

## Art brut et bande dessinée alternative : sympathies réciproques

**Erwin Dejasse**  
Fonds National de la Recherche Scientifique  
Université Libre de Bruxelles

*L'enfance est innocence mais aussi négligence, c'est un recommencement,  
un jeu, une roue libre, un premier mouvement, un Oui Sacré.*  
– Friedrich Nietzsche

« J'ai toujours aimé l'art brut, ça part des tripes, tout comme mon travail »  
Dominique Goblet (Snoeckx 2019)

« Au moment où j'ai rencontré les gens de l'art brut [...] ça m'a filé la pêche et  
ça m'a changé un petit peu les pendules dans ma tête »  
Pakito Bolino (Tran 1999)

« Je ne plaisante pas [...] lorsque je dis être soufflé par le dessin d'enfant, l'*Art*  
dit *Brut*, *singulier*, ou tout tracé *élémentaire* jeté avec force, conviction et  
spontanéité »  
Olivier Josso Hamel (Crucifix 2015 : 26)

Ces trois témoignages venant de figures majeures de la bande dessinée alternative ou indépendante, actives dès les origines du mouvement, sont révélateurs de l'intérêt manifeste qui s'exprime en son sein pour les créations que l'on réunit communément sous les vocables d'*art brut* et d'*art outsider*. À l'heure où s'écrivent ces lignes, il s'agit d'un phénomène certes encore diffus mais qui n'en est pas moins révélateur des aspirations qui animent les acteurs de l'édition alternative. Parmi ces derniers, Jean-Christophe Menu, co-fondateur de la structure éditoriale L'Association, n'a comme personne œuvré à la construction d'un discours visant à cerner l'identité et les enjeux de la bande dessinée alternative. S'il n'en est pas le porte-parole unique et incontesté, sa contribution demeure sans équivalent dans le domaine francophone, en tant que témoignage *in vivo* de sa triple pratique d'auteur, d'éditeur et de critique. On trouvera par ailleurs, au sein de cette abondante production écrite, quelques pages consacrées à l'art brut et outsider qu'il sera intéressant d'envisager à l'aune de ses créations propres mais aussi des ouvrages qu'il a contribué à faire émerger en tant qu'éditeur, pour former un ensemble que l'on peut qualifier, en reprenant ses propres termes, de méta-œuvre

(Menu 2008 : 93). Aussi vais-je envisager en priorité des réalisations publiées par L'Association et conçues durant la période allant de 1990 à 2011, à l'époque où Menu présidait aux destinées de la structure. Je vais tâcher de mettre en évidence un certain nombre de sympathies artistiques avec l'art brut et outsider en me focalisant plus particulièrement sur *Gnognottes* du même Jean-Christophe Menu (1999) et sur trois volumes signés par les auteurs des citations mentionnées ci-dessus : *Spermanga* de Pakito Bolino (2009), *Chronographie* de Dominique Goblet, réalisé conjointement avec sa fille Nikita Fossoul (2010), et *Au travail* (volume 1) d'Olivier Josso Hamel (2012)<sup>1</sup>.

Avant d'aborder les connexions susceptibles de s'établir entre ces deux champs créations, il convient toutefois de faire une brève mise au point lexicale. Forcée par le peintre, écrivain et collectionneur Jean Dubuffet, la notion d'« art brut » est extrêmement difficile à cerner tant elle paraît fluctuante. L'étude de ses textes menée par Céline Delavaux abouti à une hypothèse des plus convaincantes : l'art brut ne serait pas à proprement parler une catégorie artistique mais l'expression de l'idéal artistique de Dubuffet. Si sa définition la plus souvent citée décrit l'art brut comme un ensemble d'« ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique » (Dubuffet 1967 : 119), l'auteur n'a cessé de repenser son objet au fil de l'évolution de sa pensée et de sa sensibilité. Le succès de cette notion a entraîné sa réappropriation par de nouveaux acteurs du champ qui l'ont envisagée dans une acception souvent plus large alors que des appellations concurrentes comme *Folk Art*, *arts singuliers* ou *art en marge* sont apparues ; la contre-appellation la plus fréquente étant *Outsider Art* – souvent francisé en *art outsider*. Celle-ci désigne aujourd'hui un ensemble englobant  *grosso modo*  toutes les créations qui n'ont pas voix de cité auprès des habituelles institutions artistiques (musées, galeries, revues spécialisées etc.). Toutefois, la chose s'est encore complexifiée à partir du moment où ces dernières ont décidé d'entrouvrir la porte et d'accorder une place toujours plus grande à ce type de réalisations. Tenter de délimiter strictement un ensemble précis ne pourra mener qu'à une impasse. Aussi, à défaut de mieux, ai-je souvent opté, dans la suite du texte, pour l'expression *mouvance brute et outsider* pour désigner un champ artistique dont les contours resteront nécessairement imprécis.

Comme je l'ai déjà écrit ailleurs (Dejasse 2010), nombre de réalisations issues de cette mouvance ont réactivé la fonction narrative de l'art pictural que le XX<sup>e</sup> siècle avait en grande partie délaissée. Durant cette période, les créateurs ont largement rompu avec le primat de la représentation qui régissait les arts graphiques et picturaux depuis la Renaissance au profit de recherches formelles – qui ont notamment abouti à l'abstraction – et de démarches conceptuelles. Les artistes bruts et outsider, en revanche, ne dédaignent pas raconter, brisant souvent le *tabou du narratif* qui affecte ce que l'on nommait communément *l'art contemporain* ou *moderniste*, selon la définition de Clement Greenberg (1961). D'autre part, on observe aussi chez beaucoup d'entre eux une propension à réunir sur un même support un ensemble très hétérogène de signes. Comme dans la plupart des bandes dessinées, il n'est pas rare de voir cohabiter dans leurs

œuvres textes et images – auxquels peuvent venir s'ajouter selon les cas, collages, pictogrammes, notes de musique, pseudographies... pour couvrir l'ensemble du spectre qui va du visible au lisible. Certes, dans le domaine littéraire, on trouvera au XX<sup>e</sup> siècle un nombre appréciable de poésies ou de romans qui font usage d'éléments graphiques ou de peintures agrémentées de textes, mais dans des proportions bien moindre qu'au sein de la mouvance brute et outsider ; en dépit de « débordements » plus ou moins fréquents, les catégories du littéraire et du pictural continuant de régir les pratiques artistiques. Volontairement ou par méconnaissance, l'artiste brute ou outsider s'affranchit des pratiques dominantes pour rejouer certains usages à l'œuvre dans le domaine de la bande dessinée.

### *De nombreux points communs avec la bande dessinée*

En 2006, dans l'épais volume deux de *L'Éprouvette*, éphémère revue critique qu'il a cofondée un an plus tôt, Jean-Christophe Menu consacre un article dithyrambique à Charlotte Salomon (1917-1943), peintre juive allemande morte à Auschwitz dont il vient de découvrir l'existence grâce à l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris. Au cours de ses derniers mois d'existence, elle a réalisé une suite de 871 dessins réunis en un volume unique intitulé *Vie ? ou théâtre ? (Leben? Oder Theater?)*. Si Menu s'enthousiasme pour ses qualités artistiques, son engouement porte aussi sur les similitudes que l'œuvre entretient avec son médium de prédilection : « Les points communs avec la Bande Dessinée, telle que nous la défendons sont nombreux et troublants » (Menu 2006 : 129). La lecture du texte donne le sentiment que *Vie ? ou théâtre ?* réunit la quintessence des aspirations de Menu. Il la décrit comme une « œuvre d'une richesse incomparable » qui serait en somme l'incarnation la plus aboutie du médium bande dessinée alors même que son autrice ne l'a visiblement jamais pensée comme telle.

Menu souligne d'emblée que la création de Charlotte Salomon relève de l'autobiographie, la reliant avec une tendance qui a irrigué en profondeur la bande dessinée alternative et largement contribué à forger l'identité de L'Association. Outre les très remarquables *L'Ascension du Haut-Mal* de David B. ou *Persépolis* de Marjane Satrapi, Menu a, en tant qu'éditeur, accompagné la réalisation de plusieurs dizaines d'ouvrages autobiographiques dont *Au travail* d'Olivier Josso Hamel, dans lequel l'auteur se livre à un exercice de reconstruction mémorielle tout en interrogeant ses émotions enfantines, notamment par le prisme des « classiques » de la bande dessinée francophone découverts dès le plus jeune âge. *Chronographie* de Dominique Goblet et Nikita Fossoul se rattache également à ce courant. Si cette succession de doubles portraits – la mère dessine sa fille et vice-versa – exécutés sur une période de dix ans ne décrit aucun fait, elle ne rend pas moins palpable l'évolution dans le temps d'un écheveau émotionnel et affectif. Jean-Christophe Menu a lui aussi réalisé de nombreuses bandes

dessinées dont il est le personnage central. Les histoires courtes réunies dans *Gnognottes* en offrent un panel extrêmement large. Il y décrit des souvenirs d'enfance, relate ses rêves les plus délirants, se portraiture en un invraisemblable messie dans un récit imprégné de surréalisme et se construit un tout aussi improbable avatar en la personne de Plumaga Plupürrh au crâne surmonté d'étranges tentacules et vêtu comme le dessinateur d'un éternel chandail rayé. Enfin, l'ouvrage offre une large place aux épisodes figurant la Mune – « la lune du Menu » (Menu 1999 : 36) – astre féminin stéatopyge qui se découpe dans le ciel noir d'un paysage désertique et se livre à d'interminables dialogues conflictuels avec l'auteur ; dans ses réalisations ultérieures, cet univers ne cessera de s'étoffer, de se déployer de façon organique pour construire une mythologie individuelle.

Au-delà de l'autobiographie au sens strict, le catalogue de L'Association présente un panel très large des différentes manières d'envisager l'autoreprésentation pour couvrir toute une série de territoires connexes comme l'autofiction ou l'autobiographie fantasmée. Des approches qui sont omniprésentes dans les créations issues de la mouvance brute et outsider où le vécu personnel est souvent le premier matériau dont s'empare l'artiste, quitte à largement se distancier des faits. Si, dans *Vie ? ou théâtre ?*, Charlotte Salomon donne à ses personnages des identités de substitution, il s'agit bien comme le note Menu d'une autobiographie « totale » (Menu 2006 : 133). Toute différente est la démarche de Dominique Théate – avec lequel Dominique Goblet a par ailleurs cosigné une bande dessinée à quatre mains<sup>2</sup>. Ses dessins légendés forment un monumental journal intime où l'artiste évoque son quotidien (son beau-père chauffeur routier, le théâtre amateur ou les séances d'hippothérapie dans l'institution pour personnes handicapées qu'il fréquente) tout en se fantasmant – non sans distance ironique – tel un golden boy affichant tous les signes extérieurs de la réussite économique : costume élégant et luxueuse voiture de marque BMW. Théate s'est construit un univers composé de personnages, de lieux et de situations récurrentes qu'il recombine à l'infini pour constituer, comme chez Menu, une mythologie individuelle.

Dans *Plates-bandes*, Jean-Christophe Menu écrit que la création de L'Association était le fait d'un groupe d'auteurs qui avait fait le constat que le paysage éditorial de la fin des années 1980 était incompatible avec leur « désir d'utiliser la Bande Dessinée comme moyen d'expression au sens absolu du terme (disons de *nécessité* intérieure plus que d'*aptitudes* extérieures) » (25). Au vu des œuvres qui composent le catalogue de L'Association, on peut faire l'hypothèse qu'une *bande dessinée de nécessité intérieure* serait une œuvre résultant d'un besoin impératif d'expression quitte à ne toucher qu'un public restreint, une création qui implique un investissement personnel qui peut aller jusqu'au dévoilement intime, à l'expression de ses angoisses voire de ses traumatismes.

À la dixième planche d'*Au travail*, Olivier Josso Hamel écrit :

Orphelin de père depuis peu, j'identifie mal la perte que je vis. Agité par des émotions indéfinies, je piste mon trouble au travers des miroirs qui s'offrent à moi. Dans cette entreprise de reconnaissance, la muette puissance d'évocation n'est pas le moindre mérite des cases qui m'aspirent...

Les pages précédentes, dans lesquelles l'auteur décrit les émotions qui l'assaillent au moment de la découverte de *Tintin*, *Spirou*, *Lucky Luke* ou *Astérix*, prennent soudain une résonance particulière dès lors qu'elles se nimbent de la perte du père et de la nécessité d'en faire le deuil. Pareil exercice de réactivation mémorielle peut difficilement s'envisager sans un investissement personnel de l'auteur. Comme il décrit lui-même, cette création répond à des motivations plus larges que la simple envie de traiter un sujet particulier en bande dessinée :

[...] *Au travail* est bien le fruit d'une réelle nécessité, et à plus d'un titre. À mes yeux, ce projet représente un tournant salutaire dans mon parcours : la quête active d'un gain d'énergie et de liberté, au sens humain comme artistique. Depuis le début, ma pratique de l'autobiographie a toujours répondu au besoin impérieux d'exprimer la vie intérieure.

L'idée de *nécessité intérieure*, si elle n'a pas, à ma connaissance, été exprimée en ces termes par Dubuffet, traverse tous ses écrits. Ainsi parle-t-il de « manifestations directes et immédiates du feu intérieur de la vie » et de créations artistiques envisagées comme « libération des vraies voix profondes intérieures » (Dubuffet 1967 : 214 et 222). Les créations brutes – dont certaines n'ont pas même été conçues pour être vues par un public si ce n'est l'artiste lui-même – ont souvent été réalisées pour échapper à un enfermement, pour remédier à un état de souffrance extrême ou pour exorciser un drame. L'œuvre dessinée de Dominique Théate fait suite à un très grave accident de moto qui a entraîné une infirmité motrice cérébrale ; il s'est dès lors inventé un double chargé de vivre l'existence à laquelle les circonstances de la vie ne lui ont pas permis d'accéder. *Vie ? ou théâtre ?* dont Menu affirme qu'elle est « une des œuvres autobiographiques les plus charnellement ancrées dans la vie qui soient » (2006 : 139) relève elle aussi d'une impérieuse *nécessité intérieure*. Charlotte Salomon se sait menacée de déportation tout en devant faire face à une dizaine de suicides survenus dans sa famille – dont sa mère et sa grand-mère – qui semble lui dicter de se donner elle-aussi la mort. Comme le note la catalogue de l'exposition au Musée d'Art et d'Histoire juive de Paris que cite Menu : « [elle] se vit donc placée devant ce choix : mettre fin à ses jours ou bien entreprendre quelque chose de vraiment fou et singulier. » (2006 : 130)

### *La richesse explosive d'une constellation culturelle en expansion*

Dans le même texte, il explique que l'artiste « [...] se retrouve face à elle-même, à inventer un langage, son propre langage, qui va lui permettre de tout mettre dans cet ouvrage, qui ne ressemble à rien » (Menu 2006 : 130). Le discours de Menu s'inscrit dans un double mouvement apparemment contradictoire qui affirme le caractère inclassable de l'œuvre tout en revendiquant son appartenance à la bande dessinée. Pourtant, ses liens avec le médium n'apparaissent pas nécessairement évidents si on l'envisage par le biais de définitions normatives. Les textes, directement intégrés dans les images, sont souvent la retranscription de dialogues ; ils ne sont toutefois jamais inscrits dans des bulles. Chaque page est une composition à bords-perdus qui s'appréhende comme une entité autonome où l'effet tableau est bien plus immédiat que dans l'écrasante majorité des planches de bande dessinée. Les notations musicales indiquant les airs sur lesquels sont fredonnées les paroles émises par les personnages et la présence textes peints sur des feuilles de papier-calque qui se sur-impriment sur la page suivante sont des usages idiosyncrasiques.

Malgré son caractère résolument singulier, l'appartenance de *Vie ? ou théâtre ?* au champ de la bande dessinée paraît aujourd'hui faire à peu près consensus. À la suite de Menu, Paul Gravett l'a repris dans son guide *1001 Comics You Must Read Before You Die* en 2011 et quatre ans plus tard, lorsque l'éditeur d'art Le Tripode en publie une luxueuse édition qui se veut aussi proche que possible du dispositif original, le « prière d'insérer » affirme sans ambages que l'œuvre relève du roman graphique. Cette assimilation tardive est intimement liée à une époque ; l'œuvre de Charlotte Salomon n'aurait probablement pas suscité le même intérêt vingt ans plus tôt, en tous cas dans le contexte de la réception en France. La décennie 1990 a marqué la fin d'une longue période durant laquelle la pratique de la bande dessinée tendait à se confondre avec l'usage de *dispositifs prototypiques*. J'entends par là un ensemble de dispositifs plastico-narratifs qui caractérisent l'écrasante majorité des productions au point d'être ressentis comme la norme du médium : des cadres rectilignes juxtaposés et superposés qui contiennent en majorité des dessins agrémentés de textes contenus pour l'essentiel dans des bulles. Les vignettes sont des fragments d'espace-temps que le lecteur appréhende l'un après l'autre afin de suivre les évolutions d'un personnage ou d'un groupe de personnages selon un parcours strictement balisé. La prééminence de ces *dispositifs prototypiques* a pu donner l'impression d'un médium formellement stable et, dès lors, encourager l'élaboration de définitions essentialistes, capables de circonscrire l'ensemble de ses incarnations.

Dans *Gnognottes*, on peut lire une planche parue à l'origine dans *Les Cahiers de la bande dessinée* illustrant le compte-rendu du colloque *Bande dessinée, récit et modernité* qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en 1987, en parallèle avec le séminaire de Jean Ricardou qui prônait l'anti-narration (Menu 1999 : 14). Menu y dépeint un contrôleur de

la « brigade de spécificité » exigeant d'un quidam en pleurs qu'il produise entre autres un *certifikat de spécificité*, un *permis de bédér* et une *autorisation de phylactériser*. Cette page semble bien railler la question de la (ou des) spécificité(s) du médium qui anime de nombreux discours critiques et analytiques de l'époque et à laquelle le colloque de Cerisy a fait une large place<sup>3</sup>. L'Association – et plus largement l'ensemble des structures alternatives – est animée dès sa création par une quête de nouveaux possibles pour la bande dessinée. Mue par une dynamique de renouvellement de ses pratiques, elle a repensé ses arsenaux thématiques, esthétiques et narratifs ; ceci implique de facto un dépassement des *dispositifs prototypiques* (ceux-ci avaient d'ailleurs déjà été mis à mal par la bande dessinée issues de la Contre-Culture apparues depuis le milieu des années 1960). Elle est animée par une dynamique émancipatrice visant à sortir le médium de son essentialisation. Il ne s'agira désormais plus tant de l'envisager comme un langage qui se définit par ses spécificités que d'adopter une démarche qu'Éric Maigret et Matteo Stefanelli qualifient de « "constructiviste", [qui] refuse la limitation de la bande dessinée et propose une ouverture du champ des possibles, [...] croyant en la diversification et en la richesse explosive d'une constellation culturelle en expansion » (Maigret & Stefanelli 2012 : 9).

*Chronographie* de Nikita Fossoul et Dominique Goblet est une œuvre qui échappe largement aux définitions étroites. Cette succession de doubles portraits est somme toute plus éloignée encore des *dispositifs prototypiques* de la bande dessinée que ne l'est *Vie ? ou théâtre ?* qui, en dépit de sa singularité, présente tout de même des dialogues écrits qui cohabitent avec des dessins pour générer un récit au sens le plus fort du terme. La radicalité de *Chronographie* est révélatrice du degré d'ouverture que s'autorise L'Association en termes de construction narrative. Si les dispositifs plastico-narratifs qui caractérisent *Au travail* peuvent paraître moins *excentriques*, l'œuvre n'en est pas moins très éloignée des usages dominants. L'avatar graphique d'Olivier Josso Hamel prend des formes multiples passant sans transition de l'âge adulte à la petite enfance, se muant tour à tour en pieuvre ou en araignée vissée sur un corps anthropomorphe ; il renonce à une représentation objectivable de l'univers diégétique préférant traduire visuellement le vagabondage de sa pensée par un ensemble hétérogène d'images où se mêlent notamment ses propres dessins d'enfants et des extraits redessinés des bandes dessinées qui ont imprégnées ses jeunes années. L'auteur tente de « rassembler les morceaux » de son enfance et opte pour une construction narrative en adéquation avec le caractère nécessairement fragmentaire de la mémoire humaine.

La question du fragment dans la bande dessinée est précisément une question que Jean-Christophe Menu questionne dans sa thèse de doctorat en arts plastiques *La Bande dessinée et son Double*. Si, dans sa pratique d'auteur et dans sa méta-pratique d'éditeur, il s'est distingué des productions standard en proposant des structures narratives largement affranchies des schémas fondés sur l'intrigue, il s'est aussi livré à une défense et illustration de l'état d'incomplétude :

Mon postulat à propos des projets inachevés a parfois du mal à être compris : ces faux départs, ces tentatives avortées, font pour moi part de mon « œuvre » au même titre que les récits dûment poussés à leur terme. Ils contiennent autant de richesse et de potentialités que les travaux finis, sinon plus du fait de leur mystère. (Menu 2011 : 327)

*Gnognottes* est une démonstration en actes de ces propos. Dans les notes qui concluent le volume, Menu déclare : « Il y a là-dedans 15 ou 20 projets de livres qui ne sont pas faits pour x raisons, et never mind the bollocks, à l'arrivée je trouve que ces GNOGNOTTES me ressemblent mieux » (Menu 1999 : 126). Si la pratique est courante dans le domaine littéraire, les éditeurs de bande dessinée n'ont jamais jugé utile de publier des œuvres inachevées avant l'émergence des structures alternatives – à l'exception notable de *Tintin et l'Alph-Art* dont seul le statut hors-normes d'Hergé pouvait autoriser la publication. En revanche, l'état d'incomplétude caractérise un nombre considérable de récits en images issus de la mouvance brute et outsider – sans doute sont-ils même beaucoup plus nombreux que les récits achevés. Ceci peut s'expliquer par le fait que nombre de ces créations ont été réalisées dans l'anonymat le plus complet sans rencontrer de médiateur soucieux d'en assurer la pérennité, favorisant la dispersion de l'œuvre et la perte d'une partie de celle-ci. Le fragment peut être aussi un élément consubstantiel comme chez Dominique Théate, déjà évoqué plus haut, ou chez le dessinateur hollandais Wouter Coumou<sup>4</sup>, dont les compositions prestement exécutés au stylo-bille sont souvent agrémentés de bulles voire divisées en registres. Son œuvre s'apparente à un journal de bord qui décrit le quotidien de sa famille sans toutefois s'imposer une retranscription exacte des faits puisque notamment ses parents y forment toujours un couple alors que, dans la vie réelle, ils sont séparés de longue date. D'une extrême prolixité, Théate et Coumou ont réalisé plusieurs centaines de dessins qui n'ont pas vocation à être lus et regardés dans un ordre précis ; leur démarche consiste à faire de chaque réalisation une nouvelle déclinaison d'un univers fictionnel en perpétuelle expansion.

Si ces artistes dérogent au principe selon lequel un récit digne de ce nom se doit de présenter un début et une fin, il n'est pas rare non plus que le contenu narratif échappe à toute forme d'intelligibilité, l'auteur étant souvent la seule personne capable d'expliquer ce qui est raconté – lorsqu'il ou elle a le souhait ou la capacité effective de s'exprimer oralement. Ainsi l'artiste japonais Katsutoshi Kuroda, inspiré par des mangas comme *Dragon Ball*, *Ken le survivant* ou *Battle Royal*, réalise des bandes dessinées ultraviolentes souvent situées durant l'Époque d'Edo (1603-1868), dans lesquelles un même personnage survit rarement au-delà de quelques cases. Réalisées au feutre, elles forment des volumes de plusieurs centaines de pages qui pour le lecteur non averti apparaissent comme une interminable succession de déflagrations colorées qui souvent confinent à l'abstraction<sup>5</sup>.



La manière dont les créations de Kuroda sont susceptibles d'être appréhendées présente d'évidentes similitudes avec tout un pan de la production qui se rattache à la bande dessinée moins par la production d'un récit engendré par une succession de vignettes que par le caractère proliférant des dessins ; le lecteur est aussi un regardeur qui se délecte de la puissance plastique des images, de leurs articulations, des flux graphiques qui les traversent sans nécessairement se préoccuper de lire une histoire qui peut très bien être embryonnaire, voire pratiquement inexistante. C'est cette approche qu'ont privilégiée les publications associées au mouvement graphzine apparu à la fin des années 1970 et que prolonge aujourd'hui l'éditeur marseillais Le Dernier Cri. Fondée en 1993 par Caroline Sury et Pakito Bolino – et pilotée par le seul Bolino depuis 2009 –, cette structure est aussi à ma connaissance la première issue du mouvement alternatif à avoir publié des créateurs bruts et outsider. L'absence de normes qui caractérise ces publications en font des espaces ouverts à toutes les virtualités graphiques, en ce compris des réalisations échappant à toute forme de dispositifs contraignant, dues à des créateurs autodidactes, marginaux, porteurs d'un handicap mental ou issus d'institutions psychiatriques. Le Dernier Cri publie aussi une volumineuse revue à la parution irrégulière dont le titre fait clairement référence au courant artistique théorisé par Jean Dubuffet : *Hôpital Brut*.

*Spermanga* de Pakito Bolino est peuplé de créatures monstrueuses qui copulent à tout va, s'étripent en permanence, inventent des armes de destruction massive ou se livrent à d'improbables expériences chirurgicales. Pas d'exposition, de climax ou de dénouement ; pas davantage de héros, d'opposants ou d'adjuvants. La structure narrative paraît totalement improvisée comme si l'auteur était mu par le seul désir de jouer la surenchère en alimentant *ad nauseam* cette bacchanale de foutre et d'hémoglobine. Le traitement graphique de Pakito Bolino est congruent avec les sujets envisagés et avec ses constructions narratives foutraques. Le trait indompté trahit une gestuelle fébrile et les compositions caractérisées par leur horreur du vide ne sacrifient jamais la puissance de l'expression au profit de la lisibilité. Le slogan du Dernier Cri synthétise à lui seul l'essentiel de ses intentions et partis pris esthétiques : « Vomir des yeux ».

De même, beaucoup de créateurs associés à la *mouvance brute et outsider*, tels Wouter Coumou ou Katsutoshi Kuroda, se distinguent par leur dessin sans effets de séduction, non fini, peu conforme à l'idée commune du *bien dessiné*. À la toute fin des années 1990, dans un entretien accordé à Lionel Tran, Bolino déclare que la rencontre avec cette mouvance artistique lui a « filé la pêche » et lui a changé « les pendules dans [la] tête », en lui faisant découvrir des créateurs avec lesquels il se sentait enfin en symbiose, à l'inverse des réalisations qui étaient alors promues par les galeries et musées dédiés à l'art contemporain ; milieu, où selon lui, ses créations étaient irrecevables : « Pendant des années je me suis senti comme un pauvre con qui fait des gribouillages et qui dessine comme un mongolien. Ça je l'ai ressenti. » (Tran 1999)

Les dessins de Jean-Christophe Menu, eux aussi, sont frustes et paraissent réalisés à la hâte. Rompant avec le côté léché de la ligne claire, ils renouent toutefois avec une des intuitions fondamentales de la bande dessinée, présente depuis Töpffer. Dans *Le Mickey maudit*, histoire autoréflexive en deux pages, dédiée au fondateur de Futuropolis Étienne Robial, ce dernier tient des propos en forme d'aveu : « De toutes façons, tu vois bien la vitesse avec laquelle c'est dessiné alors ! » (Menu 1999 : 35). Recueil de fragments publiés dans les supports les plus divers, *Gnognottes* est éloquent quant au caractère instable de la graphiation menuisienne<sup>6</sup>. Les motifs épurés cohabitent avec les compositions surchargées de hachures, les traitements véristes voisinent avec les déformations outrancières, en rupture totale avec les usages dominants en Occident où il est de coutume qu'une bande dessinée soit stylistiquement homogène.

Sur ce plan, l'évolution graphique d'Olivier Josso Hamel entre *Au travail* et ses précédentes réalisations est extrêmement éloquent. Benoît Crucifix note que, dans ses œuvres antérieures, « [il] avait développé une signature graphique particulière, entre autres reconnaissable par un usage du noir et blanc en lavis et un système laborieux de hachures et d'ondulations, mais dont le poids risquait de le "scléroser" et de l'"enfermer" » (Crucifix 2017). L'auteur bascule d'un dessin fondé sur un système de codes – la manière dont il représente les yeux, les masses de cheveux ou les plis de pantalon est immédiatement reconnaissable – vers une graphiation tout aussi instable que celle de Menu. Dans *Au travail*, il commente son évolution en ces termes

Enfin je lâche prise pour plonger dans le vide. Vive le trait libre, le premier jet sans filet, la plume qui crache et le pinceau qui tache... Un bain de jouvence dans l'encre noire et la blanche pâte du correcteur, qui ici se transforme en couleur (Josso Hamel 2012 : n. p.)

L'idée de dessiner « sans filet » est consubstantielle au projet-même de *Chronographie* fondé sur une « règle » élémentaire que se sont fixées mère et fille préalablement à sa réalisation effective : tous les quinze jours elles dessineront le portrait l'une de l'autre. Il ne s'agit donc pas de s'imposer une quelconque structure contraignante et encore moins un scénario qu'il faudra respecter mais de laisser les choses suivre leur cours de façon organique. La possibilité de l'échec est une éventualité qui n'a pas découragé les deux autrices d'entamer le projet. Dominique Goblet avoue d'ailleurs que certains dessins sont à ses yeux ratés mais qu'il convenait tout de même de les conserver afin de ne pas présenter une œuvre tronquée ; ces portraits « ratés » font intégralement partie du processus créatif<sup>7</sup>. Le laps de temps très long durant lequel *Chronographie* s'est élaboré vient encore accentuer le caractère instable de la graphiation. L'hétérogénéité stylistique est plus affirmée encore s'agissant de Nikita Fossoul dont les tout premiers dessins trahissent son très jeune âge par leur apparente

naïveté – elle a alors sept ans – alors que ceux qui concluent l’ouvrage ont été réalisés par une jeune adulte à la personnalité artistique déjà affirmée.

### *Renoncer à l’aspect artistique*

L’auteur s’efforce de s’extraire complètement de soi et de faire chanter ou parler les personnages avec leurs propres voix. Pour y parvenir, il aura fallu en grande partie renoncer à l’aspect artistique, ce qu’on pardonnera je l’espère, compte tenu du travail accompli pour pénétrer au plus profond de l’âme (Salomon 2015 : n.p.).

Dans ce passage extrait du texte qui ouvre *Vie ? ou théâtre ?*, le double fictionnel de Charlotte Salomon dit avoir dû « renoncer à l’aspect artistique ». La créatrice avait auparavant entamé des études à la prestigieuse l’Académie des arts de Berlin à une époque où l’acquisition et la maîtrise d’un bagage technique constituaient encore des objectifs essentiels dans l’apprentissage de la peinture. Charlotte Salomon, loin d’être « indemne de culture artistique » avait, somme toute, décidé de *désapprendre* – ce qui rejoint la pratique du « deskillling » dans les arts plastiques modernes (Roberts 2010) – alors que la majorité des créateurs issus de la mouvance brute et outsider n’ont, eux, simplement jamais appris. Par « aspect artistique » il faudrait plutôt entendre, à l’aune des conceptions actuelles, le « savoir-faire », marque des artistes professionnels. En 1946, devant la désapprobation d’une partie du public à l’égard de ses propres réalisations, Jean Dubuffet écrit :

Il est vrai que la manière du dessin est, dans ces peintures exposées, tout à fait exempte d’aucun savoir-faire convenu comme on est habitué à le trouver aux tableaux faits par des peintres professionnels, et telle qu’il n’est nullement besoin d’aucunes études spéciales, ni d’aucuns dons congénitaux pour en exécuter de semblables. A cela je répondrai que je tiens pour oiseux ces sortes de savoir-faire et de dons, leur seule action me paraissent être d’êteindre les spontanités, couper les courants, frapper l’ouvrage d’inefficacité (Dubuffet 1946 : n. p.)

*Au travail, Chronographie, Spermanga* et les fragments de bandes dessinées qui composent *Gnognottes*, par leurs constructions narratives hétérodoxes voire franchement bancales et leurs dessins « non finis » au point dégager parfois une impression de profonde désinvolture, incarnent également le refus du « savoir-faire » et du « professionnalisme » – Olivier Josso Hamel parle « [des] méfaits du « bien fait ». Si ces deux notions ont sans doute perdu une large part de leur pertinence dans le domaine des arts plastiques, il suffit d’écouter ou de lire le tout-venant des chroniques

journalistiques pour se convaincre qu'elles demeurent des valeurs appréciées dans le domaine de la bande dessinée.

Le refus du savoir-faire et du professionnalisme est aussi une caractéristique essentielle du mouvement punk, comme du dadaïsme avant lui. François Keen le décrit comme une réaction à « la starisation à outrance [et] à l'inflation de "savoir-faire" des groupes "progressifs" ». Évoquant les représentants les plus emblématique du mouvement, les Sex Pistols, il ajoute qu'ils « ont défini de nouvelles règles du jeu, ou plus exactement ont inventé les règles d'un nouveau jeu, et toutes les façons de jouer sont encore possibles. Une seule idée fédère tous les nouveaux venus "Do-It-Yourself" qui devient le fin mot de l'esthétique punk » (Keen 1993 : 503). Ces propos font apparaître une opposition entre le « savoir-faire » et le « Do-It-Yourself », entre professionnalisme et bricolage. La bande dessinée alternative – dont singulièrement L'Association – est née d'un rejet des pratiques éditoriales normalisantes réduisant le champ des possibles. Son identité s'est construite sur un semblable jeu d'opposition. Plutôt que de célébrer la maîtrise des formules éprouvées, ils ont souhaité refaire du médium un terrain vierge ouvert à toutes les singularités.

D'autre part, Pakito Bolino, Jean-Christophe Menu et Olivier Josso Hamel revendiquent ouvertement leur filiation avec le mouvement punk. Le premier cité fait en outre de la musique *noise* alors que le second a dessiné le logo des Satellites ainsi que les pochettes de plusieurs de leurs albums. Bon nombre de publications issues du catalogue de L'Association relèvent d'ailleurs clairement d'une esthétique punk. Des dessins énergiques et sans apprêt, équivalents graphiques des morceaux basiques fondés sur un maximum de trois accords ; une saturation de l'espace de la page comparable à la saturation de l'espace sonore.

Une page parue à l'origine dans le fanzine *Sortez la chienne* et reprise dans *Gnognottes* prend des accents de manifeste. Une créature aux allures de batracien y fait l'apologie de l'improvisation, du lâché prise et du « premier jet sans filet » ; il déclare notamment « Le Pourquoi Faire est l'ennemi du Faire », « Avec trop de pourquoi faire, il n'y a plus de faire !! » ou « Si tu commences à penser au lecteur tu es foutu » (Menu 1999 : 70). Alors que la mise en œuvre d'une bande dessinée se présente souvent comme une discipline laborieuse proche du travail de miniaturiste, s'exprime ici un besoin d'urgence qui interdit de s'interroger sur les conditions de réalisation de l'œuvre ni sur l'éventuelle manière dont le travail pourra être sera reçu. C'est aussi cette urgence – qui dans le cas présent implique littéralement la survie de l'artiste – dont Jean-Christophe Menu souligne les vertus dans le travail de Charlotte Salomon : « Ce que cette urgence a généré de particulier, c'est la remise en question radicale, à des fins impérieuses, du savoir-faire dont l'artiste disposait parfaitement, au profit de quelque chose de nouveau et d'inimaginable » (Menu 2006 : 140)

La philosophie « Do-It-Yourself » qui anime le mouvement punk le rapproche aussi de l'enfance, période d'intenses bricolages où l'on s'invente des chansons, des

histoires, où l'on construit soi-même ses jeux, où l'on se lance dans des entreprises sans lendemain avec des moyens souvent rudimentaires. Dans *La Bande dessinée et son Double*, Menu se fait le zélateur de la «*part d'enfance* qui [est inhérente à la bande dessinée] et qui contribue à la garder, dans son essence, quelque peu *irrécupérable*» (Menu 2011 : 17). Par son projet-même *Chronographie* est une œuvre sur l'enfance dont la moitié des portraits ont été réalisés par une enfant. Son manque de *métier* et ses *maladresses* techniques n'ont pas empêché leur publication au même titre que les dessins de sa maman pourtant plus aguerrie et jouissant d'une toute autre réputation. Enfin, l'enfance est aussi au cœur de du travail de reconstruction mémorielle d'*Au travail*, une œuvre qui fait l'apologie de l'énergie primaire et de l'ingénuité :

Comme tout enfant, je dessine... Car enfant, on dessine tous ou presque, me semble-t-il. Du moins jusqu'à un certain âge... Après quoi seuls quelques-uns continuent, alors que la majorité lâche l'affaire. Quel est donc ce mystère ? [...] Si l'on appelle « don » la séparation arbitraire des prétendus bons et des soi-disant mauvais, alors je ne crois pas au « don ». En revanche, je crois au plaisir, à l'éveil, au goût, à leur circulation fertile comme à la perpétuelle construction. C'est pourquoi j'ai toujours un peu de mal lorsque j'entends quelqu'un regretter de n'avoir pas continué à dessiner... (Josso Hamel 2012 : n. p.)

Olivier Josso Hamel fait ce constat décevant souvent entendu : l'enfant cesse le plus souvent de dessiner au moment de devenir adolescent, voire adulte. Seuls quelques « bons » vont poursuivre au-delà pour embrasser une carrière de dessinateur professionnel. Toutefois, l'artiste brut, s'il continue de dessiner (ou peindre, sculpter ou faire de la musique, voire tout cela à la fois), ne rentre pas dans la catégorie des professionnels ; il reste, comme l'enfant qu'il a été, un bricoleur, un adepte du « Do-it-Yourself », que ses éventuelles faiblesses techniques n'empêcheront pas de persévérer. L'auteur note encore : « Qu'on l'appelle art brut, naïf, primitif, punk, œuvre de fou ou dessin d'enfant, c'est à mon sens de la même sève essentielle dont il s'agit » (Josso Hamel 2012 : n. p.)

### *Passer la main à travers le miroir*

Dès sa toute première chronique dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, consacrée à *In Vitro* de Marc Caro, Jean-Christophe Menu écrit : « Il s'agit bien avec cet album de passer la main à travers le miroir, et de voir que derrière le cadre bien galvaudé de la bande dessinée, il peut encore tout se passer » (Menu 1986 : 62). Cette métaphore du miroir annonce déjà l'idée de *Double* qui sera l'objet de sa thèse de doctorat parue en 2011. Empruntant le concept à Antonin Artaud, il définit le *Double* comme « le symbole de ce qui peut encore être réel et vrai dans l'Art, figé par les académismes ou galvaudé par le

divertissement » (Menu 2011 : 41). La prose menuisienne adopte une posture de combat, défendant une « Bande Dessinée comme moyen d'expression au sens absolu du terme » contre les productions standards qui ne seraient que le « reflet dégénéré » du médium (Menu 2005 : 25). Toutefois, la notion de *Double* renvoie aussi à des œuvres communément associées à d'autres formes d'expression. Jean-Christophe Menu consacre un chapitre entier au *corpus hors-champ de la bande dessinée* qu'il décrit en ces termes :

[...] le *microcosme BD* tient à distance tout un corpus d'œuvres relevant cette fois indéniablement de son domaine mais qu'elle n'intègre pas dans son Histoire, et donc qu'elle ne reconnaît pas comme partie intégrante de son champ. [...] Parmi ces exemples, on peut distinguer ceux qui ont pratiqué une certaine forme de bande dessinée sans vraiment le savoir (Charlotte Salomon) et ceux qui en ont fait en toute connaissance de cause (Buzzati, Di Rosa) sans être intégrés par le *secteur de la BD*. (Menu 2011 : 432)

L'auteur passe ainsi en revue toute une série d'œuvres qu'il considère comme relevant pleinement du domaine de la bande dessinée alors qu'elles sont communément associées à d'autres champs d'expression. Il revient sur *Vie ? ou théâtre ?* de Charlotte Salomon et évoque aussi quelques réalisations associées à la mouvance brute et outsider comme l'œuvre d'Henry Darger, *Soft City* du dessinateur norvégien Hariton Pushwagner ou les premières collaborations rassemblant des auteurs publiés par les éditions Frémok (dont Dominique Goblet) et des créateurs issus de La « S » – Grand Atelier, studio artistique destiné aux personnes porteuses d'un handicap mental.

Les notions de *Double*, de *hors-champ* et même de bande dessinée alternative ou indépendante ne se peuvent se définir que par rapport à « autre chose ». Comme chez Dubuffet, dont il souligne que les prises de position prolongent celles d'Antonin Artaud (Menu 2011 : 41), la prose menuisienne est portée par une rhétorique de l'altérité. « L'art, le vrai » pour l'un, « la Bande Dessinée au sens absolu » pour l'autre, s'opposent à des forces usurpatrices qui menacent ce qui à leurs yeux constitue l'idéal du médium.

## Notes

1. La conception du premier tome d'*Au travail* a débuté dès 2007 et a été entièrement conçue en dialogue étroit avec Jean-Christophe Menu. Le volume est paru en 2012, soit l'année qui a suivi son départ de L'Association (Crucifix 2015).
2. Goblet, Dominique & Théate, Dominique. *L'Amour dominical*. Bruxelles : Frémok, 2019. Pour l'œuvre de Dominique Théate, voir le catalogue d'exposition Dominique Théate : *In the Mood for Love*. Paris : Galerie Christian Berst, 2017.
3. Concernant cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mon propre texte Erwin Dejasse. « *Les Cahiers de la bande dessinée* « période bruxelloise » : la critique à l'âge ingrat ». Liège : Presses universitaires de Liège, « Acme ». À paraître.
4. Pour l'œuvre de Wouter Coumou, voir Frits Gronert. *Folly Drawings: over in- en outsiders in de kunst*. Rotterdam : Galerie Atelier Herenplaats. 2002.
5. Une brève présentation de l'œuvre de Katsutoshi Kuroda figure sur le site de l'organisation Diversity in the Arts : <https://www.diversity-in-the-arts.jp/en/stories/16541>.
6. Philippe Marion se propose de « donner le nom d'instance de graphiation à cette instance énonciatrice particulière qui "traite" ce matériau graphique constitutif de la BD et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre » (Marion 1993 : 35)
7. Témoignage personnel de Dominique Goblet à l'auteur, Angoulême, 2010.

## Ouvrages cités

- BOLINO, Pakito. *Spermanga*. Paris : L'Association, 2009.
- CRUCIFIX, Benoît. *Entre deux traits*. Entretien avec Olivier Josso-Hamel, non publié, 2015.
- CRUCIFIX, Benoît. « Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d'Olivier Josso Hamel. Cases remémorées, redessinées ». *Comicalités*. 2017. <<http://journals.openedition.org/comicalites/2415>>

- DEJASSE, Erwin. « Bande dessinée, art brut et dissidence ». *Neuvième Art* 2.0, 2010.  
<<http://neuviemcart.citebd.org/spip.php?article39>>
- DELAVAUX, Céline. *L'Art brut, un fantasme de peintre*. Paris : Flammarion, « Champs arts », 2018.
- DUBUFFET, Jean. *Mirobolus, macadam et Cie*. Paris : Galerie Drouin, 1946.
- DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants* vol. 1. Paris : Gallimard, 1967.
- FOSSOUL, Nikita & GOBLET, Dominique. *Chronographie*. Paris : L'Association, 2010.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Beacon Press, 1961.
- JOSSO HAMEL, Olivier. Au travail 1. Paris : L'Association, « Éperluette », 2012.
- KEEN, François. « Punk ». Waresquiel, Emanuel de (dir.). *Le Siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Larousse, 1999. 501-504.
- MAIGRET, Éric & STEFANELLI, Matteo. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin / INA, « Médiacultures », 2012.
- MARION, Philippe. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Academia, 1993.
- MENU, Jean-Christophe. « Caro : In Vitro ». *Les Cahiers de la bande dessinée* 76, 1986. 62.
- MENU, Jean-Christophe. *Gnognottes*. Paris : L'Association, « Éperluette », 1999.
- MENU, Jean-Christophe. *Plates-bandes*. Paris : L'Association, 2005.
- MENU, Jean-Christophe. « Le grand livre de Charlotte Salomon ». *L'Éprouvette* 2, 2006. 129-140.
- MENU, Jean-Christophe. « Passage des écoliers ». *Neuvième Art* 14, 2008. 93-95.
- MENU, Jean-Christophe. *La bande dessinée et son Double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théorique et éditoriales*. Paris : L'Association, 2011.
- ROBERTS, John. « Art After Deskillig. » *Historical Materialism* 18, 2010. 77-96.
- SALOMON, Charlotte. *Vie ? Ou théâtre ?* Paris : Le Tripode, 2015.
- SNOEKX, Kurt. « L'Amour dominical : le fulgurant coup de foudre de Dominique Goblet pour Dominique Théâtre ». *Bruzz*, 2019.  
<<https://www.bruzz.be/fr/culture/expo/lamour-dominical-le-fulgurant-coup-de-foudre-de-dominique-goblet-et-dominique-theate-2019>>
- TRAN, Lionel. « Les 7 Familles de la bande dessinée : Le Dernier Cri ». *Jade* 17, 1999.  
Republié en ligne : <[http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/novembre/dernier\\_cri.htm](http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/novembre/dernier_cri.htm)>