoire critique de la bande dessinée animalière*, Paris, Futuropolis, 1987, p. 69-70.



suranné » et la « faiblesse congénitale des scénarios »<sup>1</sup>. Les mots sont sévères mais l'honnêteté commande de reconnaître qu'ils décrivent plutôt bien l'œuvre des Hansen.

En fin de compte, *Petzi* est une œuvre d'une accessibilité totale et, si on devait - trivialement - lui reprocher quelque chose, ce serait ses répétitions, son caractère naïf et une forme de mièvrerie. À cet égard *Petzi* est très comparable à certaines séries francophones traditionnelles, comme par exemple *Sylvain et Sylvette*, créée en 1941 par Maurice Cuvillier<sup>2</sup>.

Ce sont peut-être les faiblesses de la série, en plus de sa grande popularité, qui ont conduit Ilan Manouach à s'y intéresser. À ce titre, sa démarche a quelque ressemblance avec celle de Dan Walsh puisque, comme ce dernier, il s'attaque à une bande dessinée dont le trait principal semble être la « facilité ». C'est à nouveau un minimalisme expérimental (ou critique) qui répond à un minimalisme d'exploitation, un minimalisme par défaut. On devrait pouvoir, à moindre frais, créer du trouble dans la clarté simplette de *Petzi*. Cependant, il ne faudrait pas négliger le potentiel surréaliste de la série, hautement perceptible à tout lecteur. En suivant la pente naturelle d'un regard post-moderne, on trouve aisément dans les tribulations du petit ours une « inquiétante étrangeté », elle-même savoureuse, qu'il devient urgent de faire monter en folie véritable. Il est clair qu'Ilan Manouach cherche à en tirer profit ; du moins, il en prend la direction. Ce n'est bien sûr pas sans risque. On peut craindre en effet qu'un surplus d'extravagance rompe le charme d'une absurdité ingénue et tranquille, d'autant plus forte qu'elle n'est pas calculée. C'est pourquoi, sans doute, l'intervention de Manouach est si légère, si modeste, transparente même et - si l'on veut - presque invisible. Comme Neuenschwander et Walsh, il fait le choix de la disparition et de son effet typique de dévoilement. Dépeupler l'album pour mieux le pénétrer et peut-être, mieux le comprendre.

1. *Ibid*, p.71.

2. série d'une remarquable longévité puisqu'elle est encore en cours. elle a été reprise en 1956 par Jean-Louis Pesch puis en 1999 par Bérík.

## 1/ Contrefaçons belges

Avant de voir en quels termes cette disparition opère, il est utile de présenter Ilan Manouach et quelques-uns de ses travaux antérieurs. Sujet belge d'origine grecque, Manouach se définit comme un artiste transdisciplinaire travaillant sur des « bandes dessinées expérimentales et conceptuelles ». Également éditeur, c'est un créateur de livres au sens large et c'est même - si l'on veut - un « artiste du livre ». Toute son entreprise plastique et réflexive se consacre à l'interrogation de cet objet. Les questions qu'il soulève peuvent aussi bien porter sur la forme du livre que sur ses multiples usages ; elles concernent autant sa valeur économique que ses implications esthétiques ou affectives. Ajoutons qu'il mène de front ses activités éditoriales et plastiques avec une pratique musicale soutenue, en l'espèce du jazz expérimental. Les procédés conjoints du collage sonore et de l'improvisation sont certainement à rapprocher de ses opérations livresques.

En effet, Manouach est connu pour ses appropriations non-signées d'albums de BD, lesquelles vont souvent avec un manifeste laconique. Il choisit une contrainte simple, l'applique à l'objet dans sa totalité et fait paraître le résultat comme un livre ordinaire. Le produit du détournement, illégal dans bien des cas, est mis sur le marché où il peut rencontrer le lectorat, comme par accident. Ilan Manouach revendique une forme de primat de la lecture ; il insiste sur l'existence d'un « espace du lecteur » propre à chacun, « au-delà de toutes les significations imposés par l'auteur ou des interprétations généralement admises ». On voit naturellement que les problèmes relatifs à l'auctorialité et à l'attribution des œuvres occupent pleinement sa démarche, il nous faudra en éclaircir quelques-uns. En distribuant les ouvrages détournés lors d'importants salons éditoriaux (notamment le Festival International de Bande Dessinée d'Angoulême), la démonstration est faite que les bandes dessinées existent en elles-mêmes, peut-être par elles-mêmes dans une sorte d'état primaire, et non comme la documentation seconde d'une pratique artistique. Conçues comme un produit de masse - bien culturel reproductible à destination d'un public très large - elles constituent ce qu'il appelle un « médium puissamment auto-réflexif »<sup>1</sup>.

1. Je reprends ici, traduits de l'anglais, les termes d'une note introductive, rédigée par

Afin de comprendre la particularité de *Riki fermier* dans l'œuvre de Manouach et pour tenter de décrire son « minimalisme » singulier, il nous paraît opportun de citer ici quelques autres de ses travaux. Les deux exemples les plus éloquents - et certainement les plus connus - de son œuvre sont *Katz* (avec sa déclinaison *Meta-Katz*) et *Noirs*. Ces deux livres sont respectivement tirés du *Maus* de Art Spiegelman et des *Schtroumpfs noirs* de Pierre Culliford, alias Peyo. Deux œuvres emblématiques et, chacune à sa façon, historiques : d'un côté, le roman graphique américain consacré aux souvenirs d'un Juif rescapé de la Shoah (père de l'auteur) et de l'autre, le premier recueil en album de la série des *Schtroumpfs* paru chez Dupuis en 1963. Ici, les œuvres-sources ont objectivement un statut et, à certains égards, un prestige qui les distinguent nettement de *Riki fermier*. De fait, *Maus* et les *Schtroumpfs noirs* sont tous les deux emblématiques : le premier est l'exemple parfait d'un roman graphique qui, en raison de la gravité de son sujet autant que de son versant introspectif et intellectuel, a acquis une légitimité qui le surclasse largement par rapport au statut culturel mineur traditionnellement attribué à la bande dessinée<sup>1</sup>, le second est un album mémorable de la série des *Schtroumpfs*, qui est elle-même populaire mondialement et représentative de « l'école de Marcinelle », style graphique très important dans la bande dessinée franco-belge d'après-guerre. Dans les deux cas, nous verrons que l'intervention de Manouach a un caractère polémique des plus saillants. À cet égard, *Riki fermier* est peut-être une opération plus simple, ou plus universelle, exempte qu'elle est de charge politique.

Pour caractériser convenablement la démarche d'Ilan Manouach, il nous semble profitable de décrire, avec précision, au moins l'un des deux exemples susmentionnés. Il s'agira de *Katz*, notamment en raison de la controverse éditoriale que le livre déclencha et des suites de cette controverse. Le lecteur pressé d'arriver au commentaire de *Riki fermier* pourra éviter ce détour en se reportant directement à la page 93.

Manouach lui-même est disponible sur son site personnel : <https://www.ilanmanouach.com>

1. Sur la question de la place du médium BD dans le marché de la culture, on peut consulter Thierry GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, coll. « Essais », 2006, ou plus récemment Benoît MOUCHART, *De la bande dessinée au XXI<sup>e</sup> siècle*, Les Belles Lettres-Archimbaud, 2013

Depuis les années 60, Art Spiegelman est une figure importante de la bande dessinée alternative américaine, au même titre, par exemple, que Robert Crumb ou Gilbert Shelton. Entre 1972 et 1980, il réalise un roman graphique traitant des persécutions contre les Juifs d'Europe des années 30 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale : *Maus*. Long de 295 pages, le livre retrace le récit autobiographique de son père, Vladek Spiegelman, Juif polonais rescapé d'Auschwitz, dans un univers animalier où les nazis sont représentés par des chats et les Juifs par des souris - d'où le titre *Maus* c'est à dire « souris » en allemand. Dans le livre, Spiegelman met également en scène ses propres difficultés à faire parler son père et à écrire son histoire [fig 24]. Le premier tome de *Maus* paraît en 1986 et le second en 1991. Traduit en dix-huit langues et salué par la critique du monde entier, le livre obtient en 1992 le prix Pulitzer dans la catégorie « prix spéciaux et citations », distinction inédite pour une bande dessinée.



23. Couvertures des deux tomes de *Maus* dans leur édition américaine. Art Spiegelman, *Maus I & II*, New-York, Pantheon Books, 1986 - 1991, prépubliés dans la revue *RAW* entre 1972 et 1991



24. Art Spiegelman, *Maus*, planche extraite du tome 1 de l'édition française, Paris, Flammarion, 1988.



25. Exemplaires du livre expérimental *Katz* de Ilan Manouach, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2012. Source : <http://www.du9.org/chronique/metakatz/>

En 2012, Art Spiegelman est président de la 39<sup>e</sup> édition du festival d'Angoulême. À divers endroits de la ville, les festivaliers peuvent se procurer des exemplaires d'un mystérieux livre intitulé *Katz* [fig 25]. Distribué quasi-clandestinement et pour un prix dérisoire, l'ouvrage ne fait mention d'aucun éditeur ni d'aucun auteur ; détournement critique de *Maus*, il produit rapidement son effet. Manouach, anonyme à ce moment-là, a repris chacune des planches de Spiegelman en attribuant à tous les personnages, sans exception, des têtes de chat. C'est la seule et unique altération que le livre original ait subie et c'est donc sur ce



point précis que Manouach tient un discours, ou du moins pose une question. De fait, le zoomorphisme pratiqué par Spiegelman ne va pas sans problème : si les Juifs sont des souris et les Allemands des chats, il y a comme une vocation animale des uns au martyr et des autres à la prédation. Ce serait, à l'extrême limite, le reflet inversé de la conception raciale des bourreaux, c'est à dire un essentialisme de plus. D'autant que les autres nationalités présentes dans le livre connaissent des traductions animalières dont certaines sont peu flatteuses : les Polonais en cochons, les Français en grenouille, les Américains en chiens, etc. La difficulté est d'ailleurs évoquée par Spiegelman lui-même dans *Maus* ; on le voit par exemple hésiter quant à la forme animale qu'il doit donner à son épouse Françoise : étant française, elle devrait logiquement apparaître en grenouille mais elle s'est convertie au judaïsme (par amour pour Art) ce qui lui vaut - théoriquement - d'apparaître en souris... En rapportant tous les acteurs de cette tragédie à une même espèce animale (et qui plus est féline, donc carnivore et prédatrice) Manouach fait l'hypothèse qu'il n'y aucune prédestination au crime génocidaire, qu'elle soit ethnique ou culturelle, et que la barbarie peut naître de tous les bords, au gré de l'Histoire et des constructions identitaires. C'est peut-être une façon de rendre plus universelle l'expérience singulière du père de Spiegelman. Remarquons que Manouach n'ajoute aucun discours à son geste systématique de remplacement. À défaut de porter une thèse pleine et entière, il pose au moins une question. Dans tous les cas, il semblait salubre de porter un regard critique sur *Maus* tant l'œuvre, révéralée par le public et par la profession, paraissait intouchable. C'était sans compter sur les lois de la propriété intellectuelle et l'inflexibilité de la maison Flammarion, éditeur français de *Maus* et dépositaire de ses droits de reproduction.

Une cinquantaine d'exemplaires seulement avaient circulé au moment du festival. Aucune mention, ni de l'auteur ni de l'éditeur, ne figurait sur *Katz* à ce moment-là. Mais le livre avait un numéro ISBN et ledit numéro renvoyait directement à un éditeur bruxellois bien établi, La 5e Couche. En outre, il devint évident, pour qui connaissait le catalogue de l'éditeur, que le responsable de *Katz* ne pouvait être qu'Ilan Manouach. Après le festival d'Angoulême, il était officiellement prévu que *Katz* soit disponible en librairie pour le mois d'avril 2012. Selon les Belles Lettres, distributeur de l'ouvrage, *Katz* avait été précommandé tellement de fois que le livre était déjà épuisé, avant même sa sortie, dans des dizaines de librairies belges et françaises. Manouach et son éditeur ne souhaitaient

néanmoins aucune réimpression, actant que le réemploi de *Maus* était le fait d'un positionnement conceptuel et artistique, c'est à dire à l'opposé d'une démarche lucrative de recyclage. Ceci étant, les avocats de la maison Flammarion ne tardèrent pas à réagir et poursuivirent l'éditeur belge pour contrefaçon. Les exemplaires restants furent envoyés au pilon deux semaines avant leur sortie officielle en librairie. Mais Manouach et Xavier Löwenthal, son éditeur, n'en restèrent pas là. Quelques temps plus tard, ils répliquèrent par un ouvrage collectif intitulé *Metakatz* lequel revenait sur la polémique et « l'affaire Katz » à travers diverses contributions textuelles et graphiques. Il y est notamment remarqué par un des contributeurs que Spiegelman lui-même, grand praticien du collage, s'était fait le spécialiste des détournements de bande dessinée populaire<sup>1</sup>. Le nom « Metakatz » parodie malicieusement le *Metamaus* de Spiegelman, ouvrage autobiographique dans lequel l'auteur américain revenait, vingt-cinq ans après, sur la parution de *Maus*, son succès et les bouleversements personnels qui en découlèrent dans sa vie.

Avec *Katz*, Ilan Manouach a réalisé une sorte de « coup » éditorial et politique qui a eu le mérite de faire émerger un débat. À l'échelle de *Maus*, la question était d'évaluer les implications politiques de l'interprétation la plus répandue de l'œuvre, compte tenu de l'importance de celle-ci dans l'histoire récente du médium bande dessinée et dans la mémoire de la Shoah. À un niveau plus général, le débat portait sur la possibilité de s'approprier une œuvre graphique, c'est à dire un livre conçu comme entité autonome et transformable, ainsi que sur les modalités de cette appropriation.

Dans le cas de *Noirs* (paru en 2014, soit deux ans après *Katz*), détournement des *Schtroumpfs noirs* de Peyo (1963), Manouach travaille encore à l'échelle du livre tout entier, aux limites de la contrefaçon. Mais, au lieu de produire une polémique à partir d'un objet déjà lourd d'implications politico-historiques, il résout, ou du moins il évacue une polémique déjà existante à propos d'un objet supposément inoffensif et neutre, en l'occurrence un album pour enfants. Dans l'histoire de

1. On peut en voir un remarquable exemple avec *The Malpractice suite* (1978) double-page fonctionnant comme un collage surréaliste à partir d'un daily strip à l'eau de rose, *Rex Morgan M.D.*, qui met en scène la romance entre un médecin et sa secrétaire. Les planches sont visibles dans Art SPIEGELMAN, *Break-downs*, Casterman, 2007 (réédition), p.3.

Peyo, les fameux lutins bleus sont en proie à un virus terrible, inoculé par la piqûre d'un insecte maléfique ; une fois contaminé, le Schtroumpf est comme enragé et veut mordre à son tour d'autres Schtroumpfs. Un des symptômes les plus remarquables du virus est le changement de couleur : les Schtroumpfs mordus virent de leur bleu naturel au noir le plus intégral. Si on ajoute à cela que les Schtroumpfs porteurs du virus mordent volontiers la queue des Schtroumpfs sains pour les infecter, on comprend vite quelles interprétations ambiguës chacun peut tirer de l'album... Faut-il voir dans le caractère pathologique du changement de couleur l'expression du racisme latent de la série et de l'auteur ? L'album prophétise-t-il, dans une veine anxieuse, l'épidémie mondiale de VIH qui surviendra deux décennies plus tard ? Ces questions peuvent sembler superfétatoires et pourtant, le potentiel polémique de l'album est avéré, notamment parce que ce dernier a récemment fait l'objet de débats en Europe et d'une forme de « censure adaptative » aux États-Unis<sup>1</sup>. Nous ne nous étendons pas ici sur ces problèmes, d'autant que, d'une certaine façon, Ilan Manouach les dépasse par son geste. Il accomplit ici une opération encore plus minimale que dans *Katz*, il ne dessine pas, il n'ajoute rien. En effet, *Noirs* est un fac-similé de l'édition originale de l'album *Les Schtroumpfs noirs* avec une légère variante dans le procédé d'impression quadrichromique. Aux traditionnelles couches Cyan, Magenta, Jaune et Noir, Manouach substitue quatre couches de Cyan. C'est littéralement un album en « monochromie » et les Schtroumpfs sont noyés dans un bleu intense, un bleu absolu. Toute la matière graphique, qu'elle soit textuelle, indexicale ou iconique prend la couleur caractéristique du derme des Schtroumpfs et le blanc de réserve (qu'on trouve dans les phylactères, dans les yeux des personnages, dans leurs bonnets) est investi d'une nouvelle puissance lumineuse, dernière percée contrastante dans l'azur indifférencié. Comme le remarque avec justesse le critique Pedro Moura :

« Nous avons des Schtroumpfs bleus poursuivant des Schtroumpfs bleus pour en faire des Schtroumpfs bleus [...] Là où les auteurs originaux jouaient sur les différences actantielles et figuratives/chro-

1. En effet, la série est publiée aux États-Unis chez Random House depuis les années 1970 mais ce titre n'est paru qu'en 2010 chez Papercutz. Le noir des schtroumpfs contaminés y a été remplacé par du mauve, *purple* dans la version originale. Autant dire que l'éditeur américain a pris ses précautions pour éviter toute réaction négative dans un contexte qui est, du point de vue de la sensibilité au racisme, bien différent de l'Europe francophone des années 60...



26. Ilan Manouach, planche 7 de *Noirs*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2014, adapté du recueil de Peyo, *Les Schtroumpfs noirs et autres histoires*, Dupuis, 1963.



matiques, Manouach introduit une opération qui les évacue au profit d'un plan singulier, unique, commun et immanent »<sup>1</sup>

C'est par un minuscule écart dans le procédé d'encrage que Manouach réinvente l'ensemble du livre. Le geste est assimilable à une erreur technique qu'aurait occasionnée l'inattention d'un imprimeur peu scrupuleux ; pour un peu, on croirait lire un prototype mal fabriqué. Manouach désigne simplement la substance imprimée comme le mode d'être privilégié de la bande dessinée. Le processus de production matérielle devient le lieu d'un acte de lecture. Manouach re-connecte le support et ses diverses déterminations (matériau, couleurs, format, durée de vie) au « contenu » du livre, à l'expérience de la fiction, elle-même associée à la formation et à la fixation d'une mythologie singulière, celle des *Schtroumpfs*, dont le bleu est la « couleur naturelle ». La brusque suprématie du cyan manifeste à coup sûr la cohérence et la permanence de cette mythologie « schtroumpfienne » qui impose son évidence par la dilution des éléments de récit dans sa teinte primaire. L'histoire des Schtroumpfs (en fait anhistorique, à la différence de celle de *Maus*) se donne dans le livre. L'être des Schtroumpfs n'est pas détachable du papier, il est pleinement solidaire de l'objet-livre en dehors duquel les Schtroumpfs n'existent pas. Si on décide de n'imprimer qu'en bleu, on donne sa chance au livre, en tant qu'objet matériel, d'exprimer un « sens plastique ». Ce « sens plastique » est naturellement susceptible de s'allier à un sens représentationnel et narratif transformé. En faisant muter l'objet qui porte l'histoire on a changé l'histoire, mais on a aussi permis à l'objet de raconter sa propre histoire. C'est bien d'un livre qu'il s'agit et non pas simplement d'une collection séquentielle d'images. En compagnie de Manouach, il faut porter notre attention au niveau de l'objet, son être matériel autant que son identité éditoriale, pour saisir ce qu'il advient au niveau des images et en deçà d'elles. Chez lui, l'intervention est d'autant plus signifiante qu'elle est simple, elle doit s'opérer dans l'objet et pas seulement dans l'image.

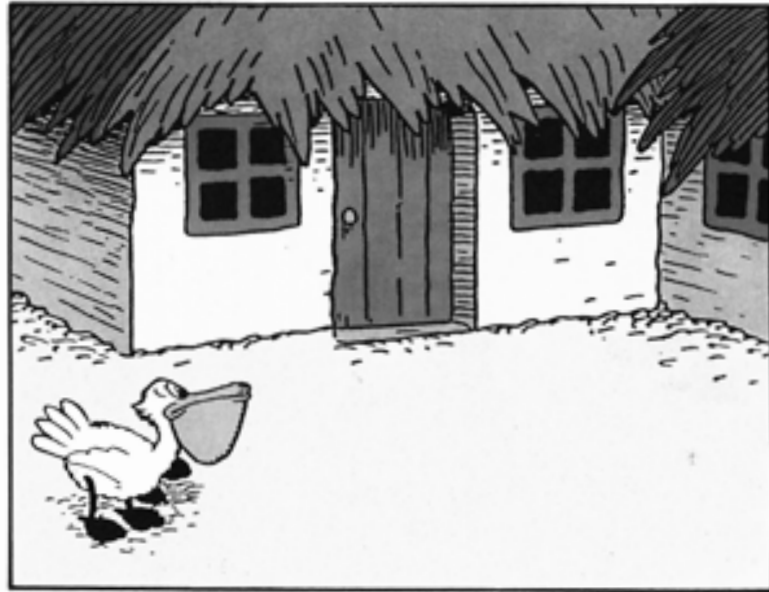
Forts de cette observation, nous pouvons à présent lire *Riki fermier* d'un peu plus près.

1. Pedro MOURA, chronique, « Les Schtroumpfs noirs de Ilan Manouach », <http://www.du9.org/chronique/les-schtroumpfs-noirs/>

## 2/ Lire ensemble



En ouvrant *Riki fermier*, nous sommes au carrefour de plusieurs histoires, avec autant de niveaux de lecture et de modes d'interprétation. En effet, le livre contient différents récits ou, du moins, il peut les produire dans certaines conditions. Il s'agit de trouver notre chemin dans cet écheveau de possibilités, l'égaré étant un risque que nous sommes prêts à courir. Alors, de quelles histoires s'agit-il ? Il y a d'abord la déambulation d'un pélican hilare dans un village désert. C'est ce que nous lisons en prenant le livre tel qu'il est, sans arrière-pensée ni précaution d'aucune sorte. Il y a ensuite l'histoire originelle, ou originale, celle de *Petzi fermier* qui réapparaît en négatif dans chaque vignette et qu'un lecteur archiviste (ou nostalgique) pourrait tenter de reconstituer. On y voit Petzi et ses camarades - dont le pélican Riki - rénover la ferme de leur nouvel ami, un certain Pierre Ducros. Il y a enfin, à un niveau supra-diégétique, supra-iconique, l'histoire du livre lui-même et de ses différentes versions. Nous pouvons dire, en suivant la logique d'Ilan Manouach, que *Riki fermier* est une « version » de *Petzi fermier*. Elle est une version légèrement altérée, et sans auteur directement attribuable, de l'album choisi, ce dernier étant lui-même la deuxième édition francophone d'un original danois, lequel est le fruit d'un recueil de strips plus anciens. L'affaire est déjà compliquée et nous devrions sûrement faire quelque effort pour éclairer ce qui distingue une édition de l'album *Petzi Fermier* d'un détournement conceptuel de celui-ci. Aurions-nous d'un côté une version légale et fidèle de l'original, réalisée par un éditeur scrupuleux et respectable, et de l'autre côté une version piratée, dénaturée, produit du caprice d'un artiste irrévérent ? Ou avons-nous, des deux côtés, une traduction singulière et estimable de l'œuvre-source, sans qu'aucune des deux n'ait, en droit, de prévalence particulière sur l'autre ? On voit que le minimalisme probe de Manouach conduit son lecteur à nourrir des interrogations d'ordre légal aussi bien qu'épistémologique. Où est la vraie version de l'histoire si tant est qu'il y en ait une ? Nous répondrons à ces questions en temps voulu, mais nous devons d'abord examiner un fait marquant de cette « histoire du livre ». En effet, et même en écartant le problème du rapport à l'œuvre détournée, il est vrai de dire que *Riki fermier* est une « version » ou une « réédition » d'un précédent livre. C'est sans doute un élément important de notre sujet et ce sera le point initial de notre lecture de l'album...



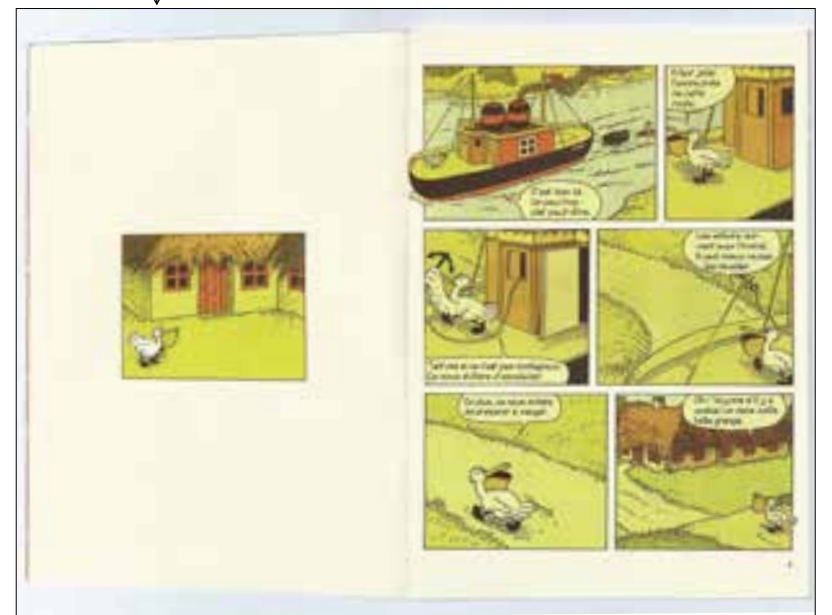
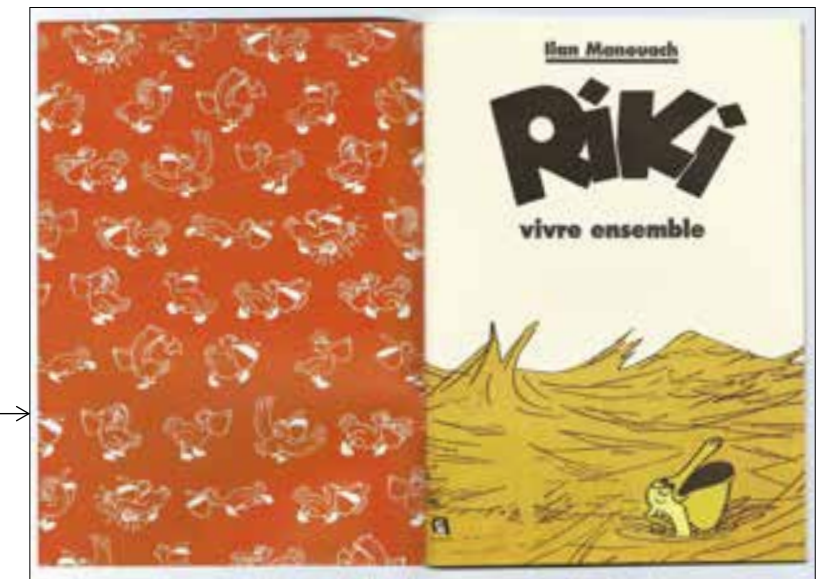
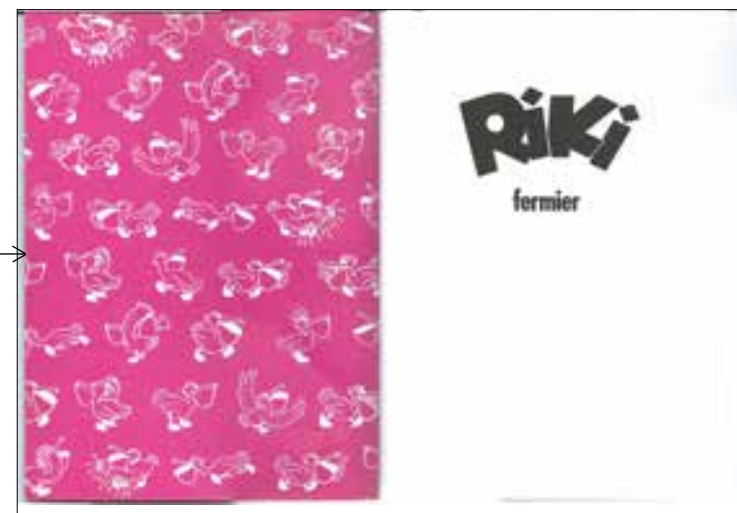
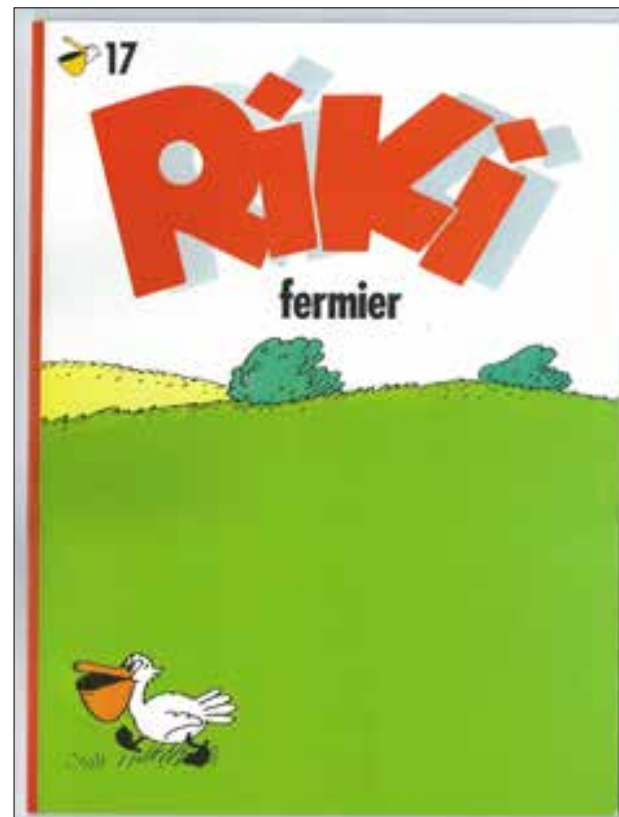
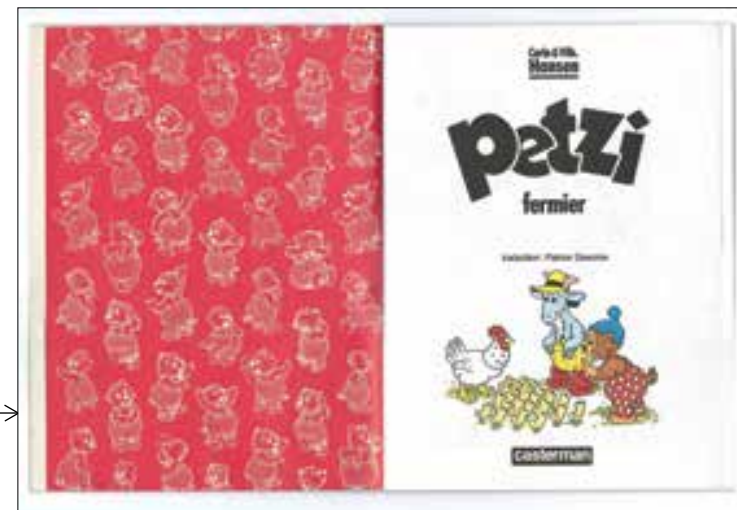
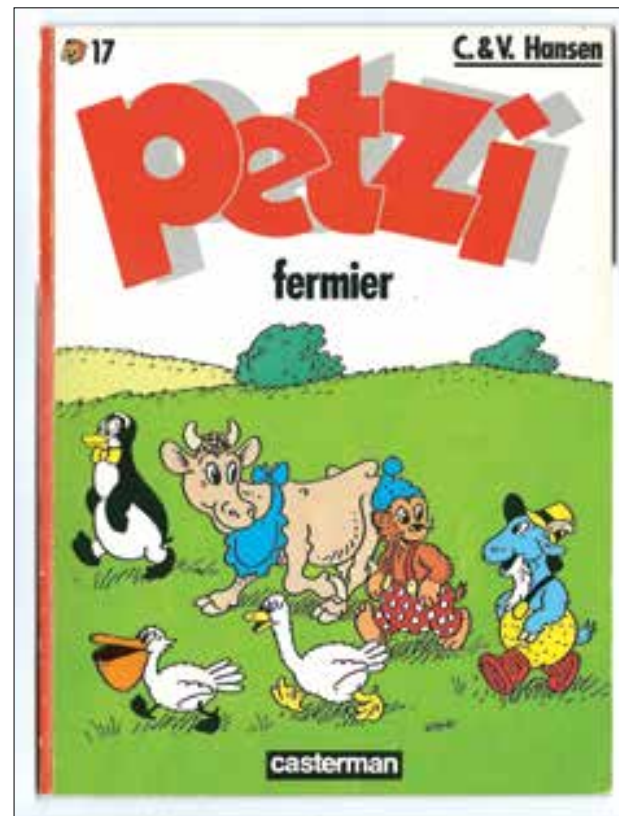
Après avoir fait beaucoup de fumée, et un tour en locomotive sur un bout de rail circulaire, Petzi et ses amis vont être amenés à vivre une expérience un peu plus paisible.  
Mais la vie des laboureurs est-elle vraiment paisible ? Vous le saurez en lisant cet album...

27. Ilan Manouach, vignette introductive extraite de la page 2 de *Riki fermier*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2015, version détournée de V. & C. Hansen, *Petzi fermier*, Tournai, Casterman, 1989

*Riki fermier* est paru en 2015. Il est donc postérieur aux deux livres que nous venons d'évoquer, *Katz* et *Noirs*, respectivement parus en 2012 et 2014. Cependant, Ilan Manouach avait déjà « commis » un détournement de la même œuvre, le *Petzi Fermier* de Hansen, en 2009. Le détournement est donc antérieur à ceux précités ; à cette époque, Ilan Manouach débutait sa carrière de contrefacteur. Le livre s'intitule *Vivre ensemble* et il est paru à La 5<sup>e</sup> Couche - toujours elle - dans la collection « Essaim ». Le principe du détournement est le même, retirer tous les personnages pour ne garder que Riki. Cependant, les choix éditoriaux sont très différents et le livre n'a pas du tout la même allure. Mettons à plats nos versions et comparons-les, la dissemblance est frappante.

Pourtant, *Riki fermier* et *Vivre ensemble* sont tous deux tirés du même livre, l'édition Casterman de *Petzi fermier*, datée de 1989. Nous reproduisons ici les couvertures des trois ouvrages ainsi que quelques échantillons caractéristiques [fig 28] Là où *Riki fermier* est maximale-ment identique à *Petzi fermier*, *Vivre ensemble* s'en éloigne résolument. Pour appuyer notre démonstration, nous utiliserons ici quelques termes techniques. Le format d'abord : *Petzi fermier* mesure - dos compris - 219 mm de large pour 294 mm de long, dimensions que *Riki fermier* reprend exactement, tandis que *Vivre ensemble*, nettement plus petit, affiche 169 mm de large pour 240 mm de long. La reliure et l'imposition diffèrent également ; côté *Vivre ensemble*, on a un seul livret relié en piqûre à cheval (généralement synonyme de petit budget), c'est-à-dire agrafé, et côté *Petzi/Riki* on trouve un dos collé rassemblant quatre livrets. Les dimensions sont notablement modifiées, elles ne sont pas exactement homothétiques, autant dire que, dans le cas de *Vivre ensemble*, l'objet et sa version détournée sont « géométriquement » hétérogènes, ils n'ont pas la même physionomie. À cela s'ajoute une distinction encore plus importante : les deux livres se « présentent » différemment, ils n'ont pas le même visage.

Au premier regard et avant d'ouvrir le volume, nous ne pouvons détecter aucune référence à *Petzi*, qu'il s'agisse de l'album-source en particulier ou de la série en générale. L'image sur la première de couverture est une photographie dans des tons grisés, sans présence humaine, soit quelque chose d'iconiquement et chromatiquement très différent de la première de couverture originale. Le titre - précédé du nom de l'auteur - n'occupe pas le même emplacement et montre une morphologie également très éloignée du titre initial. Corps de texte très réduit, couleur blanche, il est comme murmuré quand le titre de *Petzi* (et de son double *Riki*) s'étale en vermillon avec force tapage. Toutes ces différences sautent aux yeux et nous pouvons dire que, d'extérieur, *Vivre ensemble* n'a aucun rapport, aucun point commun, avec son livre-source. Il s'oppose même à lui, il en prend le contre-pied. Le livre se dissimule, il a changé de costume et développe son mystère : avant de l'avoir ouvert, on ne sait pas à quoi s'attendre. À ceci s'ajoute que l'objet renvoie à un domaine éditorial totalement étranger à celui de la bande dessinée animalière pour jeunes lecteurs. À vrai dire, la couverture de *Vivre ensemble* annonce davantage un fanzine de recadrages photographiques en fond perdu qu'une aventure de *Petzi* en vignettes. *Riki fermier* présente lui aussi des différences avec l'original visibles dès la couverture, mais ces différences sont toutes



28. Cette double-page présente en vis-à-vis les trois « versions » étudiées de manière à pouvoir bien les comparer.

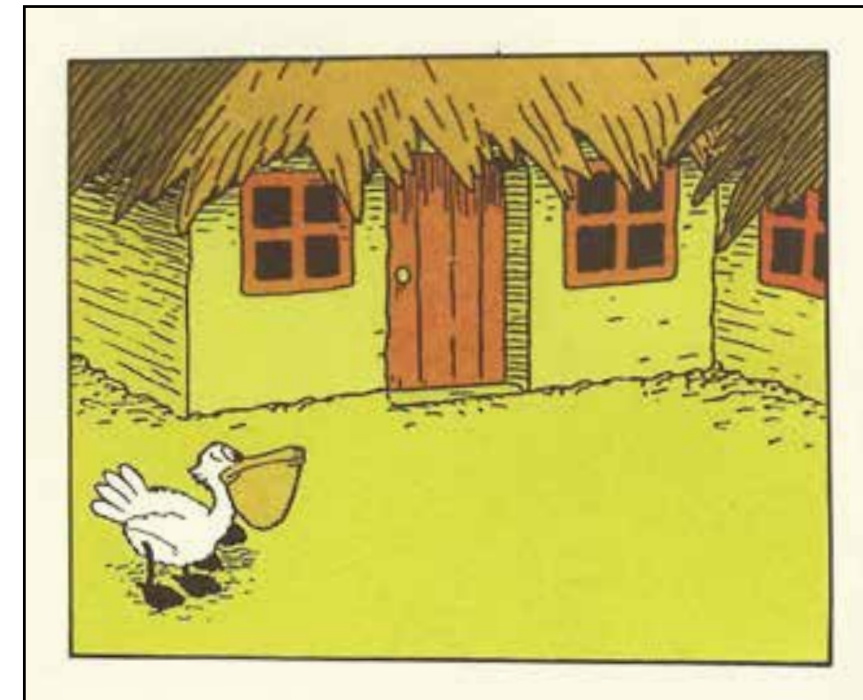
Sur la page de gauche, dans la partie supérieure, on trouve la couverture de l'original *Petzi fermier* (1989) ainsi que ses première et deuxième doubles-pages (page de garde à motif, page de titre, page introductive avec mention légale et enfin première planche du récit).

Sur la page de gauche, dans la partie inférieure est présentée *Riki fermier* (2015), la dernière version du détournement, avec couverture et page de titre.

Ci-dessus est présentée la première version du détournement intitulée *Vivre ensemble* (2008) avec sa première de couverture, sa quatrième de couverture, ainsi que ses première et troisième double-pages (la deuxième étant vierge).



inféodées au principe de disparition (absence des personnages, absence du nom de l'auteur), elles résultent toutes de la règle du jeu imposée à lui-même par Manouach. Ce sont des mutations ciblées, localisées, en fait analogues à celles que l'on trouve dans le livre. Avec *Riki fermier*, Manouach a étendu la contrainte jusqu'aux extrémités du livre, jusqu'à sa surface : la couverture, le titre. Si nous poursuivons le feuilletage comparé de nos trois livres, le modèle et ses deux détournements, nous observerions encore des altérations non-négligeables dans *Vivre ensemble*. Sa page de titre est déjà plus proche de la page originale, elle en est une sorte de pastiche : deuxième de couverture avec motif du personnage en ligne blanche sur fond coloré, reprise adaptée de la police de titre (« Petzi » changé en « Riki », on est tout proche de la version de 2015). En guise de fleuron ou de frontispice, nous voyons Riki, en proie à la panique, se noyant dans un flot de pailles. L'illustration est bien extraite d'une des cases de la bande mais c'est un détail agrandi investi d'un sens nouveau : c'est bien sûr la solitude du personnage qui est mise en exergue. Cette double-page est au fond l'antichambre du détournement : en réunissant le titre « vivre ensemble » et les caractères typiques de l'album de Petzi, elle raccorde une couverture énigmatique et auctoriale à un contenu de détournement mécanisé et impersonnel. Elle est un mixte de création originale et de réemploi automatique, le parfait moyen terme entre l'extérieur et l'intérieur du livre. On pourrait résumer ainsi le contenu sémantique de cette page de titre : « Vivre ensemble » est bien l'œuvre d'Ilan Manouach mais elle reprend une série existante, *Petzi*, dans une variante cauchemardesque au cœur de laquelle se débat Riki le pélican. Sautons la double-page vierge qui suit mais remarquons une chose : elle est inexistante dans la version originale et elle ménage donc à ce stade un délai supplémentaire avant l'entrée définitive dans le récit. Nous voilà au début de l'histoire, avec la vignette introductive côté gauche et la première planche côté droit, la page étant improprement foliotée « 3 » (la pagination voudrait qu'elle soit la page 5). Outre que la légende de l'image introductive fait défaut, l'ensemble est, inexplicablement, sous un filtre jaune. La bande entière souffre d'une pathologie décolorante, elle a attrapé la jaunisse. Tout l'intérieur du livre est concerné par cette affectation chromatique à l'exception du blanc nul, celui des marges et des gouttières, celui du bord, celui du fond. C'est exactement comme si on avait déposé un calque jaunissant sur chacune des vignettes originales en épargnant le blanc périphérique. On signifie que la mutation ne touche que l'intérieur des images et, par extension, le monde fictionnel qu'elles soutiennent. Ce jaune n'est pas



29. Ilan Manouach, vignette introductive de *Vivre ensemble*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2008, p.2. Seule image dans laquelle Riki est épargnée par le filtre de couleur jaune appliqué sur tout l'intérieur des vignettes.

une maladie du livre mais une maladie des images ; il frappe le monde de Riki, ce monde déserté de tous et dans lequel notre pélican maintient un semblant d'être social. On retrouve la dimension cauchemardesque et onirique annoncée en page de titre. L'univers que nous pénétrons est bien le produit d'un décalage, il a subi une transformation ; il n'est peut-être qu'un rêve ou une hallucination, le souvenir brouillé et incomplet de l'album original. Ajoutons que dans la vignette introductive, la figure de Riki est épargnée par le filtre, comme si on voyait le véritable Riki au moment où il bascule dans la « dimension jaune », son désert [fig 29].

Tous les éléments de *Vivre ensemble* que nous venons de lister (couverture, page de titre, filtre coloré) concourent à établir une distance entre le détourné et le détournant.

Le livre, par sa forme, exprime clairement que le récit qu'il porte s'inscrit dans une réalité parallèle, altérée. Il témoigne de la nature transformée de son contenu, il l'interprète même. Le substrat du détournement est poétisé par le livre, déplacé ailleurs. Par là, *Vivre ensemble* est substantiellement différent de *Riki fermier*.

La conception de l'objet-livre défendue par Manouach est ici manifeste. La maquette du livre n'est pas une simple enveloppe interchangeable, elle n'est pas que la « couverture » d'un contenu véritable que serait l'ensemble des vignettes assemblées correctement. La maquette fait le livre exactement au même titre que les images. C'est pourquoi ces deux livres qui ont le même contenu, ou du moins qui suivent le même principe de détournement, sont si dissemblables. Ils n'ont pas la même forme en tant que livres. Cette idée permet d'éclairer la nature rigoureusement mimétique de *Riki fermier*. En effet, si Manouach ressort le livre dans une forme différente c'est que son geste est différent, peut-être amélioré et du moins évolutif. La « version » de 2015 est plus minimale, plus impersonnelle, plus sèche. *Vivre ensemble* était un écho lointain de *Petzi*, un reflet déformé, recoupé, décoloré de l'œuvre-source. *Riki fermier* est au contraire dans un état de quasi-identité avec *Petzi fermier*. D'un point de vue strictement empirique, *Riki fermier* est plus proche de *Petzi fermier* que ne l'est *Vivre ensemble*. À la limite, et c'est là un intéressant paradoxe, *Riki fermier* est plus proche de *Petzi fermier* que de *Vivre ensemble*. La deuxième occurrence du détournement est un faux-jumeau de l'œuvre détournée quand sa première occurrence n'en était qu'un cousin éloigné. En suivant la méthode reconstitutive du fac-similé, Manouach s'est rapproché de l'original, il n'a laissé comme seule différence, comme seule « erreur », que la disparition des personnages. En effaçant les traces de son propre passage, il gomme l'auctorialité si bavarde de *Vivre ensemble* et il laisse le procès de désertification s'épanouir pleinement. Après *Katz* et les *Schtroumpfs Noirs*, Manouach a réévalué son propre détournement selon des critères minimalistes et conceptuels. Il lui a fallu alors épurer son geste pour le parfaire. Aboutir le détournement consiste ici à le réduire autant que possible. La comparaison entre *Vivre ensemble* et *Riki fermier* tourne à l'avantage de la seconde version. Notre verdict est très net : la disparition se suffit à elle-même, elle n'a pas besoin qu'on la signale ou qu'on la commente. Le titre « *Vivre ensemble* » était une évocation de la solitude de Riki et donc un commentaire, c'est à dire un excès. Le nouveau titre est plus simple,

conséquemment plus efficace : « *Riki fermier* » s'est substitué à « *Petzi fermier* » parce que Riki est devenu le seul personnage de l'album.

Nous retrouvons alors notre épineux problème juridique. *Vivre ensemble* se classerait volontiers dans la catégorie du collage, avec son trait de reconfiguration interprétative alors que *Riki fermier*, plus subtil, lorgnerait du côté du piratage clandestin, là où le discours est moins voyant et le risque d'illégalité plus saillant. Nous le savons, Manouach n'en est pas à son coup d'essai. Avec *Katz*, il a déjà fait les frais de la sévère justice des propriétaires, il sait qu'on ne contrefait pas impunément une œuvre de bande dessinée. Au sujet de *Petzi*, le terrain avait été déminé, étant donné que La 5ème couche avait fait paraître le détournement avec la bénédiction des ayants-droits. Dans *Vivre ensemble*, l'achevé d'imprimer contient la mention suivante : « L'auteur et l'éditeur tiennent à remercier les auteurs originaux, Carla et Vilhelm Hansen, ainsi que PIB Copenhagen pour l'autorisation aimablement consentie d'éditer cet ouvrage. » Le livre lui-même confirme son caractère légal de réappropriation auctoriale, concept qu'il définit en employant le terme d'« auteur » pour désigner Manouach et celui d'« auteurs originaux » pour les époux Hansen. La chose est on-ne-peut-plus clair. Cependant le remerciement indicatif ne se retrouve pas, six ans plus tard, dans *Riki fermier* (il a disparu comme le reste) et on ne trouve, d'ailleurs, aucun achevé d'imprimer dans le livre. On voit ici que la démarche de réduction atteint son maximum : « l'auteur » du détournement n'est pas plus cité que les « auteurs originaux », l'auteur se tait sur sa propre œuvre, il en disparaît intégralement. Le livre est comme tombé du ciel, il est parfaitement autonome, il est son propre auteur. Pour parvenir à cette forme idéale de *Riki fermier*, livre *causa sui*, il fallait en passer par la phase « *Vivre ensemble* » c'est à dire celle du livre-hommage, livre-conséquence, trop respectueux de sa source originale pour ne pas la citer.

*Vivre ensemble* est un livre second et se présente comme tel, *Riki fermier* est un livre second qui se donne comme un livre premier, il est phénoménalement premier. Sans auteur ni éditeur, *Riki fermier* est soit auto-engendré soit orphelin, mais dans les deux cas, il est intégralement seul. En ceci, le livre imite le personnage puisqu'on sait que Riki est l'unique habitant de son propre monde ; il est, si l'on veut, « ontologiquement » solitaire. Le livre n'a essuyé aucune réclamation, aucune attaque en justice, sans doute parce qu'il est la réédition (en

fait le parachèvement) d'un livre qui avait été réalisé avec « l'aimable consentement des auteurs originaux ». En dehors de ce fait, *Riki fermier* reste virtuellement illégal, parce qu'il ne correspond pas à la conception dominante et juridiquement admise de l'objet-livre et parallèlement, de l'œuvre littéraire.

La démarche éditoriale de Manouach, avec la complicité de La 5e Couche, s'est bien déployée en plusieurs phases avec un clair tropisme minimaliste. *Riki fermier* en est l'aboutissement et il s'inscrit dans le projet conceptuel de l'artiste, à savoir donner une forme d'autonomie au livre et, corrélativement, un espace au lecteur dans lequel il n'est pas le dépositaire passif d'un contenu clos et unique voulu par l'auteur. *Riki fermier* est le produit de plusieurs disparitions : au niveau du récit lui-même, l'évincement de toute une société de personnages, et au niveau du livre, l'effacement de l'auteur et de son éditeur, donc de ses créateurs. *Riki fermier* révèle le personnage de Riki dans une absolue solitude et il se révèle lui-même, en tant que livre, dans une absolue indépendance. Cette autonomie du livre est bien sûr théorique mais elle soutient largement le récit ré-inventée de *Riki fermier*. La disparition opère à tous les niveaux. Le livre est pris dans une forme d'intrigue, un mystère de l'anonymat, et cette intrigue se prolonge dans l'errance de Riki, à l'intérieur du livre, dans la bande elle-même.

Nous pouvons désormais suivre la route du pélican. Lisons *Riki fermier* de plus près et étudions la façon singulière avec laquelle le vide s'introduit dans la narration, c'est-à-dire dans les images.

*Petzi fermier* contait l'histoire d'une bande de copains qui découvrent les travaux des champs. *Riki fermier* conte l'histoire d'une solitude qui cède progressivement la place à un vide. Notre développement suivra la logique de cette progression. D'abord, en quoi consiste la solitude de Riki (solitude du nom, solitude du personnage) ? Ensuite, de quelle sorte est le vide qui advient après le personnage et que permet ce vide ?



### 3/ *Riki ou la solitude multifonction*

Dans *Riki fermier*, le pélican éponyme est livré à lui-même. Seul personnage visible du livre, abandonné dans un décor apparemment désert, il déambule comme si de rien n'était. Son errance a une qualité particulière qu'il nous faut définir. Pour cela, nous devons nous poser une question simple et première : entre *Petzi fermier* et *Riki fermier*, que s'est-il passé ?

À première vue, Manouach a retiré tous les personnages sauf Riki, il l'a laissé seul. Mais tous les phylactères de l'album original subsistent. Nous devons donc apporter une précision : Manouach a retiré les personnages de l'image et non du texte, il a effacé leurs corps et non leurs voix.

Cependant, tous les appendices des phylactères ont été modifiés pour être redirigés vers Riki lorsqu'il est présent dans la vignette et ils ont été supprimés lorsque Riki faisait défaut dans la vignette. En d'autres termes, lorsque Riki est là, il dit toutes les répliques et lorsqu'il n'est pas là, les répliques se disent toutes seules (sans appendice, les phylactères ne peuvent être attribués à un personnage hors-champ ou à un personnage invisible). Une nouvelle précision s'impose donc : Manouach a conservé le texte, tout le texte, mais il a tu les voix.

L'opération manifeste un certain niveau de complexité qui commande de rappeler un aspect de la rhétorique élémentaire du médium bande dessinée. En bande dessinée, toute entité graphique qui demeure identifiable à travers ses métamorphoses dans la succession des images peut constituer un personnage. Dans la plupart des cas, l'entité graphique (déjà iconique et souvent anthropomorphique) est associée à un ensemble de textes contenus dans des phylactères, ces textes étant conventionnellement admis comme le discours émis par l'entité et donc, comme la voix ou la pensée du personnage. La bande dessinée combine des signes icono-plastiques avec des signes textuels ; elle fait parler des formes qui sont, par récurrence, instituées en personnages. Manouach s'est donc intéressé à une certaine catégorie de signe dans les images, et il a manipulé ces signes-là en priorité. Il s'agit des signes icono-plastiques qui ont le pouvoir de définir les personnages ; par commodité, nous les appellerons « signes personnifiants ».

Reposons-nous la question : entre *Petzi fermier* et *Riki fermier*, que s'est-il passé ?


À présent, nous pouvons dire ceci :

- 1) on a retiré des images tous les signes icono-plastiques personnifiants (entités et sous-entités) sauf ceux qui se rapportaient au personnage Riki.
- 2) on a conservé tous les textes qui étaient attribués aux personnages en tant qu'énonciateurs
- 3) on a relié ces textes aux signes personnifiants résiduels et de ce fait, on les a attribués au seul personnage restant, Riki.

Manouach a donc dépeuplé les cases mais il ne les a pas réduites au silence. Riki joue seul la partition des autres, en fait la partition d'un orchestre entier. Car, à la différence de *Garfield*, la série *Petzi* met en scène continuellement une multitude de personnages. La solitude de Riki est donc d'autant plus frappante. Contrairement à Jon, Riki n'est pas un personnage déjà solitaire, il existe d'abord en tant que membre du groupe. Pour comprendre cela, il nous faut revenir à *Petzi*.

La dimension collective du récit original est décisive en ceci que, dans la série des Hansen, le personnage de Petzi fonctionne intrinsèquement **avec** les autres, **entouré** de ses amis. D'ailleurs, on pourrait très bien imaginer que la série se fut appelée « Petzi et ses amis », « la bande à Petzi », etc. Il y a un imaginaire familial et social qui s'exprime dans la construction du récit, tant au niveau du texte qu'au niveau des images. Nul besoin de redire ici que *Petzi* est l'œuvre d'un couple et on peut imaginer que les époux Hansen considéraient Petzi et les personnages qui l'entourent comme leurs enfants. Ce caractère familial de la série est visible dans la structuration même des images. Les vignettes sont habitées par Petzi et tous ses amis sans exclusion. Si Petzi est en général le moteur de l'action, chacun des autres animaux y va toujours de son commentaire, de sa réaction, chacun y tient toujours son rôle. Il arrive que l'un ou l'autre des personnages s'absente pour une raison interne au récit mais la « famille » Petzi est systématiquement reformée à la fin de l'album. Au demeurant, la proportion des cadres par rapport à la surface de la planche entière donne l'impression d'un espace ouvert et inclusif : les cases sont toujours assez grandes pour accueillir tous les membres du groupe.

L'image de couverture de l'album original en est un bon exemple : sous l'énorme têtère<sup>1</sup> vermillon « Petzi » et le sous-titre en caractères gras « fermier », écrit au singulier, on trouve non seulement Petzi mais cinq autres personnages qui cheminent joyeusement autour de lui. Petzi lui-même n'est pas vraiment centré ni mis en évidence dans la composition de l'image. À tel point que si on ne sait pas lequel des animaux est Petzi, en serait en droit de se poser la question. La maquette de la couverture permet d'évacuer le moindre doute puisqu'on trouve dans son coin supérieur gauche le visage de Petzi en médaillon suivi du numéro de l'album (le médaillon est semblable aux têtes utilisées autrefois pour les dialogues). Le signe iconique « visage de Petzi » suivi du signe linguistique « 17 » forment un syntagme (dont la cohérence est assurée par l'alignement spatial et dimensionnel du visage et des caractères) si bien que l'image (*iconème*) « visage de Petzi » est l'exact équivalent sémantique du mot (*morphème*) « Petzi ». Le portrait miniature fonctionne comme le nom. Signifiant iconique et signifiant écrit renvoient au même signifié.

En voyant :  on peut lire « Petzi n°17 ».

Mais le signifié en question est multiple. Petzi est aussi bien le nom du personnage que le titre de l'œuvre (ou du moins une partie de ce titre) et plus généralement le nom de la série. Dans la mesure où la série est vendue mondialement et a donné lieu à la commercialisation de produits dérivés, on peut ajouter que Petzi est également une marque. Le mot « Petzi » excède largement la simple référence nominale au personnage, exactement comme nous l'avons vu avec le terme « Garfield ». C'est pourquoi lorsqu'Ilan Manouach rebaptise l'œuvre « Riki », il attribue au nom *Riki* la place et la fonction occupée originellement par le nom *Petzi*. « Riki » devient le nom du personnage central (et en l'occurrence unique, mais nous y reviendrons), le titre de l'œuvre, le nom d'une série d'albums (fictive ou potentielle) et enfin une marque. Ilan Manouach charge le pélican d'être à la hauteur de « Petzi », c'est à dire que Riki doit assumer la même fonction sémantique, n'être pas simplement un personnage mais le nom d'une œuvre, une œuvre toute entière, un univers de fiction autonome (aussi désert soit-il). Et justement, la tentation est grande de comparer les mondes respectifs de Petzi et Riki tant ces mondes se donnent, nous l'avons dit, dans des objets presque identiques [fig 30].

1. Terme d'imprimerie qui désigne l'ensemble des éléments graphiques, mot, groupe de mots, dessins répétitifs en en-tête de page de journal ou magazine. Nous l'appliquons ici à la couverture générique de la série *Petzi*.





30. Manouach a converti l'identité graphique de la couverture de Petzi en son équivalent indexé sur Riki. Riki a la charge d'assumer l'ensemble constitué par la série : forme visuelle, diégèse, nom, marque éditoriale...

Le monde de Riki n'est-il qu'une version allégée ou appauvrie du monde de Petzi ? *Riki fermier* est-il moins que *Petzi fermier* ? À l'évidence non. Mais une chose est sûre : Riki doit assumer seul la charge du monde de Petzi, reprendre son « leadership », devenir le chef de famille, quand bien même la famille se réduirait à un membre unique. C'est son lot, sa tragédie et peut-être sa folie : par définition, il n'est pas à la mesure de la tâche. En devenant le héros unique d'une histoire collective, l'habitant exclusif et minuscule d'un vaste territoire, il enfile un costume trop grand pour lui. Le livre est surdimensionné pour son personnage. C'est naturellement cette inadéquation qui nous intéresse du point de vue esthétique et conceptuel.

Nous disions plus haut que, dans Petzi, les vignettes sont bien souvent suffisamment grandes pour contenir tous les personnages. On a pu dire que l'image de bande dessinée était « anthropocentrée »<sup>1</sup> au sens où elle souvent composée de manière à placer le personnage, et notamment le personnage qui parle, en son centre. Dans le cas de *Petzi*, et conformément à ce que nous disions, l'entité centrale est souvent un groupe de personnages. Si l'on remonte d'une case vidée extraite de *Riki* à cette même case dans la version originale, on a facilement l'impression que la vignette est surpeuplée, trop chargée en personnages [fig 31].

1. Ceci n'a évidemment aucun rapport avec la signification que les sciences sociales et politiques donnent à ce terme. On trouve notamment l'expression dans le *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen, *op. cit.*

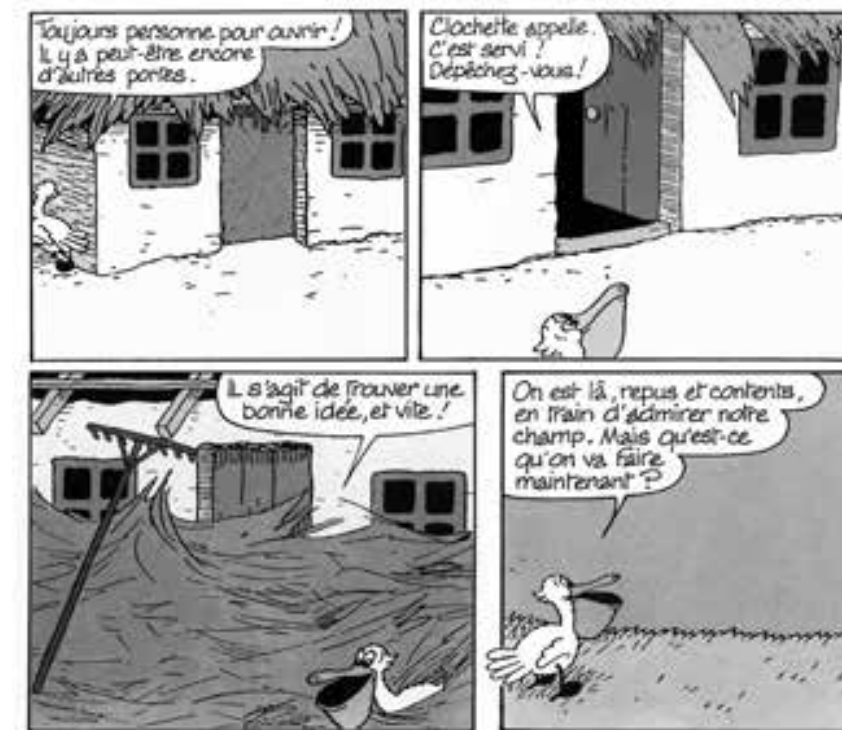


31. Vignette extraite de la page 32 de *Petzi fermier* suivi de la vignette correspondante dans *Riki fermier*, également page 32

Il arrive que les personnages eux-mêmes en soient conscients, comme lorsque Petzi s'exclame : « c'est dommage que tout le monde parle en même temps ». Trop de monde, trop d'informations à interpréter et l'image devient illisible, la scène devient inaudible. Avec Riki, nos yeux se reposent et notre lecture respire davantage. Et il n'y a plus que lui qui « parle en même temps ».

La règle de composition des vignettes autour de l'agent principal du récit est donc plus ou moins vérifiée dans *Petzi fermier*, à ceci près que l'agent principal (Petzi le plus souvent) est systématiquement entouré d'autres personnages et que toute la « famille Petzi » habite l'image. Dans *Riki fermier*, la règle est systématiquement enfreinte puisque l'unique personnage, Riki, n'apparaît quasiment jamais au centre des images et qu'il est tout bonnement absent d'une grande partie du livre. La lecture de *Riki fermier* met en évidence la position périphérique de Riki dans le groupe : il est toujours au bord de l'image. Sa position satellitaire dans la série originale est révélée par la disparition des autres dans la version détournée, on comprend que Riki est dans l'orbite de Petzi, qu'il n'est qu'un accompagnateur, un suiveur. C'est certainement cette assignation systématique de Riki à la périphérie qui a séduit Manouach. Il a bien fallu qu'il choisisse un personnage parmi ceux qui entouraient Petzi et c'est le pélican qui eut ce privilège, sa vocation de marginal en faisait le meilleur client de l'abandon et de la solitude. Riki réside dans la bordure. De nombreuses vignettes le montrent dans le coin de l'image, quelque fois coupé par le cadre et partiellement caché, d'autres fois débordant du cadre, comme s'il était de trop. Il en résulte des compositions essentiellement déséquilibrées, dominées par le vide, autant d'images qui donnent la part belle à l'environnement du personnage et non au personnage lui-même [fig 32].

La fonction du personnage dans la séquence visuelle et plus largement dans le récit en est complètement transformée : Riki regarde le monde autour de lui sans agir sur lui, sans l'investir. Il est davantage un spectateur qu'un agent et moins un personnage qu'un lecteur. Riki lit sa propre histoire, il la contemple sans y prendre part. Il se tient toujours sur le seuil de l'image, n'entre jamais en scène et parfois, il semble fuir dans les coulisses, c'est à dire vers l'espace situé hors du champ, hors du cadre, comme s'il voulait rejoindre dans le néant ses camarades disparus. Il serait inexact de dire que Riki ne fait rien au bénéfice de l'action puisqu'il parle énormément et que son discours contribue à expliquer ce qu'il se



32. Divers vignettes extraites de *Riki fermier* dans lesquelles est mise en évidence la position périphérique de Riki dans la composition des images d'origine.

passé ou plutôt ce qu'il devrait se passer. Le dialogue du livre original paraissait très redondant, parfois superflu et souvent naïf ; dans *Riki fermier*, le même texte, déclamé par un acteur erratique et solitaire, prend un caractère énigmatique, poétique même, mais aussi instructif. Bien souvent les propos de Riki sont contradictoires avec la situation qui nous est donnée à voir puisqu'ils évoquent des personnages et des actions qui, à première vue, n'existent pas. Cependant, ces actions et ces personnages manquants ont un rapport évident avec les lieux que nous voyons et leur évolution (la porte s'est ouverte, le champ est semé, etc.) D'une certaine façon, les dialogues (en fait, le monologue de Riki) comblent en partie le vide sémantique des images. Le personnage déroule un script. À l'enchaînement narratif simpliste et gratuit du *Petzi* original correspondait un texte plat et, disons-le, stéréotypé. Dans *Riki*, le même texte, non-distribué mais assemblé en une seule voix, devient

le commentaire étrangement bavard d'une action intermittente, invisible et à la limite inexistante. Le texte meuble un monde auquel on a retiré ses occupants, il les fait entendre par ses mots. Les amis de Riki vivent et s'expriment à travers sa voix : son caquetage devient l'incantation magique capable de les ramener à la vie. D'une certaine façon, c'est le pouvoir du langage comme relai avec l'invisible, royaume des morts ou ciel des Idées, qui est ici mis en jeu. Le Verbe prendra toute sa place lorsque Riki s'éclipsera complètement, nous y reviendrons. En attendant, il est permis d'inscrire cet invisible, cette absence, dans une chronologie : ce qu'on ne voit pas correspond au passé, ce qu'on ne voit pas est ce qui a été.

On formule du même coup une lecture « historique » ou « mémorielle » : quelque chose n'est plus là et toutes les parties du livre (le personnage, les images, le texte) cherchent à rappeler ce quelque chose. Comme Jon dans *Garfield minus Garfield*, Riki rejoue, rituellement, un ensemble d'instant déjà vécus, le moyen le plus efficace de se souvenir étant de vivre à nouveau le temps disparu, de repasser la bande. Riki fait l'exégèse de sa propre histoire, et convoque dans la foulée l'histoire antérieure, l'histoire passée, qui est, en un sens, une histoire mythifiée. Les instants disparus renvoient aux fragments d'images et de sens perdus. Cette histoire rêvée, celle d'un temps où la famille Petzi était au complet et visitait la ferme de Pierre Ducros, est naturellement l'histoire contée dans l'album-source, *Petzi fermier*. Le fil temporel suivi par le personnage, lui qui refuse, précisément, de renoncer à un moment révolu, rejoint la généalogie du livre. *Petzi fermier* est paru en 1989 et son double mélancolique paraît en 2015, un bon quart de siècle les sépare. Remarquons que *Riki fermier*, le livre, s'abstient de donner son âge véritable, contre toute légalité et toute logique. On ne trouve, conformément à la politique d'effacement de Manouach, nulle date de publication dans le livre et ce sont uniquement les catalogues de librairie qui délivrent l'information. Le personnage et le livre se rêvent sans attache temporelle mais ils ne peuvent échapper à la chronologie éditoriale et à son ordre. *Riki fermier* est une histoire hors du temps, ou qui se veut telle, mais elle est une histoire déjà écrite et réitérée, elle s'inscrit dans un temps. *Riki fermier* vient, quoiqu'il en dise, après *Petzi fermier*.

À l'aune de cette lecture temporelle, la postériorité essentielle du livre, et donc sa nature seconde, se donnent à voir : *Riki fermier* réfère continuellement à *Petzi fermier*, il vient après lui et cherche à le retrouver,

le reconstituer. C'est l'échec de cette résurrection qui donne à la lecture de *Riki* une vibration tragique, une angoisse, lesquelles représentent une vraie nouveauté par rapport au livre premier. Et nous touchons au nœud du problème : c'est dans son incapacité principielle à être *Petzi fermier* que *Riki fermier* est véritablement lui-même, véritablement original. Le caractère sémantiquement et plastiquement lacunaire du livre devient son génie propre et paradoxalement, sa substance.

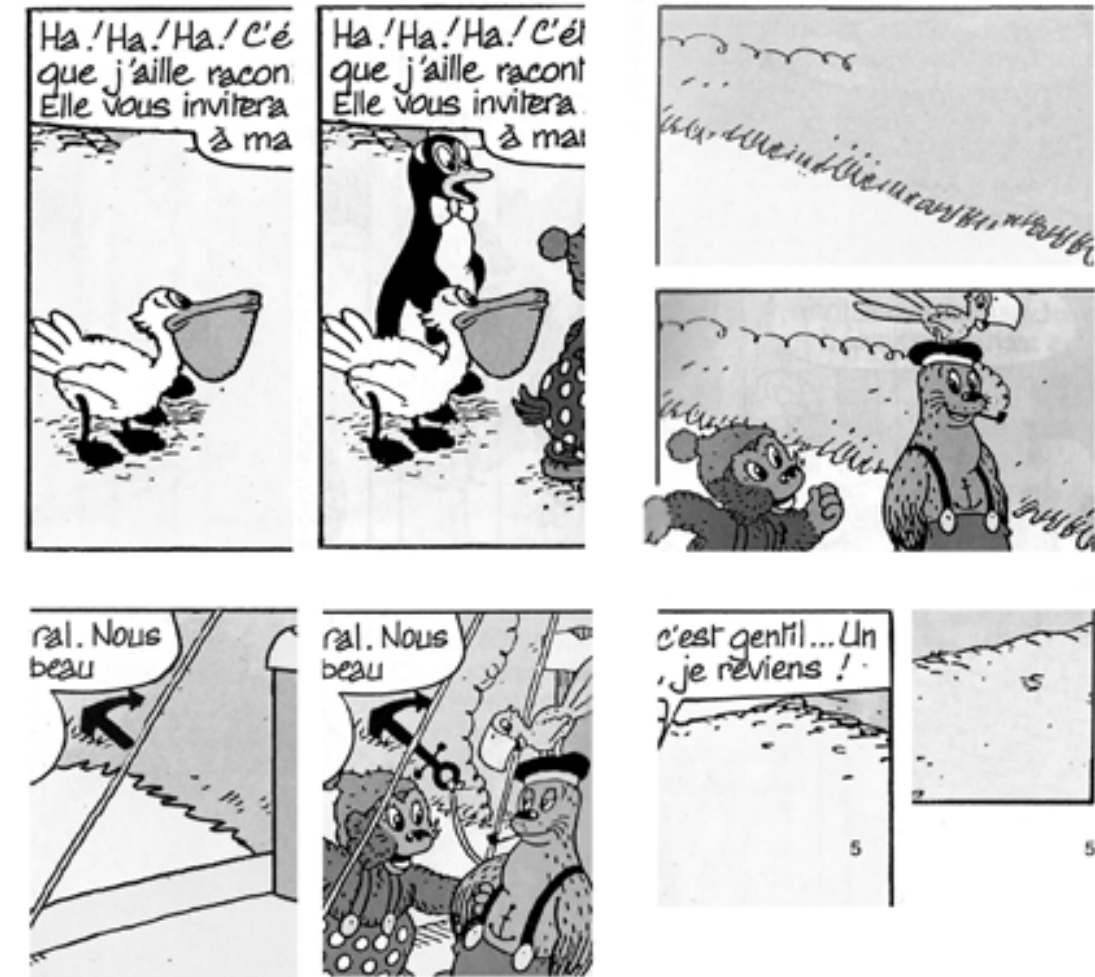
À l'image de l'album dont il est le héros, Riki est en manque de lui-même et nous pouvons dire à nouveau que les solitudes du livre et du personnage se rejoignent.

C'est entendu, la présence de *Petzi fermier* dans *Riki fermier* est, au moins pour une part, fantomatique. Une réminiscence s'opère par le texte, nous l'avons dit, et installe ses spectres en transparence dans des images, et donc des lieux, désignés vacants par le personnage. On se souvient ou on cherche à se souvenir, la mémoire hante les pages de l'album. Mais il est frappant de voir que la réminiscence peut facilement se muer en reconstitution, voire en rétablissement de la vérité. Et si, en lieu et place d'un appel aux morts, Riki menait une enquête policière ? Le rescapé serait-il sur la piste des disparus ? En d'autres termes, le dernier signe-personnage est-il à l'affût des vestiges de ses congénères ? À l'issue du nettoyage, Manouach a, volontairement ou non, laissé un certain nombre d'indices matériels que le lecteur attentif - ou obsessionnel, c'est selon - est capable de débusquer. Il faut, c'est vrai, un œil exercé pour localiser ces traces ; ce sont les minuscules résidus des signes personnifiants et par là, les preuves irréfutables de l'« enlèvement » des personnages. Nous en proposons ici quelques exemples, tous issus de la page 5 [fig 33].

Pourquoi voyons-nous ces « erreurs » ? La structure de *Riki fermier* invite à adopter une lecture « ralentissante ». Par leur incomplétude essentielle, les images nous intriguent, éventuellement nous posent problème et, si elles ne commandent pas de s'arrêter longuement sur chacune d'elle, leur mystère nous incite au moins à pratiquer une pénétration avancée sinon une fouille compulsive. Le récit faisant partiellement défaut, nous ne sommes pas tenus de glisser sur les images, nous pouvons séjourner en elles quelques instants. Il n'est d'ailleurs pas très difficile de fouiller des images dont le trait saillant est leur radical dépouillement. On trouve ça et là, au détour des cases, quelques incohérences, quelques « trous » sémantiques et autres objets inattendus. D'abord rétifs à

l'identification, ces objets se révèlent les stigmates d'une disparition, celle de la famille Petzi, et sont autant d'indices d'une épuration visuelle inaboutie. Il suffit de pratiquer un bref examen comparatif avec le livre-source. Deux formes noires dépassent du cou de Riki ? Ce sont en réalité les pattes de Pingo, oubliées là comme un morceau d'étoffe déchirée. Un curieux fil décrivant des boucles flotte dans le décor ; il constitue, à première vue, un bête motif graphique dont l'usage est classique pour représenter une végétation herbeuse. En réalité, il s'agit d'un reliquat de la fumée s'échappant d'une pipe, celle toujours au bec d'Amiral, sympathique loup-de-mer et fumeur invétéré. Manouach a peut-être jugé que la fumée ne posait pas de problème majeur à cet endroit parce qu'elle était, comme nous le disions, convertible en touffe d'herbe. Dans une autre case, toujours sur la page 5, Manouach n'a pas hésité à rogner une ancre marine pour se débarrasser de ladite fumée, et avec elle de l'ours Petzi, du phoque Amiral et de son perroquet. L'ancre en question disparaît inexplicablement derrière un hauban : l'œil identifie bien l'objet mais la troncature optique du signifiant est de nature à éveiller chez lui quelque soupçon. Les sutures visibles de l'opération trahissent le détournement et le lecteur attentif sent bien que l'histoire qui se déploie sous ses yeux n'est pas la bonne. Ajoutons à cela une bizarrerie qui pourrait passer pour une négligence maligne ou un « bug » intentionnel, à savoir la présence dédoublée du folio 5. Le chiffre apparaît en deux endroits de la même page : on trouve un « 5 » convenablement situé dans le coin inférieur droit de la planche et on en trouve un autre abandonné dans le décor, sur la terre poudreuse qui entoure la maison. Discrètement mais sûrement, le crime de Manouach affleure au bord des vignettes, il devient traçable. Cette présence épisodique d'étranges résidus achève de rendre la promenade de Riki pleinement inquiétante. Les reliquats des bords du chemin ne sont pas des signes personnifiants complets, ce ne sont que des sous-entités, des pièces détachées issues des figures (partiellement) disparues. Sans la redondance visuelle, gage d'identité dramatique, et arrachés à leurs entités-mères, ces formes apparaissent comme des intruses. Elles sont isolées dans le temps du récit parce qu'isolées dans l'espace de la planche, elles agissent en apparitions furtives et inexplicables qu'un lecteur patient peut examiner et tenter de déchiffrer, là où des inserts cinématographiques se seraient aussitôt dérobés à son regard. Plus que des « formes » cohérentes, ces fragments sont des « marques » qui ne signifient rien par elles-mêmes<sup>1</sup>.

1. Nous reprenons ici, dans un sens élargi, un concept développé par le groupe  $\mu$ . La marque est une sorte de degré zéro du signifiant qui ne renvoie à aucun « type », c'est-à-



33. Détails extraits de la page 5, version *Riki* à gauche, version *Petzi* à droite. Au prix d'un examen attentif, les « marques » anodines deviennent les pièces à conviction d'une affaire d'enlèvement, celle des membres de la « famille Petzi ».

Elles ne fonctionnent qu'à certaines conditions et prennent des valeurs différentes selon l'assemblage visuel duquel elles participent. Ici, le contexte n'est pas propice à leur expression : dans un environnement déserté, entourées d'un relatif « vide » sémantique, les marques font trébucher le regard et signalent, en définitive, un dérèglement - même infime - des images et de la narration.

dire à aucun modèle général identifiable : « L'articulation du signifiant en déterminants aboutit dans les faits à une limite. Au-delà de cette limite, les entités correspondant à des types cessent de s'articuler en sous-entités correspondant à des types subordonnés [...] Nous nommons marques ces manifestations. » *Traité du signe visuel*, op. cit. p.151

Manouach, comme auteur, voulait disparaître autant que les personnages mais il s'est trahi (sans doute à dessein). L'apparition occasionnelle de débris figuraux, les « marques », entraîne un certain nombre de dysfonctionnements sémantiques et ces dysfonctionnements témoignent de la présence de l'auteur, ou du moins de sa responsabilité. En compagnie de Riki, nous menons l'enquête et, au gré des hypothèses, remontons à la scène matricielle de *Petzi fermier*, donc au livre original.

La solitude de Riki est bien une solitude **active et polyvalente**. Il est, tour à tour et selon le mode de lecture que l'on adopte, celui qui commente, celui qui se remémore, celui qui enquête. Lui qui n'est habituellement qu'un compère parmi tant d'autres, un de ceux qui ferment la marche, il devient l'acteur principal du récit, une sorte de moteur en perpétuel décalage. Mais cette solitude est ambivalente : elle appelle les autres, elle appelle le passé, elle donne de la voix et cependant elle n'est jamais exprimée par le personnage, ni gestuellement, ni facialement. Riki ne paraît pas accablé par sa solitude, il semble bien plutôt déborder de gaieté et d'entrain. C'est bien sûr parce que Manouach a laissé le dessin du personnage intact, mais dans un contexte désertique, cette joie prend un sens tout différent. Donc, Riki n'a pas l'air triste. D'une certaine façon, à en juger par son attitude, il n'a pas l'air seul. Il continue de jouer son rôle, celui d'un des membres du groupe, en l'occurrence le membre le plus latéral. Ceci est d'ailleurs cohérent avec ce que nous disions sur la possibilité d'une répétition ritualisée : pour retrouver le bonheur d'être ensemble (de vivre ensemble) il faut avoir l'air heureux. Il nous semble que le sourire forcé de Riki pourrait bien dissimuler quelque chose de terrible et donner un sens cruel à la disparition de ses amis. Nous voudrions, pour terminer cette évocation de la solitude de Riki, et avant de nous plonger dans le vide et sa puissance, tirer notre propos vers un problème politique. Riki est le dernier représentant d'une famille, d'une société, et il affiche un bonheur sans mélange. Malgré la disparition de tous les autres, il continue d'être là. *Petzi*, en tant que récit, est une aventure de famille. *Petzi*, en tant qu'image, est une photo de famille. Riki est-il exclu de la famille ou a-t-il exclu les autres membres ? Que peut impliquer, dans l'image d'un groupe, l'isolement soudain de l'un de ses membres ?

En dépit du caractère tout à fait apolitique de l'œuvre des Hansen, la solitude de *Riki fermier* nous évoque le cas des portraits de groupe altérés ou truqués, ceux dont les pouvoirs autoritaires ont fait (et font

encore) un usage policier et propagandiste. En ce qu'elle procède d'un « maquillage », c'est à dire d'une forme de falsification, la disparition des proches de Riki nous autorise à comparer l'œuvre d'Ilan Manouach à cet exemple historique. L'analogie que nous dessinons ici peut revêtir un caractère inattendu mais nous la croyons utile pour prolonger notre interprétation de Riki et l'étendre à un domaine sémantique plus vaste. Si Manouach s'est intéressé au *Maus* de Spiegelman, c'est certainement qu'il n'est pas insensible aux fonctions politique et historique dont les images de bande dessinée peuvent être investies.

Le processus d'exclusion voire d'exécution par l'image - notamment l'image photographique - est familier de certains régimes politiques et il est remarquable de voir qu'il concerne autant la censure officielle que les pratiques privées. Nous pensons que, depuis l'avènement du totalitarisme et étant donné le rapport que celui-ci a développé avec les images, la disparition d'un corps dans n'importe quelle représentation collective renvoie toujours - au moins potentiellement - à une violence de type politique inscrite dans l'Histoire. Nous voudrions ici dessiner un parallèle entre l'exécution par l'image et notre affaire de disparition. Après tout, Riki a peut-être échappé à une purge politique. Et rien n'interdit de penser qu'il a même quelque complicité avec les bourreaux...

Dans l'idéologie officielle des régimes totalitaires du xx<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse du troisième Reich ou de l'Union Soviétique stalinienne, la dialectique de l'ami et de l'ennemi occupe une place centrale et elle est considérée comme le socle de toute bonne philosophie politique. Pour subsister, le régime doit désigner un ennemi, appelons-le ennemi de race ou ennemi de classe, sous-humanité ou bourgeoisie. Il n'est pas nécessaire que l'ennemi en question représente un danger physique concret et, en fait, il n'est même pas indispensable que cet ennemi existe préalablement. Au besoin, on le fabriquera de toutes pièces. La nécessité d'exclure l'ennemi du peuple est antérieure à l'identification de cet ennemi. Des penseurs aussi politiquement éloignés l'un de l'autre que Georg Lukács et Carl Schmitt<sup>1</sup> ont défendu ces conceptions. Et on sait que, suivant la logique de l'ennemi intégral, ces régimes étendent la guerre à tous les domaines de la vie civile et notamment aux images,

1. Il y aurait bien sûr beaucoup à dire là-dessus mais nous sommes ici tenu d'être synthétique et nous ne voulons pas déborder sur un champ disciplinaire trop différent du nôtre. Pour Carl Schmitt on verra notamment : *La notion de politique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 1992.



qu'elles soient issues d'un cadre privée ou de la propagande officielle. La Russie de Staline au moment de le Grande Terreur offre de bons exemples des deux cas de figure, ces exemples témoignant de ce qu'on appelle «la politique de la disparition» qu'a notamment décrite Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme*.

Prenons pour commencer la célèbre photographie de Staline en compagnie de Nikolaï lejov, à l'époque chef suprême du NKVD et fidèle parmi les fidèles [fig 34]. Le cliché est daté du 22 avril 1937, on y voit de gauche à droite Voroshilov, Molotov, Staline et lejov, tous quatre venus inspecter les travaux du canal de la Volga. Devenu ennemi du peuple quelques deux ans plus tard, lejov est éliminé politiquement, physiquement, et finalement effacé de l'image, comme s'il n'avait jamais été là<sup>1</sup>. La version de 1939 restera l'archive officielle du régime jusqu'à la fin de l'Union soviétique en 1991. Staline était coutumier de ses « disparitions » photographiques et, au fur et à mesure qu'il supprimait tous ses cadres proches, les images d'archives se délestaient des indésirables et dessinait une sorte de vide autour de sa personne. Il récrivait alors une histoire du parti dans laquelle il était de plus en plus seul, n'ayant jamais connu ou fréquenté aucun de ceux qui étaient devenus, entretemps, des traîtres au régime.

En termes purement plastiques, le phénomène d'évidement de la composition chez Staline est analogue à celui qui opère chez Riki : le corps disparu est comblé par un fond homogène reconstitué et l'image transformée semble signaler un vide local, elle représente l'effacement. Et il est aussi étrange pour une photographie officielle du « petit père des peuples » que pour une vignette de bande dessinée figurant un seul personnage de ne pas présenter le corps du sujet au centre de la composition. Dans les deux cas tourbillonne une espèce de courant d'air autour dudit sujet et le vide plastique appelle aussitôt un soupçon : que manque-t-il exactement ? Les documents photographiques dont le régime soviétique se sert pour établir sa légende racontent avec une

1. Nous sommes à l'époque des Grandes Purges et lejov, qui dirige la police secrète de septembre 1936 à novembre 1938 fait exécuter des centaines de milliers de personnes (les bilans les plus pessimistes parlent de 750 000 victimes). Il mène son travail de terreur sous les ordres de Staline auquel il obéit avec un zèle indéfectible. Quelques temps plus tard, Staline décide de mettre fin aux purges et fait porter l'entière responsabilité du massacre sur lejov. Il le démet de ses fonctions à la fin de l'année 1938, le fait arrêter et juger en 1939 ; reconnu coupable de la mort de 14000 tchékistes, lejov est fusillé en 1940.



34. À gauche, les deux versions d'une archive photographique de l'Union Soviétique souvent citée comme exemple de falsification de l'histoire par l'image : le ministre lejov est effacé de l'image après son parjure afin de blanchir Staline de toute responsabilité dans les Grandes Purges. À droite, une vignette de la page 32 dans les deux « versions », *Petzi fermier* en-haut, *Riki fermier* en bas.

désarmante simplicité la paranoïa qui saisit son chef suprême et décrivent une solitude qui paraîtrait doucement misanthropique si elle n'était pas le reflet d'un comportement criminel et dément. Le vide de ces photographies forme l'image d'un système politique détraqué qui se renie continuellement lui-même en supprimant et en oubliant ses propres serviteurs, bientôt remplacés par d'autres serviteurs semblables, et ainsi de suite, indéfiniment. Le régime fait tout pour que les « ennemis du peuple » soient oubliés et les quelques images dont on les a ôtés font trace ; elles dessinent cet oubli. Paradoxalement et *a posteriori*, les images auxquelles manquent les disparus sont les preuves de leur existence : s'il y a du « blanc » non-naturel, c'est bien qu'on a effacé quelque chose et c'est donc bien qu'il y avait quelque chose - ou quelqu'un. Bien

sûr, le caractère indicel de la photographie et son usage policier, attesté depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la positionne très différemment du dessin quant à la construction de la réalité. Mais nous avons vu que Manouach aimait gommer les lignes de partage - hautement artificielles - que nous traçons entre l'original, la copie et ses différentes versions. Les « disparitions » stalinienne relèvent moins de la censure que de la falsification pure et simple, elles participent d'une réécriture frelatée de l'histoire du régime. *Petzi fermier* n'a objectivement aucune valeur politique ou historique (à la grande différence de *Maus* ou de *Tintin au Congo* sur lesquels Manouach est intervenu) mais, comme *Riki fermier* en est une réécriture tronquée, tout se passe comme si l'album original présentait une « vérité » qu'on aurait intérêt à travestir ou alors, au contraire, une « fausseté » qu'il s'agirait de dénoncer. Riki n'était pas entouré de toute la famille quand il a, héroïquement, labouré le champ et réparé la grange : il était seul ; cette vérité doit être rétablie ! Les autres n'ont tout simplement jamais existé... Et tant pis si la nouvelle version présente des incohérences, elle est et elle restera la seule vérité qui vaille. C'est en quelque sorte la revanche du benjamin sur ses aînés, du traînard sur les meneurs : se sentant exclu du groupe ou en passe de l'être, Riki décide d'exclure le groupe. Il devient le groupe à lui seul et le tour est joué, il peut réinventer une histoire dont il est le personnage central. Dans cette affaire, il n'est pas aisé de déterminer qui est souverain : Riki ou Manouach ? Est-ce Manouach, l'auteur, qui joue cruellement avec les images en privant Riki de ses proches ? Est-ce Riki, personnage et peut-être auteur véritable, qui commande à Manouach d'imprimer une légende dont il est le héros ? Le personnage de bande dessinée a-t-il le pouvoir de dicter la marche à suivre à son auteur ? Notre problème concerne les relations qui existent entre Manouach et l'œuvre qu'il détourne parallèlement aux relations qui existent, diégétiquement, entre les personnages de la série. Nous l'avons dit et répété, tout le monde est gentil chez Petzi : il n'y a aucun ennemi, seulement des amis. Ainsi, lorsque certains camarades passent à l'ennemi (ou en sont soupçonnés), il devient nécessaire de les liquider afin de préserver cette société idéale. Pour examiner les affects mis en jeu dans ces processus de disparition, penchons nous sur un second exemple, cette fois issu d'un cadre familial et privé.

La Grande Terreur a touché les citoyens soviétiques jusque dans leur vie intime et leurs rapports d'amitié. Il n'était pas rare que les autorités exigent d'un individu jugé « suspect » parce qu'ayant entretenu des liens avec un ennemi du peuple, qu'il se désolidarise de ce dernier,



35. Anonyme. *Portrait de famille*. Archives de *Mémorial*, Moscou

qu'il le renie. Ce reniement trouve souvent sa forme concrète dans une violence symbolique exercée au sein des images : sur une photographie de groupe, le visage de l'ennemi est recouvert, biffé, déchiré, raturé. De cette façon, ceux qui posaient avec lui peuvent clamer leur innocence tout en réaffirmant sa culpabilité, continuer de faire groupe en ayant exclu le traître. Apparaître sur une photo, c'est apparaître en tant que représentant d'une communauté et, une fois scellée sur le papier, l'appartenance au collectif est sans retour. Comme on ne peut se séparer du groupe entier, il faut séparer le groupe de sa brebis galeuse, sauver le groupe en sacrifiant le membre jugé corrompu. L'exclusion de l'individu, son expulsion de la communauté n'est possible que par d'autres membres de la communauté, et le suspect doit intervenir lui-même sur les photographies. C'est un acte de « censure privé » qui devient un fratricide par l'image. Les anciens compagnons de l'ennemi du peuple refusent de mourir avec lui, refusent de disparaître, et ils sont tenus d'exécuter graphiquement celui qui l'a déjà été physiquement. La photographie que nous reproduisons ici est tirée du récent ouvrage que Denis Skopin a consacré au sujet. On n'y voit un officier entouré



de parents proches et dont le visage est comme arraché, recouvert qu'il est d'une biffure bleue. La tache n'est pas tout à fait opaque et les reliefs de la face disparue percent à travers la marque. Comme le dit Skopin lui-même, le regard est frappé par la violence de l'attaque, tellement ciblée, tellement dirigée vers la négation totale d'un visage et donc d'une personne. Le reniement de l'ennemi et, conséquemment, l'oubli du disparu constituaient «la règle et le but ultime» de la terreur stalinienne et ceci n'allait pas sans dégât psychologique et affectif sur les individus<sup>1</sup>.

Il faut se trahir soi-même, trahir son passé et les liens que l'on avait à l'autre pour désigner l'autre comme le seul traître. Renier un membre du groupe, renier un ami ou un parent, c'est aussi se renier soi-même. Alors, Riki est-il sur la voie de l'autodestruction en reniant Petzi et sa bande, refusant son passé pour en affirmer un autre, purifié de tout soupçon ? Et des deux modes de négation, le biffage et l'effaçage, lequel est le plus violent ?

*Riki fermier* n'est peut-être que l'avant-dernière étape d'un processus de disparition total et absolu des personnages, quelque chose qui tendrait vers *Zé Carioca*. On aurait supprimé un à un les membres de la famille Petzi, exactement comme les compagnons de route de Staline, progressivement effacés des archives. Et le pélican, en retard comme à son habitude, rejoue l'histoire une dernière fois avant d'être anéanti à son tour. Riki disparu de la surface des images, le nettoyage serait achevé intégralement et assurerait l'ultime victoire du vide sur le plein.

On ne peut ignorer que la description d'un monde vidé de tous ses occupants renvoie à un imaginaire politique et social bien déterminé, en l'espèce l'un des plus terrifiants. La possibilité que la société fonctionne sans ses membres dans une sorte d'équilibre parfait parce que complètement creux est à envisager dans une conception folle de l'ordre politique, dystopique pourrait-on dire, mais qui entretient un rapport évident avec certains faits historiques. Effectivement, les régimes totalitaires dans leur versant policier caressent un rêve étrange : oublier les êtres pour réorganiser le monde selon un principe fixé arbitrairement, et à terme, faire du monde un absolu désert.<sup>2</sup>

1. Denis SKOPIN, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.91.

2. La perspective de l'effacement total d'une population par la projection graphique est évoquée par Arendt : « L'Okhrana, prédécesseur tsariste de la Guépéou, avait, dit-on, inventé un système d'enquête ; chaque suspect était inscrit sur une grande carte au

On le voit, la solitude de Riki prend une dimension nouvelle lorsqu'on examine la méthode de Manouach et l'échelle à laquelle il travaille, celle du livre tout entier. Riki est le seul être présent, lecteur de lui-même, medium en contact avec l'au-delà et dernier survivant d'un projet d'éradication. Il tient une fonction de relai entre le lecteur/spectateur et l'invisible, il est un passeur et sa solitude est un passage. Ce passage a lieu dans le récit, il se produit au cours de la lecture, à plusieurs reprises, et il constitue l'un des phénomènes les plus intéressants produits par l'intervention de Manouach. Sa première manifestation peut être située entre la planche 6 et la planche 7 : la double-page illustre à merveille la façon dont Riki s'éclipse et laisse la transformation advenir [fig 36-37]. À partir de la première vignette de la plage de droite, notre regard pénètre un espace dénué de tout personnage pour les huit pages qui suivent.



C'est un passage de l'absence au vide, l'absence étant comprise comme un manque, une négativité et le vide - paradoxal - comme une positivité, une plénitude. Quand Riki est là, quand il est présent, c'est l'absence des autres qui frappe le plus. Quand il n'est plus là, quand il est s'est rendu absent, la présence d'autre chose s'actualise. L'errance de Riki assure ce basculement de la carence vers la totalité, de l'absence vers la totale présence. L'effacement change de signification et son « vide » consécutif change de nature. Lorsque nous parlons de totale présence, ce n'est pas une présence générale, abstraite et intransitive, c'est bien la présence de quelque chose (celle de l'invisible, de la couleur, du lieu) et nous essayerons de la décrire. Mais il faut bien comprendre le rôle singulier de Riki en cette affaire, il est l'agent du récit et l'opérateur de la transition. Nous le disions plus haut, on trouve le pélican souvent au bord

centre de laquelle figurait son nom entouré de rouge [...] les recoupements entre amis du suspect, politiques et non politiques d'une part et, d'autre part, les amis des amis, étaient indiqués par des lignes joignant les cercles respectifs. Manifestement cette méthode n'a d'autres limites que la dimension des cartes ; de plus, théoriquement, une seule gigantesque feuille montrerait les relations et le recouplement des relations de la population tout entière... Si cette carte existait réellement, la mémoire elle-même ne pourrait se dresser contre l'ambition totalitaire de domination ; avec une telle carte, il serait possible de faire disparaître les gens sans laisser aucune trace, comme s'il n'avaient jamais existé » Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002, p.776-777.



des cases, parfois en train de s'en extraire. Dans la série originale, Riki est moins présent que Petzi, il est l'un de ceux qui s'effacent le plus et il est - ça n'étonnera personne - déjà une ombre, déjà un fantôme. Cette réalité se vérifie quantitativement : l'album comporte 183 vignettes, Riki est visuellement présent dans seulement 68 vignettes, soit 37% du total alors que Petzi, dans la version originale, apparaît à 164 reprises et tient donc une présence graphique à hauteur de 90%. Petzi était un personnage omniprésent, sa figure pullulait dans la bande, et Riki, pour sa part, fait défaut la plupart du temps, sa figure est intermittente, elle se raréfie d'elle-même. Petzi est un corps bien en vue, bien ancré dans l'image quand Riki n'est qu'une silhouette, une forme entrevue ici ou là, fuyant à la moindre occasion. Quoi de mieux pour représenter l'absence de l'agent narratif que de pointer un personnage terne, même pas un acteur, à peine un figurant ? Riki tend par nature à disparaître. Il est, dès le départ, un être en voie d'extinction. Le petit pélican a le talent de s'éteindre à notre regard et il est, pour cette raison, le parfait promoteur du vide. En suivant ce guide, nous sommes convenablement préparés à plonger dans l'abîme.



## 4/ Soudain, le vide

Pour évoquer le vide singulier qui prend forme dans *Riki fermier*, faisons un petit détour par le théâtre. L'acteur et dramaturge italien Carmelo Bene est connu pour ses pièces « opératives » écrites à partir de textes classiques, singulièrement ceux de Shakespeare. Il est par exemple l'auteur d'un *Hamlet de moins*, réécriture de la célèbre tragédie amputée de son personnage central, « Hamlet moins Hamlet » pour reprendre le langage arithmétique de Dan Walsh. Un peu plus tard, il s'attaque à *Richard III* dont il ne conserve que les personnages féminins, en plus du Duc de Gloucester, futur Richard III. Prolongeant l'expérience, Bene va jusqu'à monter *Roméo et Juliette* en congédiant Roméo... Au sujet des ces manipulations (ou superpositions) sémantiques, Gilles Deleuze évoque ce qu'il appelle un « théâtre constituant » : parce que l'absence de Roméo entraîne le développement du personnage de Mercuzio (qui mourrait tôt chez Shakespeare), celui-ci est chargé de constituer la nouvelle pièce en s'édifiant lui-même. La suppression entraîne, par une logique de l'écriture, la génération d'un être nouveau. Deleuze s'en explique :

« Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution. L'homme de théâtre n'est plus auteur [...] il est opérateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu, comme dans une prothèse : amputation de Roméo et développement gigantesque de Mercuzio, l'un dans l'autre. C'est un théâtre d'une précision chirurgicale »<sup>1</sup>

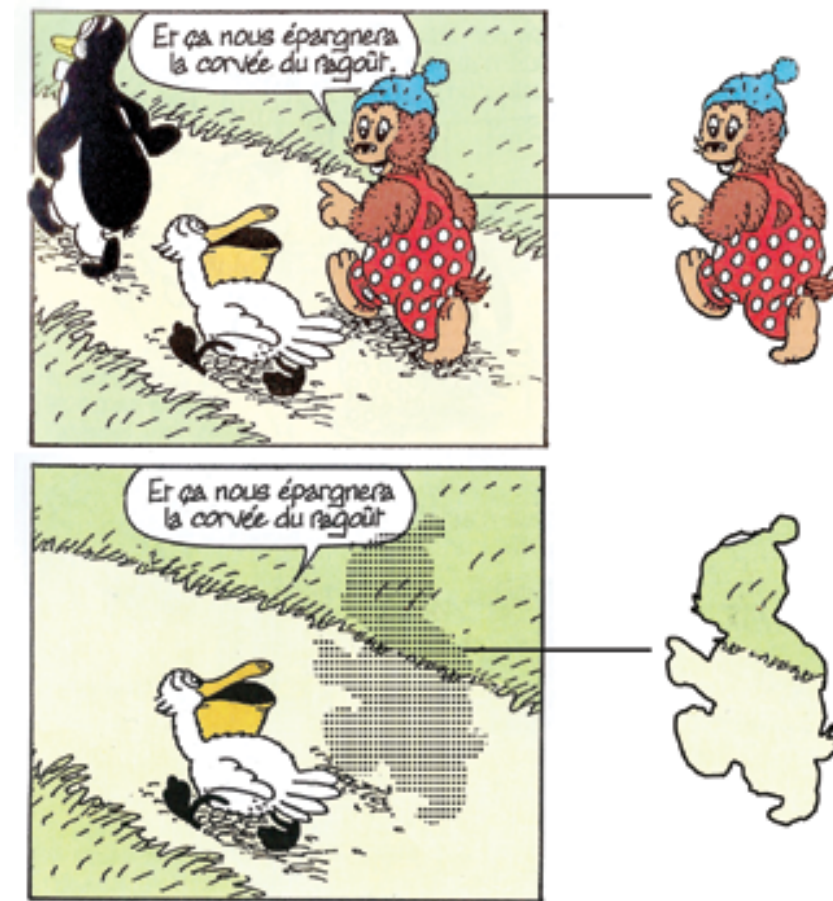
Riki le pélican est - toutes proportions gardées - notre Mercuzio et il y a du chirurgien chez Manouach. Sans Petzi (et sans les autres) Riki se développe et donne à sa solitude l'ampleur qu'elle mérite. Pourtant, autre chose se constitue dans le livre, introduit justement par l'errance, si polysémique, de Riki. Cette chose-là est un vide, mais c'est un vide désert, consistant, qu'il va s'agir maintenant de caractériser.

1. Gilles DELEUZE, « Un manifeste de moins » in Carmelo BENE, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p.89)



Le vide constitué par Manouach, c'est d'abord un champ reconstitué, un champ visuel rétabli et vivifié. Inutile de dire que le choix d'un épisode fermier, dans lequel les personnages sèment et labourent, n'a rien d'innocent ni de fortuit : l'arpentage du champ agricole devient la métaphore d'une lecture du champ plastique, d'une promenade dans le fond des images. Nous disions plus haut que Manouach a retiré les « signes personnifiants » mais cela ne suffit pas car, pour éviter de laisser un champ visuel perforé, il a bien dû leur substituer autre chose. Il lui a fallu, certainement, prélever des morceaux de décors, en l'occurrence des morceaux d'aplats de couleur, pour combler les « trous » laissés par les corps. C'est une technique classique de la retouche d'image numérique : le « tampon de duplication » permet de reproduire localement des parties de l'image avoisinantes afin de rapiécer le tissu optique sans laisser la moindre trace. Manouach a retiré la figure et il a généré le fond (initialement imaginaire et supposé par notre lecture) derrière ces figures à partir d'un fond bien réel qui existait déjà. C'est là son office de chirurgien : il doit pratiquer sa « greffe » plastique avec une habileté suffisante pour que les tissus de l'image se recomposent sainement et puissent « signifier » le fond de façon correcte. Faire disparaître le personnage implique de faire apparaître la portion d'espace caché par lui. Et cette portion d'espace se fabrique, se « constitue », à partir d'un matériau visuel attenant, en fait un échantillon de l'espace déjà en place. Nous le voyons dans cette vignette [fig 38], le « Petzi manquant » est un morceau de décor composé d'herbe verte et de sable jaune très certainement obtenu à partir du fond dont disposait déjà Manouach, le pourtour jaune et vert des personnages. Ce « Petzi manquant » est nouvellement créé, mais il est le produit d'un recyclage graphique. Pour reconstituer le champ, Manouach n'a nul besoin de recourir à une matière extérieure, il peut faire fond sur le livre original.

En termes strictement optiques, Manouach insert de l'homogène et de l'élémentaire là où il y avait de l'hétérogène et du complexe (les fameux signes personnifiants). Les images contiennent moins de variations, moins d'informations, elles sont cognitivement plus maniables, plus déchiffrables ; en un mot, elles sont plus simples. Depuis le début de notre étude, nous parlons de disparition, d'amputation, d'arrachement de la figure mais, sur le plan plastique, il s'agit d'un remplacement. Il faut bien distinguer le « trou » optique, rupture perceptive, du « trou » sémantique, vide représenté qui correspond à un plein optique. Manouach remplace plus qu'il n'arrache, et s'il avait laissé des « trous » optiques, notre



38. Vignette extraite de la page 1 de *Petzi fermier/Riki fermier*. L'emplacement occupé par la figure de Petzi a dû être remplacé par un fragment de décor reconstitué, très certainement dupliqué à partir du décor existant. On voit dans la partie inférieure droite la silhouette du « Petzi manquant » : un morceau de vide constitué de pièces du fond assemblées.

lecture aurait été malcommode alors qu'elle est, ici, impeccablement fluide. On peut résumer le phénomène de cette façon : le remplacement plastique (par du fragment) se solde par une soustraction sémantique (de la figure) qui conduit elle-même à une simplification, une unification perceptuelle (de l'image entière). Ôter les figures revient à étendre le champ, à recréer de l'intervalle. Alléger les images, c'est les remplir avec du fond. Ilan Manouach a d'ailleurs plutôt réussi son opération de chirurgie (ou de maquillage) puisque la greffe ne laisse pas voir ses

jointures, exception faite des débris que nous évoquions plus haut, les «marques» qui font preuve de son passage. Manouach aurait pu mal faire, il aurait pu rapiécer grossièrement et créer un mauvais fond, un mauvais vide : l'effet aurait été tout différent, le sens altéré et l'avènement du «vide» plus difficile. Certains artistes poussent plus avant la logique de la transplantation visuelle et la mènent jusqu'à son emballement, voire une manière d'auto-sabotage. Le travail de Zach Nader en est une bonne illustration : l'artiste new-yorkais fait « disparaître » les figures humaines de photographies ordinaires issues d'albums de famille à ceci près qu'il manie son « tampon de duplication » de façon à ce que la greffe se voit [fig 39]. Les images ne sont pas liftées ou régénérées, elles sont mutilées. La disparition des êtres se matérialise par du semi-hétérogène, des « morceaux » visuels dont le clonage apparent les rend hautement suspects.

Nader est, à dessein, un piètre illusionniste : il veut interroger l'usage très répandu de ces corrections d'images qui tendent à la falsification et donc à la réécriture de soi. Le sujet-photographe cherche quelque fois à amender son corps dans l'image, comme pour se conformer à un canon et rassurer son ego ; Nader pousse le curseur jusqu'à faire disparaître les corps dans leur entièreté. Manouach, lui, adopte la technique du faussaire sans la subvertir parce qu'elle lui permet de composer le vide qu'il recherche, un vide très différent. Le vide de Nader est une surface, celui de Manouach est un corps. Par le même procédé de retouche, on obtient deux effets de vide contraires l'un à l'autre : chez Nader, le vide est un faux camouflage qui renvoie à ce qu'il dissimule, chez Manouach le vide est une présence qui remplace la figure disparue.

Constitution du champ donc qui est, à la fois, l'extension d'un domaine connu (le fond) et l'apparition d'une présence nouvelle (le vide). On trouvait déjà du vide dans *Petzi fermier*, mais ce vide originel ne se voit pas, il ne s'interroge pas, c'est un vide intercalaire simplement destiné à séparer les figures dans l'espace et à assurer une lisibilité minimum. C'est un vide au service du plein, un fond au service de la figure. Le vide qui nous intéresse, celui de *Riki fermier*, est né de ce premier vide-intervalle mais il est bien plus fort : c'est un vide que l'on voit, un vide qui conquiert l'image, en fait une figure de vide, un fond qui passe au premier plan. Cette fois, la figure (Riki) est au service du fond (l'Invisible).



39. Zach Nader, *Sans titre*, scan avec retouche numérique, 2015

Cette réhabilitation du fond par l'avènement du vide est une manière de laisser les images se raconter, c'est-à-dire de renverser le rapport fonctionnel qui les liait au récit. L'image était l'instrument ou le support d'une fiction, elle devient le sujet et l'objet de la narration : le livre parle des images, les images parlent d'elles-mêmes. Naturellement, nul n'est tenu de voir partout de la réflexivité et du métarécit. Mais il est clair que cette émancipation de l'image et de son champ plastique par rapport à la singularité contingente et close du récit correspond à l'idée selon laquelle la bande dessinée se donne dans une matérialité qui est plus importante que la fiction qu'elle produit. Cette conception est défendue par Manouach et elle se présente, modestement, comme une hypothèse. Si l'on donne à la substance plastique du livre la permission d'apparaître, que voyons-nous ? Que lisons-nous ? Aussitôt que la chair de l'image reprend ses droits, que devient le récit ? Et surtout, que devient notre lecture ?

*Riki fermier* ne produit pas une « BD abstraite » ou une narration plastique, comme on a pu en voir chez Rivane Neuenschwander, puisque le texte se fait toujours entendre. Mais le livre tend vers cette non-

figurativité et, par là, vers cette présence active de la matière visuelle au détriment de la figure. Le signe plastique sourd du fond, il émerge et vient concurrencer le signe iconique et son programme de fiction. Le livre et la substance imageante s'apprêtent à prendre le dessus sur l'histoire et sur la structure signifiante. Ils sont aidés en cela par le cadre indexical et sa vectorisation : formes des cases, linéarité du strip, tabularité de la planche et naturellement, sens de lecture. On touche ici à un paradoxe : l'arsenal sémantique qui produit du temps et de la narration soutient une matière visuelle qui désire, justement, s'émanciper de la narration. La « spatio-topie » instituée par Th. Groensteen est encore de la partie et *Riki fermier* reste, quoiqu'on en dise, une bande dessinée que l'on peut lire et dans laquelle on suit, page après page, un récit tenu et déroulé dans le temps. Le maintien de la séquentialité est notamment permis par le texte. Même dans les vignettes monochromatiques, achèvements maximum de l'abstraction poussée par le vide, on trouve du dialogue et donc, on lit quelque chose et on y passe un certain temps [fig 40].

Dans ces vignettes, les mots prennent un sens nouveau, presque ironique, et paraissent commenter l'avènement de la matière plastique par le vide : on y parle de « retrouver » quelque chose qu'on avait « cherché » ou, à l'inverse, on évoque une « absence »... Le regretté critique Pierre Sterckx, fin connaisseur de *Tintin* et grand exégète d'Hergé, a défendu le droit des lecteurs à extraire leurs cases de bande dessinée préférées, à les ériger en fétiches ou en tableaux autonomes, en dépit de leur condition essentielle d'images fragmentaires. Il appelle ces vignettes « cases mémorables »<sup>1</sup>. Nous voudrions ici revendiquer ce droit et mettre en exergue une vignette figurant à la page 11 de *Riki fermier* [fig 41]. La case est presque comblée par le vert du pâturage, lui-même surplombé par un bout de ciel bleu à l'extrémité duquel apparaît timidement un buisson. Malgré son dépouillement, l'image n'est pas abstraite et les couleurs assurent une sémantique minimum : bleu en haut, vert en bas, avec un tracé comme ligne de partage, c'est naturellement le ciel et la terre séparés par l'horizon. Le lambeau céleste est obstrué par un phylactère laconique qui dit : « En avant ! Direction, le champ ! ». Peut-on faire un meilleur résumé du mouvement impulsé par le livre ? Le regard du lecteur est en direction du « champ » des images. Notre lecture est en marche vers le champ, le champ visuel, l'étendue plastique

1. C'était le nom d'une rubrique dans les *Cahiers de la bande dessinée*, revue pionnière publiée par Glénat entre 1969 et 1990 et dans laquelle écrivait Sterckx.



40. Vignettes monochromes extraites des pages 7 et 14 de *Riki fermier*.



41. « Case mémorable » de *Riki fermier*, extraite de la page 11.

déployée par l'album et délestée d'un récit encombrant. Pas besoin de figure corporelle (ou de corps figural) pour voir ce qu'il y a à voir. Le tissu recomposé du visible se donne tout entier et pour lui-même, il est nu. Curieuse reconfiguration que celle qui fait du personnage un obstacle à la vision, une couche en trop, un voile, une sorte d'ornement inutile. Pensons comme Ilan Manouach : après tout, en se fiant au livre en tant qu'objet autonome, en choisissant de négliger son inscription dans la série *Petzi*, on est fondé à croire que les personnages ne sont qu'un apport subsidiaire, contingent et par là dispensable. À ce compte-là, les retirer permettrait de restaurer les images (et donc, le livre) dans une forme de nudité originaire. Et revoilà notre *parergon*, cet élément qui, à la faveur d'un manque intérieur, s'ajoute extérieurement à l'œuvre mais se révèle, en dernière instance, largement soustrayable. Commentant l'idée de Kant selon laquelle les vêtements des statues ne sont que des ornements supplétifs, extrinsèques à l'œuvre, Derrida dit ceci :

« Hors-d'œuvre les vêtements des statues, qui viennent à la fois orner et voiler leur nudité. Hors-d'œuvre collés à la bordure de l'œuvre néanmoins, comme du corps représenté dans la mesure où - tel est l'argument - ils n'appartiendraient pas au tout de la représentation [...] Cette délimitation du centre et de l'intégrité de la représentation, de son dedans et de son dehors, peut déjà paraître insolite. On se demande de surcroît où faire commencer le vêtement. Où commence et où finit un *parergon*. Tout vêtement serait-il un *parergon* ? »<sup>1</sup>

De là l'idée du personnage comme *parergon*, survêtement de l'image sous lequel elle étouffe et peine à exister (peut-être à l'exception de Riki, le seul membre de la famille capable de s'effacer par lui-même). Le champ est dévoilé, constitué ou plutôt re-constitué après l'évaporation des corps.

Mais nous ne pouvons dire que l'action, au sens dramatique du terme, est entièrement évacuée au profit de l'expression d'une puissance icono-plastique non-narrative. Les personnages ne sont plus là mais leurs gestes sont encore visibles : on voit des sillons se creuser dans la terre page 12, on voit la chaume du toit se découper page 15, on voit les briques s'empiler page 22, etc. Les gestes sont également dicibles, exprimés par leur auteurs, même si ces derniers ont décampé : « C'est gentil de m'aider à pousser le grillage ! » (p.8), « Je perce des trous dans le sac, et en route » (p.11) ou encore « Je vous mets une pincée de poivre

1. Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p.66

dans le nez. » (p.21)... Les actions ont survécu aux acteurs et elles se donnent autant par l'image que par le texte. Est-ce la bande qui marche toute seule, se construit par elle-même, sous les regards bienveillants du lecteur et du seul personnage restant ? Mieux : est-ce le regard du lecteur qui met en branle la matière graphique et provoque, comme par magie, le labourage et la rénovation de la ferme ? À une échelle plus large, moins anecdotique, le regard - en fait la lecture - fabrique-t-il les images ou leur donne-t-il la chiquenaude indispensable pour les éveiller ? Finalement, Riki fermier serait une version enfantine et champêtre de *l'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco, résumant ce précepte de la modernité : « c'est le lecteur/spectateur/regardeur qui fait l'œuvre ». Nous concéderons volontiers que l'idée peut sembler dérisoire et *Riki fermier* n'est ni un pompeux manifeste, ni une théorie critique organisée. Voyons tout de même que dans cette perspective, l'espace du lecteur dont parle Manouach refait surface, et si ce n'est pas l'espace lui-même, c'est au moins la promesse de son ouverture. Comme dit Petzi (ou son fantôme) à la page 13 : « Voilà ! le champ est labouré et semé. Maintenant, il faut attendre que ça germe ».

Au sein des images nues, le vide déployé par Manouach offre un théâtre de phénomènes physiques autonomes. Nous y voyons les pelles qui tapent, les cisailles qui coupent, la charrue qui herse, et bien d'autres outils qui façonnent dans le vide un monde inhabité, en fait habitable par notre regard. La possibilité d'une narration par le lieu, qu'elle soit déambulation dans un décor ou transformation autonome du paysage, existe depuis longtemps dans la bande dessinée. Mais il est frappant de voir qu'elle se réalise particulièrement aujourd'hui et dessine une tendance contemporaine dans laquelle on peut inclure *Riki fermier*. Le cas classique et matriciel de la bande dessinée sans personnage est donné par l'œuvre du canadien Martin Vaughn-James, *La Cage*, parue initialement chez Coach House Press à Toronto, en 1975.

En transposant les principes du nouveau roman à la bande dessinée (ou du moins à un livre d'images dont la forme est voisine d'un bande dessinée) Vaughn-James présente un enchaînement de vues perspectives décrivant une série d'espaces, les images étant articulées à un texte en forme de sous-titre ou de légende. Au long des cent quatre-vingt pages, aucune figure humaine ou animale n'apparaît mais un ensemble d'objets (végétation, meubles, tissus, taches d'encre, poussière) viennent habiter ou traverser les lieux. Ce sont des chambres lambrissées, des galeries, des déserts arides, tous en enfilade, reliés



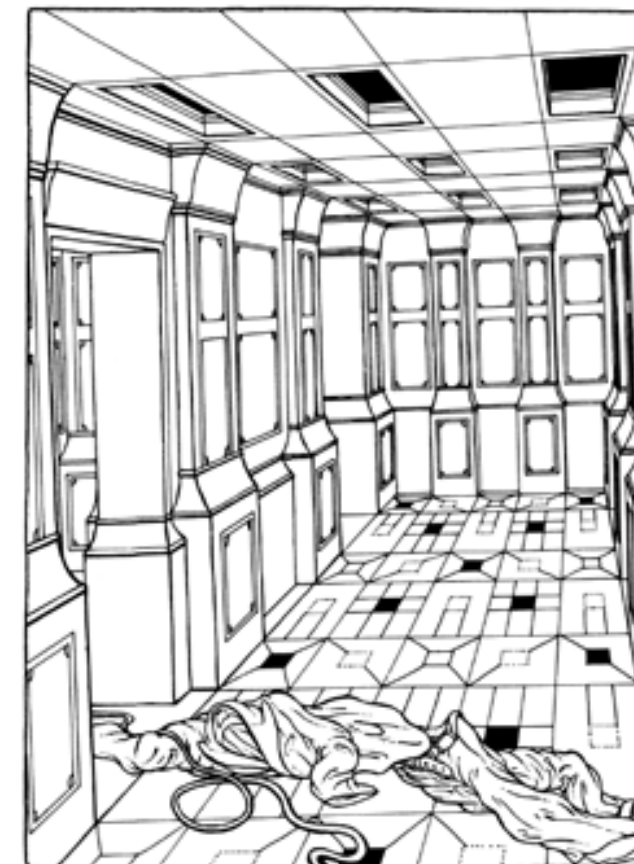
les uns aux autres par une architecture labyrinthique - celle du livre - et s'enchaînant au gré d'une mystérieuse combinatoire. Le texte et les images luttent l'un avec l'autre et dessinent, peu à peu, un univers auto-mutationnel procédant d'une logique rigoureuse. Le trait clair et précis de Vaughn-James ordonne ce monde avec une remarquable virtuosité et le dispositif séquentiel en fonctionne d'autant mieux. *La Cage* invite le lecteur dans un paradoxal « voyage immobile »<sup>1</sup> qui constitue, à l'époque, une première. Nous reproduisons ci-contre une planche pour en donner un aperçu [fig 42].

En 1975, on inventait donc déjà la « BD sans personnage » et avec elle des modes de narration par l'espace où le texte et sa rythmique pouvaient jouer un rôle nouveau. *Riki fermier* n'est pas étranger à ces catégories et l'on voit que Manouach, par son opération soustractive, réalise un grand écart esthétique pour le moins inattendu : une connexion est possible entre une littérature graphique expérimentale, « intellectuelle », et la bande dessinée animalière la plus naïve. Deux purismes fort éloignés parviennent à se rejoindre et l'intuition de Manouach se confirme : les livres ont leur vie propre et ils s'affranchissent très bien des étiquetages selon le genre ou la tradition. Autre exemple plus actuel : l'œuvre du peintre et mangaka Yuichi Yokoyama et singulièrement le livre *Travaux publics* paru aux éditions Matière en 2010. La bande n'est pas dénuée de tout personnage mais les acteurs existants sont mutiques et agissent comme des robots. De nombreux passages décrivent des « travaux » de construction ou d'aménagement paysagers s'effectuant par eux-mêmes. Yokoyama développe une bande dessinée des phénomènes dans laquelle le spectacle visuel et sonore (en fait, exclusivement graphique) d'un décor automatisé et de ses différents éléments (minéraux, végétaux ou mécaniques) tient lieu de narration [fig 43].

Dans la planche 19 de *Travaux publics*, on voit un bon échantillon de ces « phénomènes » spontanés. Des bandes de gazon se déroulent indéfiniment sur un plan immaculé, sorte d'*apeiron* ou d'espace théorique du géomètre<sup>2</sup>. Rien ne les arrête, elles n'obéissent qu'à

1. L'expression est de Thierry Groensteen qui l'emploie à plusieurs reprises dans le texte *La construction de la Cage* in Martin VAUGHN-JAMES, *La Cage*, Les Impressions nouvelles, coll. Traverses, 2010

2. On trouve la notion d'*apeiron* (mot grec pour « infini ») dans un essai de Michel Serres intitulé *Les origines de la géométrie*, ouvrage consacré à la naissance des sciences naturelles. Selon nous, ce concept s'appliquerait avec bonheur aux paysages construits par Yokoyama dans ses bandes dessinées. Ce pourrait être le point de départ d'une autre réflexion... Cf Michel SERRES, *Les origines de la géométrie*, Flammarion (Champs), 1993.

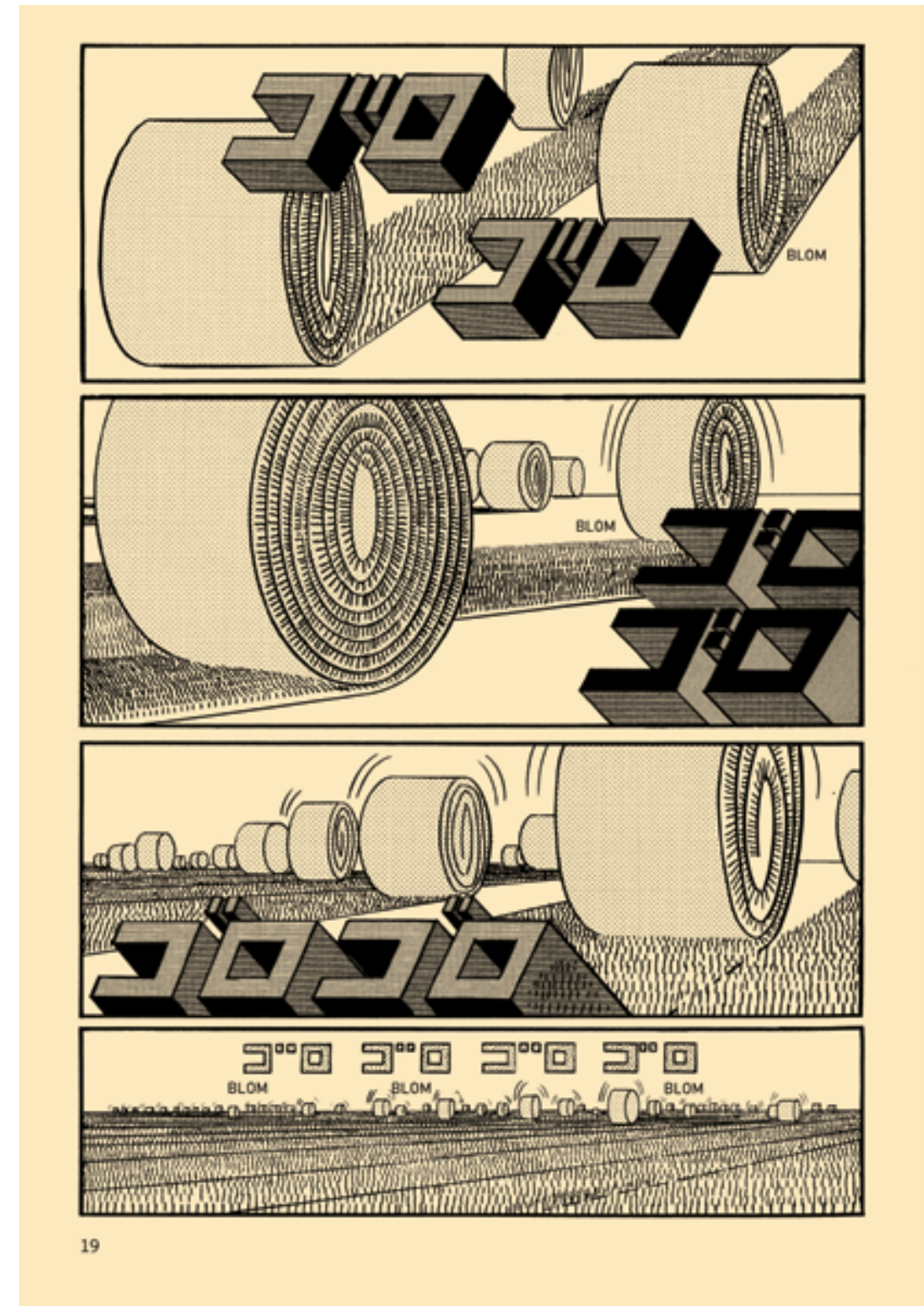


silence de nouveau ; un arrêt plus long et puis, une fois de plus, le déchirement, une autre variation ; un intervalle bien plus important, puis une suite de répétitions presque identiques du même son

elles-mêmes et à la logique du récit, lequel narre la constitution d'un espace. Notre idée est que ces rouleaux de gazon entretiennent une parenté - même lointaine - avec la charrue simplette de *Riki fermier* que l'on voit en page 9 creuser tranquillement son sillon dans un « champ visuel » vidé de toutes ses autres figures. Ilan Manouach, peut-être sans le savoir, noue un dialogue entre deux formes très distantes l'une de l'autre : le *Petzi* des Hansen et les *Travaux* de Yokoyama. La lecture de Riki peut certainement suggérer une grammaire nouvelle à des auteurs contemporains, non dans une démarche de détournement mais dans l'optique d'une exploration générale du médium. Chacun peut relire à nouveaux frais tous ses vieux illustrés, albums démodés et oubliés, parce qu'ils recèlent de lieux à visiter et de « champs » cultivables. Écrire un livre comme *Riki fermier*, raconter une histoire nouvelle à la manière de *Riki fermier*, est largement possible et même, dans une certaine mesure, souhaitable. Lire différemment de vieux albums, déceler en eux la part cachée ou brouillée par le récit qui, une fois dévoilée, dit autre chose et le dit autrement. Ce pourrait être le moyen d'établir des modes de narration inédits et une autre économie des images pour le médium bande dessinée qui, comme on le sait, souffre parfois d'un conservatisme formel aggravé.

Dans sa contribution au Colloque *Bande dessinée, récit et modernité* dirigé par Thierry Groensteen et tenu à Cerisy-la-salle en 1987<sup>1</sup>, Vincent Amiel appelait de ses vœux une bande dessinée qui investisse des « lieux » et entreprenne de faire ce qu'il appelle « le récit du lieu ». Morceau d'espace d'habité, le lieu n'est pas n'importe quoi, il ne se réduit pas au décor ou à la voie de passage empruntée par un héros pressé d'agir. Il s'impose de lui-même parce qu'il a une atmosphère, une identité, une histoire et qu'il est justement capable de faire histoire. *La Cage*, par exemple, est un livre-lieu. Et, même si sa topologie narrative est quelquefois obscure, l'œuvre de Vaughn-James laisse ses espaces multiples dérouler leur récit, elle fait le récit d'un lieu. Manouach peut-il espérer convertir, par le truchement d'un vide tangible et actif, la ruralité sommaire du décor de *Petzi* en une atmosphère constitutive d'un lieu ? Convertir un vide dans la représentation d'un espace suffit-il pour faire de cet espace un lieu ? Ce n'est pas certain. Le décor ne suffit pas et si lieu il y a, ce doit être quelque chose de plus vaste. Les lopins pour le moins schématiques de *Petzi fermier* ne peuvent devenir un « champ

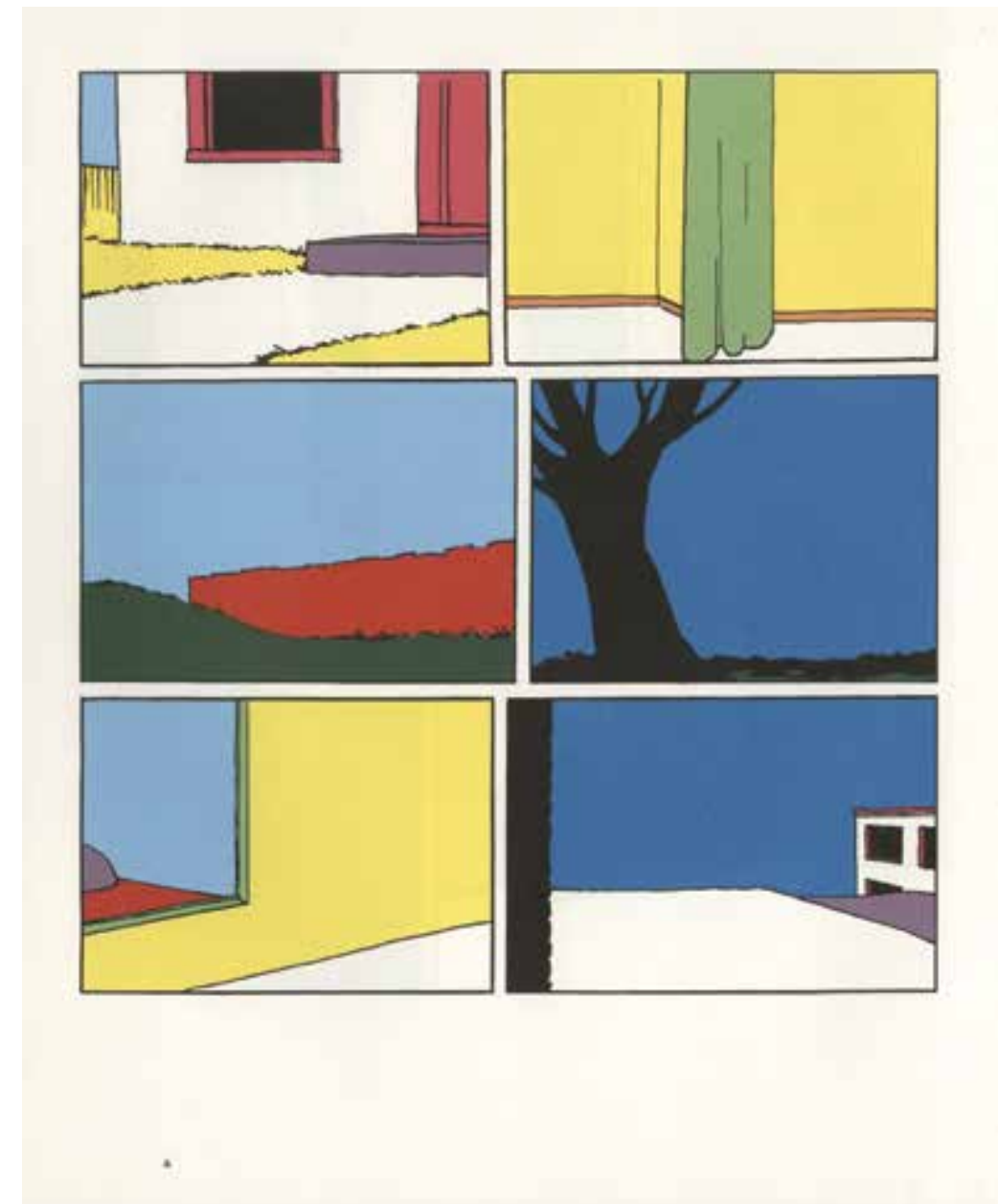
1. *Op. cit.* p.111.



visuel », au sens fort du terme, qu'à la condition d'être compris dans un ensemble élargi. En réalité, l'espace dont Manouach fait un lieu, c'est le livre. Le lieu qu'il a arpenté au cours de son rapt, le lieu où Riki ne cesse de vagabonder, le lieu dans lequel la chair des images pouvait se déployer (notamment dans ses bouffées abstraites) c'est bien l'hypercadre que représente le livre, c'est-à-dire le contenant général avec tous ses compartiments : cahiers, pages, planches, strips, cases, etc. Le récit du lieu est le récit d'un livre. Ici, la notion de « lieu » inclut donc un ensemble de déterminations stylistiques et formelles qui définissent le livre, elle va au-delà de la simple idée d'une portion d'espace fictionnelle représentée par une série d'images. Le « lieu » dont nous parlons n'est pas fictionnel, il est concret et bien réel. C'est aussi pour cette raison, par égard pour ce « lieu » originel et son architecture, qu'Ilan Manouach a fait évoluer son livre (de *Vivre ensemble* à *Riki fermier*) vers une réplique presque exacte de l'objet original, un double structurel de *Petzi fermier*. Les vestiges du récit que sont la figure de Riki et les phylactères transportant l'intégralité du texte-source participent également du lieu. Nous les retrouvons comme des objets qui définissent ce lieu, ils sont le mobilier iconique, plastique et linguistique qui aménage l'espace du livre. Pour mieux comprendre cette dernière réflexion, examinons un autre cas de bande dessinée réappropriée. Objet tout proche de *Riki fermier*, il ne satisfait pourtant pas les conditions de notre « récit du lieu » où c'est le livre qui est compris comme un lieu.

Il s'agit de *Spuk*, œuvre signée du Suisse Niklaus Rüegg et dont nous reproduisons un planche ici [fig 44]. Plastique se situant dans la lignée du Pop art, Rüegg accomplit un geste qui peut être défini comme le parfait moyen terme entre celui de Rivane Neuenschwander et celui d'Ilan Manouach. Il a récupéré quatre courtes histoires de *Donald Duck* dont il a retiré les personnages, le texte et tout ce qui pouvait constituer l'action, ceci en conservant l'espace, le décor des cases<sup>1</sup>. Selon toute vraisemblance, Rüegg a usé d'une technique voisine de

1. Rüegg ne précise pas leur source exacte, il faudrait effectuer un travail de recherche poussé pour déterminer les dates et les titres originaux, d'autant que la série représente un corpus gigantesque et a été reprise par de nombreux auteurs. Étant donné les éléments de style graphique analysables et connaissant la volonté de Rüegg de prélever des extraits emblématiques de la série originale, on peut supposer que les planches sont de Carl Barks, grand représentant des « Ducks » de l'univers Disney. Nous reprenons ici l'hypothèse de Paul Lannes qu'il formule dans son mémoire de 4<sup>e</sup> année *Promenades, déambulation dans la bande dessinée*, dir. Olivier Deloignon, Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg, 2016.



44. Niklaus Rüegg, planche 9 extraite de *Spuk*, Zürich, éditions fink, 2004



celle de Manouach, il a, lui aussi, « greffé » du fond sur les figures pour faire disparaître le surplus et libérer un vide nouveau. Le résultat en est une sorte de déambulation silencieuse dans un espace vacant, en fait le théâtre d'une action qu'on a purement et simplement effacée. Rivane Neuenschwander conservait les phylactères en leur ôtant le texte, elle faisait résonner un « air » de silence. Manouach faisait déguerpir le corps des personnages, épargnait leurs paroles et relisait leurs mots par le bec de Riki. Chacun d'entre eux fait le choix de réserver certains éléments du livre original - qu'ils soient indexicaux, iconiques ou graphiques - et leur attribue une fonction enrichie, élargie. Niklaus Rüegg fait de même et le choix qu'il pose est net : de la codification structurelle il ne conserve que les contours des vignettes (rien pour signifier le mouvement, rien pour signifier le son, rien pour signifier le temps), elles-mêmes articulées dans un multi-cadre à l'échelon supérieur, et de la représentation iconique il ne retient que les signes d'espace ou de scénographie. La temporalité s'en trouve largement atténuée, la séquentialité se fragilise. Pour reprendre une distinction classique dans l'étude des ensembles d'images, nous sommes plus proche de la *série* que de la *séquence* (la troisième option, la *suite*, consistant en une mise bout à bout d'images n'entretenant aucun rapports formel ou logique évident). S'il existe bien des liens formels, par exemple des régularités chromatiques ou des rimes graphiques, entre les contenus de case, ceux-ci sont très peu itératifs, c'est-à-dire qu'ils ne se répètent pas et ne renvoient pas directement les uns aux autres - c'est du moins le cas dans la planche que nous avons choisi.

Notre regard de spectateur est, en un sens, libéré de toute contrainte ou de toute suggestion narrative, détaché de la vectorisation chronologique propre au médium, il dispose à sa guise des images et du lieu qu'elles décrivent. La tension récit/tableau dont parle Benoît Peeters<sup>1</sup>, cette permanente hésitation - fondamentale en bande dessinée - entre la lecture narrative et la contemplation picturale, est ici largement résolue : sans récit, les images font tableau, elles forment le tableau d'un lieu. Et il est vrai que toutes ces vues consécutives, qu'elles soient des recoins d'appartement ou des parcelles de jardin, dessinent, tout au long des pages (il y a tout de même la linéarité du livre), un espace qui a sa cohérence et auquel on peut bien reconnaître une ambiance, un climat propre. Convenons-en, les pages de Rüegg sont bien le récit, sinon la traversée visuelle d'un lieu. Le lieu dont il s'agit était là, en puissance, dans les

1. Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998, p.29.

histoires de *Donald Duck*. Ce sont ces décors un peu naïfs et familiers de tous : banlieue pavillonnaire vite campée, intérieur domestique minimal, quelques bouts de ciel bleu, un gros siège rouge, le portrait d'un oncle, etc. C'est bien peu mais ce n'est pas rien - c'est assurément plus que la ferme de Petzi - et les gammes colorées (récurrence des primaires, luminosité variable et haute saturation) avec leurs durs contrastes (entre autres, cette nuit américaine surplombant une surface blanche), et que Rüegg exalte ici avec beaucoup d'à propos, contribuent largement à définir l'atmosphère. Il y a un lieu, il y a une atmosphère.

*Spuk* est un cas de réappropriation soustractive ou « minimalisante » d'une bande dessinée et il présente, à cet égard, un indéniable air de famille avec *Riki fermier*. Néanmoins, la stricte réduction des images au décor et le relâchement, voire l'annulation du processus narratif induisent une expérience de lecture toute différente. Rüegg nous fait voir un espace habituellement caché ou obstrué par l'action, il l'affranchit de la tyrannie du personnage et du récit, et son acte est, à ce titre, plus abouti que celui de Manouach. Le produit sémantique affiche davantage de simplicité : *Spuk* est sobrement - et uniquement - la visite iconoplastique d'un lieu issu d'une fiction de bande dessinée. *Riki fermier*, parce que moins pur, est un appareil plus complexe. Le texte est encore là, un personnage survit, le titre a changé mais le livre se donne dans la même forme... Nous ne référons pas ici la liste des particularités de l'œuvre qui sont autant d'ambivalences. *Riki fermier*, nous le disions, définit l'objet-livre comme le niveau pertinent de discours et de narration, il en fait un lieu à investir, c'est là son originalité. La différence profonde entre *Spuk* et *Riki* commence à poindre : chacun des auteurs a ses propres raisons d'agir. Rüegg parachève son geste en décrétant qu'il faut tout supprimer sauf le décor : c'est l'amputation de l'action dramatique dans les images qui est au principe de son détournement. Manouach, quant à lui, perfectionne son opération lorsqu'il décide que l'esseulement de Riki doit se déployer dans la forme exacte du livre-source, sans mention d'aucun auteur : c'est l'idée d'émanciper le livre de ses tutelles et fonctions assignées qui fonde son geste.

Ça ne s'invente pas : Manouach nous parle, encore et toujours, de livre. Son opération réductive s'applique à un objet vivant et qu'il voudrait autosuffisant, le livre original, compris comme un tout iconique, plastique et affectif dont le lecteur est parfaitement en droit de se saisir ou, plus exactement, qu'il est en droit de pénétrer et d'habiter. Dans l'espace de l'album, dans son lieu singulier, Manouach fait advenir un vide qu'il introduit par une solitude. De ce fait, il ouvre encore davantage le champ

plastique, ce « champ » cultivable par le lecteur et qui a la vertu de faire éclore un type de narration hétérodoxe qu'une certaine bande dessinée expérimentale développait déjà. La perspective d'étendre la démarche à une infinité d'autres productions de bande dessinée existantes, qu'elles soient « majeures » ou « mineures », a de quoi éveiller notre enthousiasme.

Comme Walsh dans *G-G*, et comme Neuenschwander dans *Zé Carioca*, Ilan Manouach négocie une autre narration dans un espace icono-linguistique déjà constitué. C'est le propre de toute réappropriation de BD soucieuse de préserver un minimum de capacité narrative. Comme eux, il fait une lecture de l'œuvre originale mais il ajoute à cette lecture l'extension du domaine du lisible : le livre comme un tout formel peut être traversé et interprété, il n'est pas et ne sera plus jamais le simple réceptacle d'un récit déjà donné. C'est d'autant plus paradoxal que la conception du livre qui a présidé à l'édition des albums de Petzi était précisément celle du livre-enveloppe. Contre toute attente, le livre-enveloppe est devenu un livre-corps avec ses organes internes et externes. Dans le domaine renouvelé de la lecture appropriante, il est disposé à subir toutes les manipulations génétiques possibles - et autres interventions chirurgicales - pour peu qu'elles soient respectueuses de son intégrité de livre.

Le minimalisme consiste souvent à s'effacer devant une matière ou une forme pour qu'elle exprime au mieux sa puissance singulière. Dans le cas particulier de la bande dessinée, ce peuvent être les images ou le multi-cadre qu'on invite à s'exprimer. Cependant, une compréhension plus radicale - et certainement plus essentielle - du médium conduit à gratifier de cette attention le livre tout entier, le livre considéré comme un être cohérent, individué, et que chacun peut rencontrer.





## Vers les lectures imageantes

---



Au terme de notre enquête sur la « narration du manque », nous pouvons dresser un court bilan et tenter d'en dégager quelques enseignements. Revenons à notre questionnement initial. Après avoir défini la « figure de réduction » comme un minimalisme combiné à un geste d'appropriation, nous nous interrogeons sur ses applications dans le champ de la bande dessinée, avec quelques coups d'œil du côté du cinéma, de la peinture ou de la photographie. Singulièrement, nous voulions étudier les cas de disparition de tout ou partie du contenu de l'œuvre première et nous posions les questions suivantes :

Que peut-on soustraire à une bande dessinée et avec quelles conséquences ?

Quelles sortes de « vides » peut-on dégager dans un ensemble iconique et linguistique complexe, opérant dans son langage propre ?

Quelles ouvertures poétiques et critiques sont permises par ce type de geste ?

À la première de ces interrogations, nous pouvons répondre : tout. On peut soustraire n'importe quelle entité constitutive d'une bande dessinée qui, comme nous avons eu l'occasion de le voir, représente un assemblage complexe de signes indexicaux, indiciels, iconiques et linguistiques. Cependant, nous nous sommes aperçus du fait que, le plus souvent, l'effacement du contenu se pratique à un niveau de sens bien défini, lui-même rattaché à des fonctions précises dans la narration. Autrement dit, le geste d'effacement suit une logique qui lui préexiste dans la syntaxe du médium, il prend pour objet des entités acquises (au besoin, il les réinstitue) : le « personnage », le « dialogue », l'« action », etc. Nous avons également observé que, dans tous nos cas, les signes structurants du médium (multi-cadre tabulaire et pagination linéaire) sont préservés. Finalement, le détourneur réorganise toujours les signes dans un espace donné qui est, lui, voué à rester intact : on peut le vider, on peut le meubler différemment mais on ne modifie jamais profondé-

ment la structure compartimentée de cet espace. Le minimalisme ne touche que très peu à l'architecture première des images, il la respecte. D'ailleurs, dans le cas où la bande dessinée est envisagée à l'échelle de son « contenant » le plus concret et le plus général, le livre (cf. *Riki fermier*), le minimaliste - devenu faussaire - apporte un soin particulier à répliquer la structure englobante pour donner plus d'intensité à l'effet de manque.

À la deuxième de ces interrogations, nous pouvons répondre ceci : la narration du manque crée toutes sortes de vides et chacun peut en entamer la liste. Il y a d'abord le vide-écran ou « terra incognita » chez Rivane Neuenschwander, un vide de la page blanche qui invite chaque lecteur à projeter son histoire dans les alcôves de *Zé Carioca* ; il y a aussi le vide-absence de type ludique ou interprétatif chez Dan Walsh, lequel fait de la soustraction de Garfield un point de bascule tragi-comique dans le strip animalier ; il y a encore le vide-substance de *Riki fermier*, ce vide qui, une fois appelé par la solitude graphique du personnage, pénètre le livre tout entier pour raconter sa propre histoire... À la limite, on trouverait autant de vides qu'il y a de cas d'évidence. Chaque « disparition » minimale suggère son propre vide, plus ou moins plastique, plus ou moins éloquent. Quoiqu'il en soit, le vide suscité, voire fabriqué, informe toujours la nouvelle expérience de lecture, qui est elle-même nécessairement une relecture. La typologie des vides n'est donc intéressante qu'en ce qu'elle nous dit ce que nous lisons de nouveau et ce qui est dévoilé de l'œuvre première.

À la troisième et dernière interrogation, celle qui concerne les ouvertures poétiques et critiques dues aux effets de manque, nous pouvons répondre un peu plus longuement. D'abord, nous formulons ce double constat : l'effacement agit toujours comme dévoilement d'une part et comme détournement d'autre part. L'effacement fait voir le ou les dimensions cachées de l'œuvre-source, qu'il s'agisse du sens ou de l'image, de l'être ou du paraître, et il réoriente tout ou partie de l'œuvre-source, il lui fait dire quelque chose de différent, parfois même de contraire. L'effet de révélation a comme pendant l'effet d'instrumentalisation. Le détourneur - même minimaliste - montre une certaine vérité de l'œuvre d'origine et il profite du dévoilement pour faire dire autre chose à cette œuvre. En retirant, on interprète nécessairement : on décrit, on commente et, bien souvent, on critique. Ceci recoupe, au moins partiellement, la conception du « détournement »

que l'on trouve chez Guy Debord : le détourneur situationniste fait flèche de tout bois pour tenir son discours critique. Et le bois qu'il préfère est la matière-même de la société du spectacle honnie, c'est-à-dire l'image de masse. Mais cela ne suffit pas à décrire l'ensemble de nos cas, puisque certains détournements relèvent plus de l'hommage amoureux que du sabotage critique.

Reconnaissons que les idées de l'effacement comme révélation et du remplacement comme réorientation ne sont pas follement originales. Notre bilan sur ce point est largement trivial puisqu'il est évident que retirer un morceau choisi d'un énoncé complexe change le sens de cet énoncé et fait voir, à coup sûr, son fonctionnement originel. C'est le « b.a.-ba » du détourneur. Nous paraît nettement plus intéressant l'idée que, appliqués dans le champ de la bande dessinée, ces gestes constituent des *lectures*. Les auteurs ayant été lecteurs de l'œuvre-source, ils matérialisent leur expérience visuelle et sémantique de déchiffrement, d'exploration et finalement d'interprétation. C'est un élargissement non-négligeable de la fonction attribuée à l'acte de lire. Il devient possible de faire voire une lecture, de faire lire une lecture sans verser dans le commentaire latéralisé, trop dépendant de son objet.

La lecture réinvente substantiellement l'objet-lu, et cette réinvention se donne à voir dans l'image. Même quand la narrativité de la bande est mise à mal (et que la chronicité du récit fait défaut), on lit toujours, ou du moins, on voit quelqu'un ou quelque chose lire. En retirant des bribes d'images, des bribes de sens, nos détourneurs écrivent et dessinent leur propre lecture de la bande dessinée originale, le plus fort étant que, comme ils sont minimalistes, cette image de leur lecture ne se donne pas directement. Elle est négative, elle se découpe en contre-forme. Loin des caviardages opacifiants et de la violence plastique du collage, cette lecture apparaît sans tapage et sans débordement, elle se fait sentir par le manque, se présente à nous dans les habits neufs du vide. Ce type de « lecture imageante » est certainement propre à la bande dessinée. Nous pourrions reprendre l'expression de Gilles Deleuze dans sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création ?* en disant que cette forme idiosyncrasique de lecture est une *idée en bande dessinée*, comme il existe des *idées en cinéma*.

Toute lecture singulière redéfinit un monde singulier généré à partir du monde premier. Mais ce dernier déchoit bien vite et, de monde fondateur

il devient un cas parmi d'autres des innombrables mondes possibles ; le monde premier de l'œuvre-source cache avec peine la forêt infinie des mondes produits par nos lectures. Il conserve cependant un rien de prestige car, s'il n'est pas la vérité vraie, il est au moins une sorte d'âge d'or. Une fois disparu au profit du monde nouveau, le monde premier n'est plus qu'un souvenir, forcément idéalisé. C'est pourquoi nous tendions si fortement à voir dans la solitude de Riki une forme de ressassement mélancolique.

Chaque lecture est un re-lecture, chaque histoire perforée est une histoire rejouée. Et, à ce point du raisonnement, nous retrouvons l'idée selon laquelle les réappropriations minimales informent des écritures nouvelles. Il est évident que les auteurs de bande dessinée réécrivent et redessinent les histoires qu'ils ont lues. C'est ce dont témoigne, par exemple, la méthode de Blutch. Interrogé par José-Louis Bocquet dans une postface de son roman graphique *Vitesse Moderne* paru chez Dupuis en 2002 (réédité en 2010), Blutch disait ceci :

« Je crois que tous les auteurs vont à la pêche de leur enfance. Je cherche le fantastique des sensations et des souvenirs enfantins parce que ça reste très présent et très vivace. J'ai toujours eu le goût de refaire ce que j'aime. Que ce soit Black Bart ou l'araignée de Tintin. [...] J'aime bien improviser sur des thèmes qui existent déjà, faire des variations. Un jour, je pourrais faire tout un livre avec des planches empruntées à Jean Graton, Maurice Tilleux, Pellous et les redessiner. »<sup>1</sup>

Qu'elles soient iconiques pour un large public (c'est le cas de *Tintin*) ou simplement chéries comme des trésors par les auteurs (c'est peut-être le cas de *Petzi*), les vieilles histoires sont, presque naturellement, l'objet de réécritures. On les copie, on les décalque, sur pièce ou d'après notre souvenir. Et, justement, lorsque nous « lisons » *Riki fermier*, *Spuk* ou *Garfield minus Garfield*, nous nous remémorons, par intermittence et plus ou moins souterrainement, nos lectures passées de *Petzi*, *Donald Duck* ou *Garfield*.

Au-delà du problème de la nostalgie et de la persistance du souvenir, notre collection de cas établit un programme esthétique que les auteurs d'aujourd'hui, ceux qui font de la bande dessinée « première », sont

1. Christian HINCKER, alias BLUTCH, « À propos de *Vitesse moderne* » in *Vitesse moderne*, Paris, Dupuis, coll. «Aire libre», 2010.

largement prêts à suivre. De fait, certaines démarches issues du champ de la réappropriation inspirent et nourrissent la création originale. Dans un récent colloque intitulé « La séquence du regardeur » et tenu à la Haute École des Arts du Rhin en 2013, l'auteur et dessinateur Frédéric Verry consacrait son intervention à la « Bande dessinée sans personnage ». On connaît d'autre part l'importance qu'a eu l'Oubapo<sup>1</sup> à partir des années 90 ; par ses publications, ses performances, le collectif a donné toute sa légitimité à un champ expérimental pour la bande dessinée francophone, sans pour autant que celui-ci se réduise aux purs exercices de salon... Il y eut encore en 2009 chez Fantagraphics, le recueil d'Andrei Molotiu, *Abstract comics*, qui se voulait une anthologie de la bande dessinée dite « abstraite », le terme n'étant pas toujours rigoureusement défini. À l'aune de ces exemples, on voit que la scène contemporaine des arts graphiques en général et de la bande dessinée en particulier est travaillée par une série d'idées de narrations alternatives et singulièrement de ces « narrations du manque » : abstraites, dépersonnalisées, minimales, anonymes, etc. Répétons-le, il y a autant de modalités qu'il y a d'auteurs et nous n'avons pas à craindre que ces recherches accouchent d'académismes figés.

Toutes les conclusions que nous formulons ici concernent expressément, et presque exclusivement, la bande dessinée. C'est sans doute que la lecture de *Riki fermier* nous a mené loin, trop loin peut-être, mais nous ne le regrettons pas. Elle nous a conduit à émettre quelques hypothèses sur la réévaluation possible du concept de « livre » et nous avons dû envisager quelques problèmes que le langage de la bande dessinée formule en propre. Nous croyons cependant que quelques-unes de nos déductions sont susceptibles de s'appliquer à différents domaines. Nous avons évoqué, ici et là, des œuvres issues d'autres champs de création : peinture, photographie, cinéma d'animation, etc. Les quelques exemples que nous avons mentionnés doivent servir d'ouvertures et constituent, en fait, des suggestions de rapprochement, dans l'analyse théorique comme dans la prospective pratique. D'autre part, il est évident que le vocabulaire formel des lectures imageantes peut-être placé dans un large contexte des arts du livre qui inclue la typographie,

1. Ouvroir de bande dessinée potentielle, par référence à l'Oulipo de R. Queneau, fondé en 1992 à travers la maison d'édition L'Association. C'est un comité d'auteurs qui pratiquent divers exercices de style en bande dessinée et publie régulièrement ses recherches sous forme de recueils. Jochen Gerner en est un membre notoire...

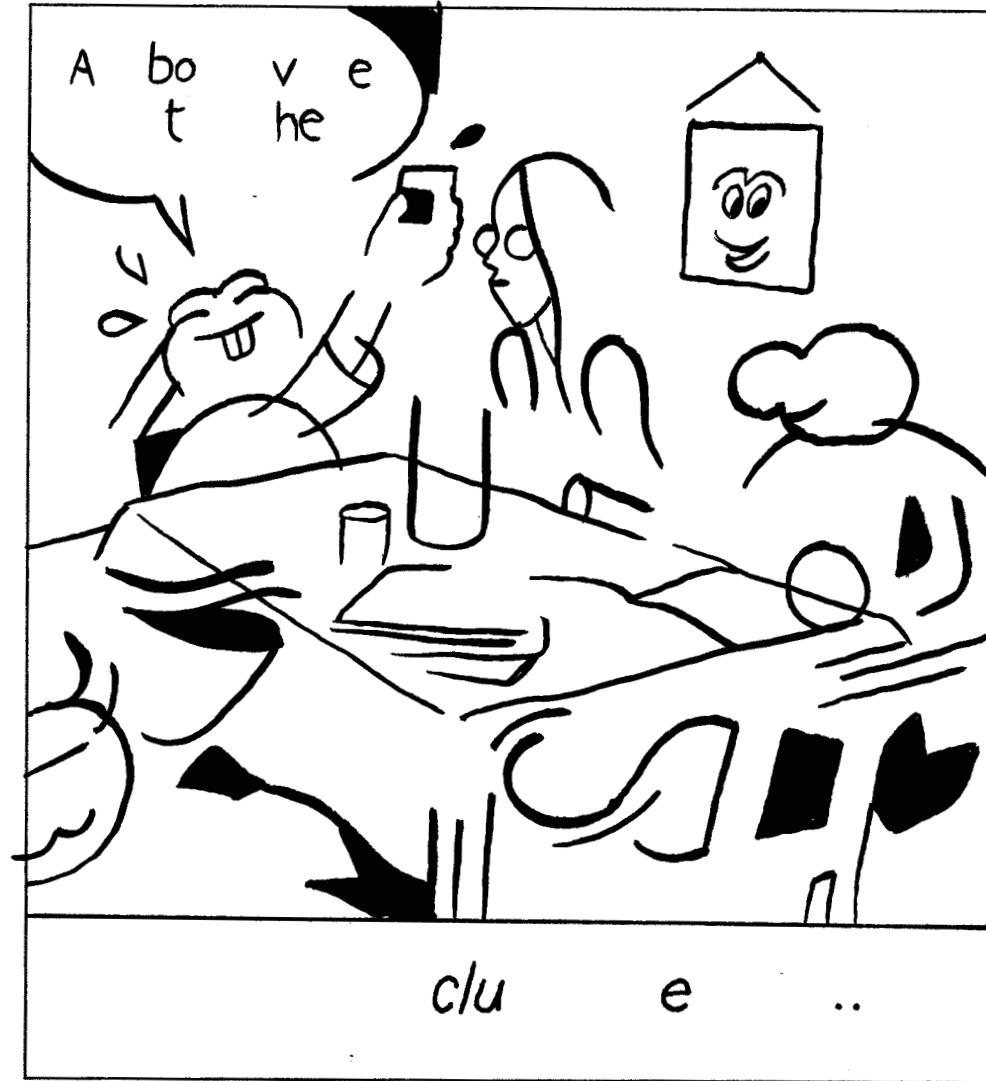
la reliure, toutes les techniques de l'estampe et les rapports que ces disciplines entretiennent avec la littérature. Il n'est alors pas étonnant de trouver en Laurence Sterne et en Mallarmé de géniaux précurseurs de nos auteurs/lecteurs qui savent habiter les livres<sup>1</sup>. À cela s'ajoute les évolutions contemporaines quant à la disponibilité de l'information et à la circulation des œuvres de l'esprit. Le problème de la lecture-appropriation de l'œuvre dépasse donc largement le médium bande dessinée et le marché du livre, il concerne aussi bien (et peut-être surtout) la musique, le cinéma, le jeu vidéo, etc.

Nous pourrions certainement prolonger notre étude du minimalisme *a posteriori*, dans la bande dessinée comme dans les autres domaines, en envisageant d'autres modes de réduction de l'image et du récit. À l'origine, le présent mémoire devait étudier, en plus des phénomènes d'effacement et de disparition, les procédés qui relèvent du recadrage ou encore de la répétition et qui ont leur génie propre. On trouve de nombreux exemples de modalités d'action sur l'œuvre établies à partir de ces principes. Au hasard : ne conserver qu'un fragment de l'image, le livrer comme tel ou le mettre en série, réemployer un même énoncé visuel autant de fois qu'il est possible pour dire des choses toujours nouvelles, mettre l'image la tête en bas pour l'interpréter différemment, etc. Une telle réflexion nous conduirait sans doute à préciser les notions de *montage*, *sampling*, *échantillon* et à porter un peu plus notre attention sur la variable temporelle. Dans nos affaires de disparition, le temps était moins un rythme qu'une mémoire ; c'était un temps écrit ou imprimé, un temps historique. Les réductions itératives ou détaillantes (celles qui n'allègent pas le tout de ses parties mais font d'une partie sélectionnée leur tout) pratiquent sans doute une temporalité musicale, plus plastique et peut-être plus quantifiable. Elles ont pour horizon une somme infinie de mondes tout différents de ceux que nous avons décrits et qui mériteraient qu'on leur consacre une recherche spécifique. Il nous reste, heureusement, bien des « champs » à arpenter...

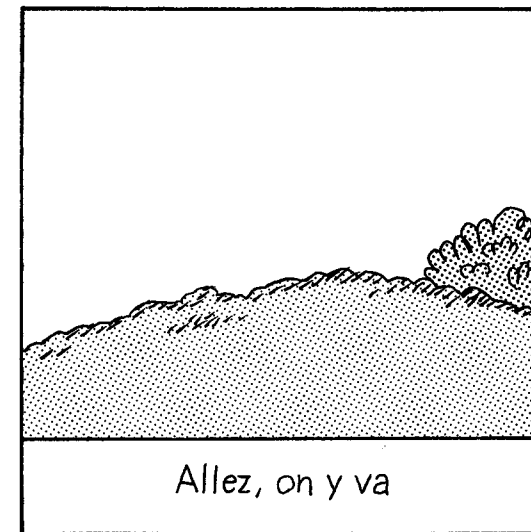
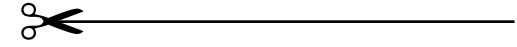


1. *Tristram Shandy* et le fameux poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* sont des jalons dans l'histoire de l'imprimé. Ils manifestent, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle pour Sterne et à la fin du XIX<sup>e</sup> pour Mallarmé, la prise de conscience du potentiel expressif de la typographie, de la mise en page... Ils fondent le livre comme un lieu habitable et un champ d'expression poétique autonome.

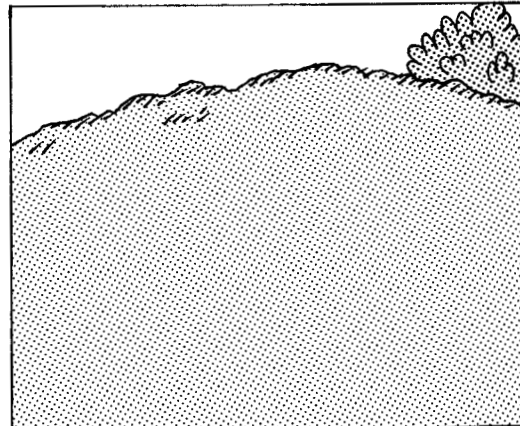




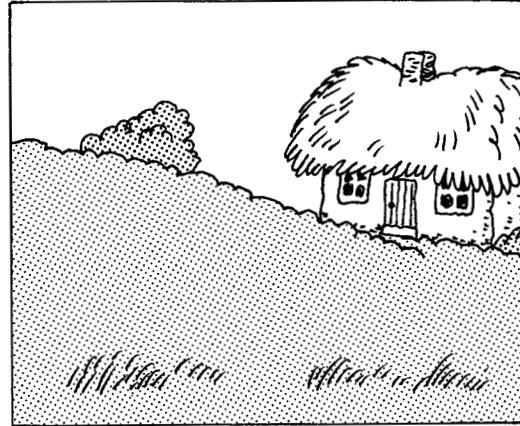
## Épilogue



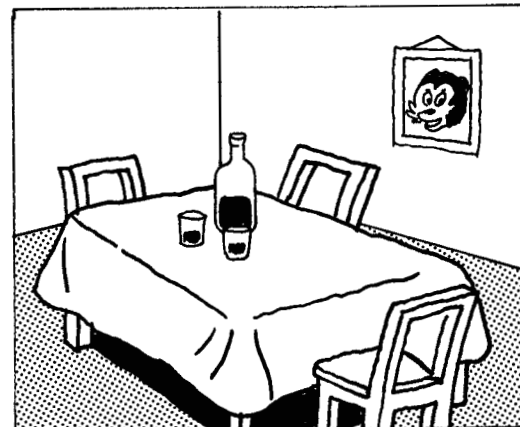




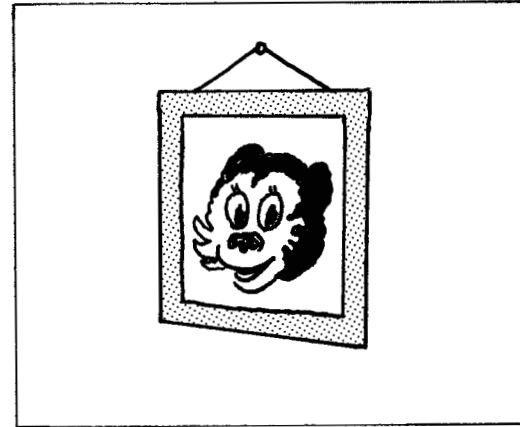
c'est pas le tout...



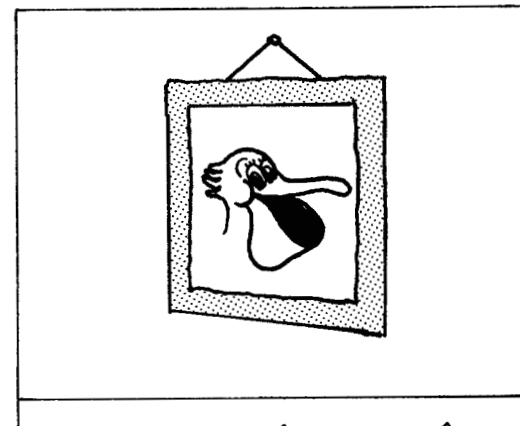
de séjourner à la campagne



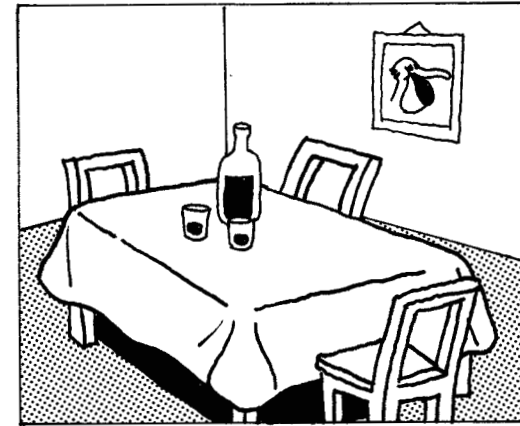
il faut rentrer chez soi



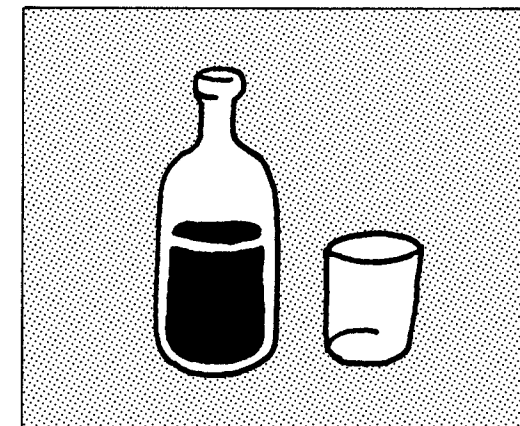
d'autant que



je ne suis même pas sûr  
d'y avoir été



à la campagne



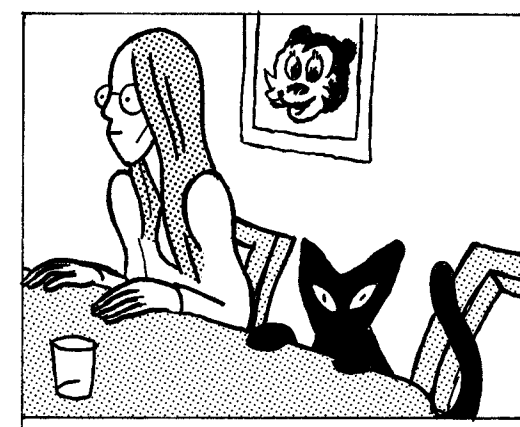
Voyons



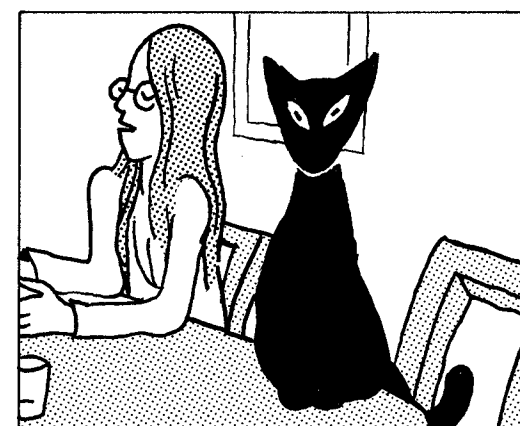
il y a eu ce moment



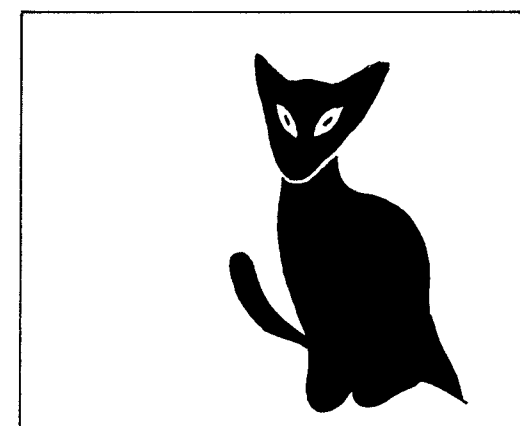
on était autour d'une table



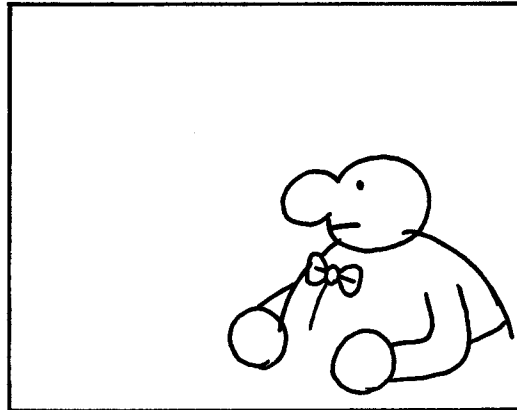
il y avait ce type, là



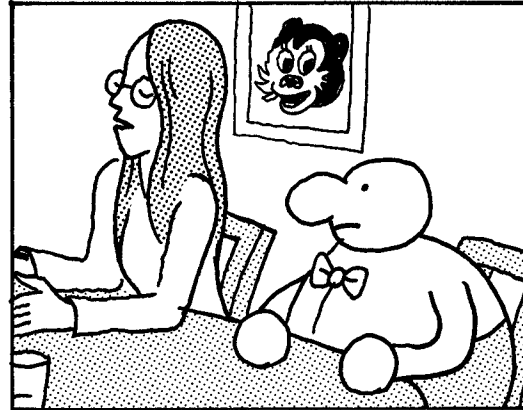
heu



oui non l'autre



voilà



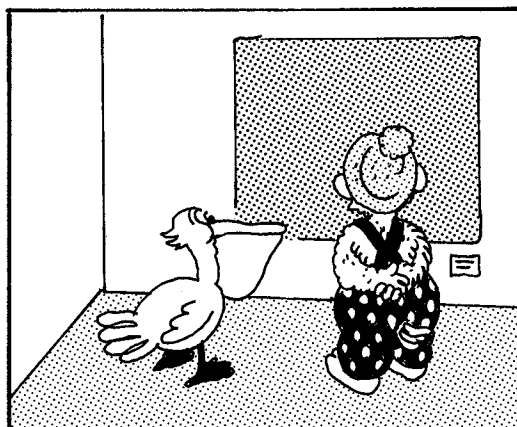
celui avec le nez



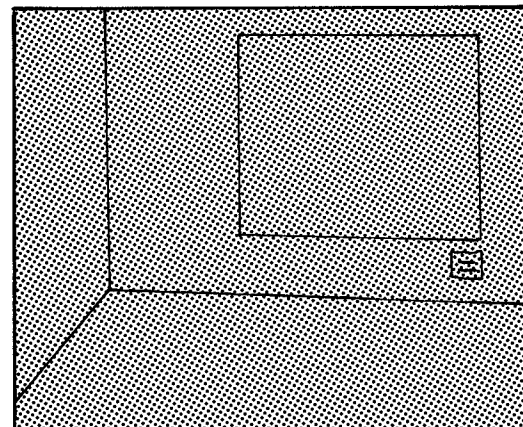
il m'a dit quelque chose



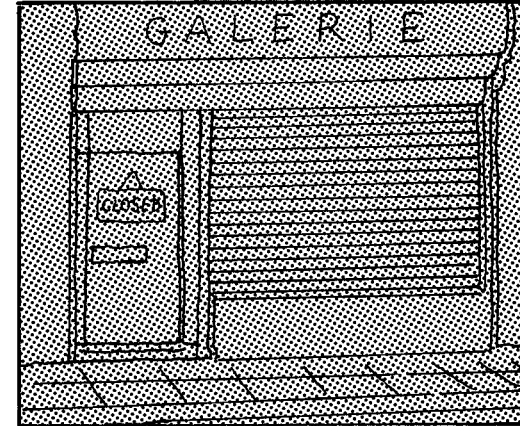
à propos d'un bouquin



ou d'un ami à lui



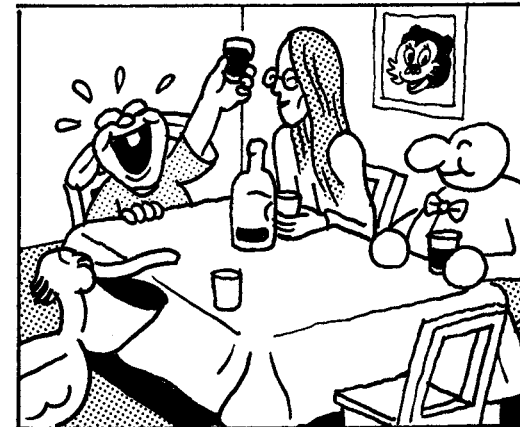
enfin



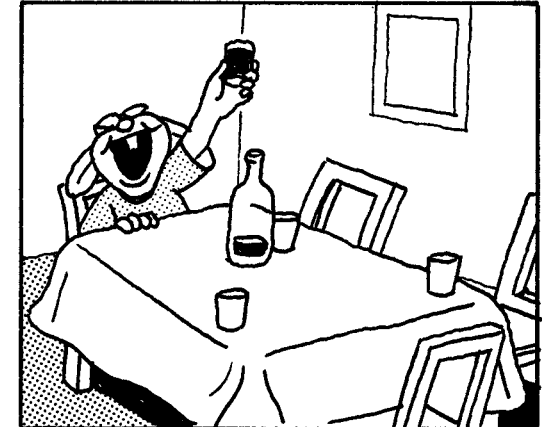
je ne sais plus trop



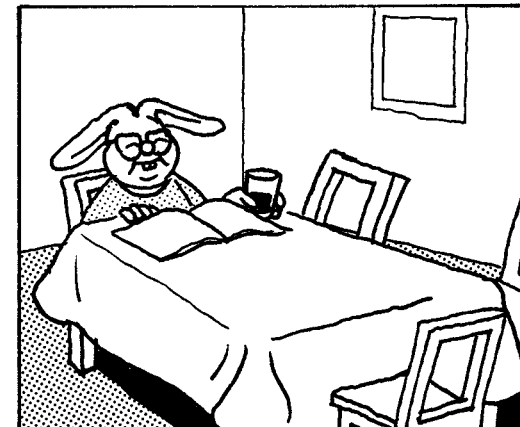
en tout cas



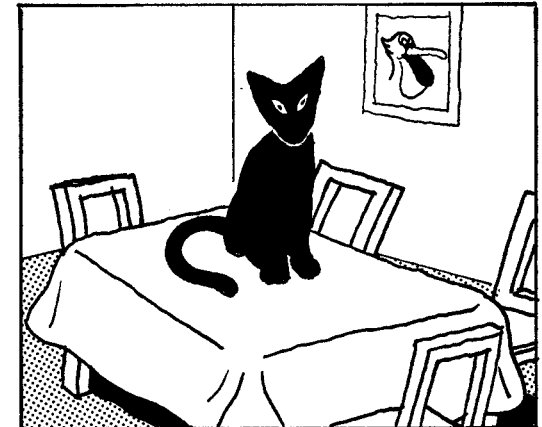
on a bien ri



tous ensemble

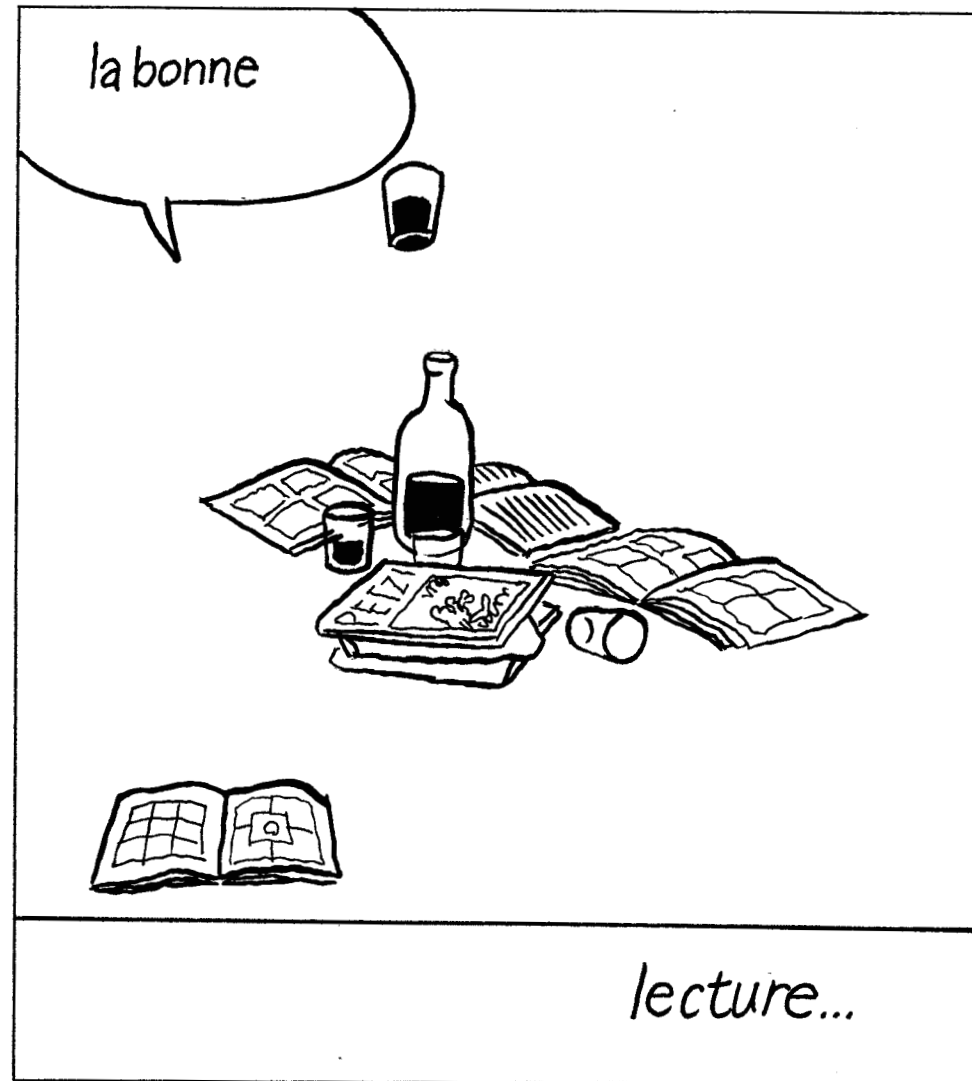


haha



...





## BIBLIOGRAPHIE

---

### OUVRAGES, ARTICLES ET SITES CONSULTÉS

#### ESSAIS

ARENDETH Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.

CRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

DEBORD Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

DELEUZE Gilles avec BENE Carmelo, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

FILIPPINI Henri, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 2005.

GERNER Jochen avec ROSSET Christian, *Le Minimalisme*, Bruxelles, Le Lombard, coll. « La petite bédéthèque des savoirs », 2016.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999.

—, *Animaux en cases, une histoire critique de la bande dessinée animalière*, Paris, Futuropolis, 1986.

—, *Bande dessinée, récit et modernité, actes du colloque de Cerisy*, Paris, Futuropolis, 1988.

GRUPE  $\mu$ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

MOUCHART Benoît, *De la bande dessinée au XXI<sup>e</sup> siècle*, Les Belles-Lettres, Archimbaud, 2013.

PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998.

SCHMITT Carl, *La notion de politique, Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 1992 (1963 pour la première édition).

SERRES Michel, *Les origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.

SKOPIN Denis, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris, L'Harmattan, 2015.

**ARTICLES ET PAGES WEB**

MOURA Pedro, chronique, « *Les Schtroumpfs noirs* de Ilan Manouach », 2015.

-> <http://www.du9.org/chroniques/les-schtroumpfs-noirs/>

ORNDORFF Amy, « When the cat's away, neurosis is on display », site du *Washington Post*, 2008.

-> <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/04/03/AR2008040303083.html>

ROBERTS Sarah, « Erased De Kooning drawing », site du MoMA, 2013.

-> <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>

**OUVRAGES ÉTUDIÉS**

BERNARD Heliane & MARTIN Jean-François, *Les Métamorphoses d'Aladin ou comment il fut passé au caviar*, Paris, Michalon, 2006.

GERNER Jochen, *TNT en Amérique*, Paris, L'Ampoule, 2002.

HANSEN Carla & Vilhelm, *Petzi fermier*, Tournai, Casterman, 1989.

MANOUACH Ilan, *Vivre ensemble*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2008.

—, *Riki fermier*, Bruxelles, La 5<sup>e</sup> Couche, 2015.

NEUENSCHWANDER Rivane, *Zé Carioca*, installation au MoMA, 2004.

RÜEGG Niklaus, *Spuk*, Zürich, Fink, 2004.

VAUGHN-JAMES Martin, *La Cage*, Paris, Les Impressions nouvelles, coll. « Traverses », 2010.

WALSH Dan, *Garfield minus Garfield* ([garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net)) daily strip en ligne, depuis 2008.

YOKOYAMA Yuichi, *Travaux Publics*, Paris, Matière, 2010.



À la bonne vôtre  
mes très chers !

*La joie au club de lecture...*

REMERCIEMENTS



Serge



Simon



Manon



Paul



Fanch



Estelle ★

*Achévé d'imprimer en mai 2017,  
sur des presses amicales,  
quelque part dans le 5<sup>e</sup> arrondissement de Paris*

