

L'exposition de la bande dessinée comme création

L.L. De Mars
Artiste

Au cours de l'été 2018, je préparais simultanément un court essai pour les éditions Adverse – « Exposer la bande dessinée ? », publié dans le courant de l'automne – et, à l'invitation conjointe des éditions La Cinquième Couche et de la galerie d'art contemporain « Le Maga » à Bruxelles, une exposition monographique¹. Intitulée « 1988-2018, une rétrospective technique », elle se déroulait de la mi-septembre à la mi-octobre, pointillée de parcours pédagogiques qui furent l'occasion de problématiser l'exposition de bandes dessinées elle-même à la fois comme champ social et comme forme de création. Le point d'interrogation qui frappe le titre de ce petit livre planait très également au-dessus de cette exposition ; j'attendais d'elle, avec une certaine anxiété, un début de réponse à cette question épineuse : peut-on exposer les bandes dessinées ?

L'essai se consacre en substance à une critique générale des modes d'exposition des bandes dessinées : il m'y semblait nécessaire de poser un regard sur cet autre cadre possible de l'apparition sociale des bandes, tel qu'il se développe considérablement depuis que celles-ci sont invitées à rejoindre les galeries et les musées et, également, depuis que les autres cadre d'exposition la convoquent avec plus ou moins de bonheur à des fins illustratives ou pédagogiques (expositions historiques, patrimoniales, s'accompagnant pour diverses raisons de formes empruntées plus ou moins rigoureusement aux bandes dessinées).

Si « Exposer la bande dessinée ? » avait vocation à rendre tangible tout ce qui, dans ce qu'on expose des bandes (dans les salons, les espaces publics, les centres d'art), échoue à ajuster ces modalités de présentation à leur réelle singularité, l'exposition au « Maga » se proposait par diverses constructions spatiales, itinérantes ou locales, d'avancer en regard de ce texte – et peut-être de réaliser – quelques moyens d'y parvenir.

Il s'agissait alors de produire dans l'espace des questions de bandes dessinées ; mais l'ambition la plus délicate, la moins assurée de résultat, de cette exposition était d'en faire des questions *en* bandes dessinées ; en y entraînant les corps et les déplacements des visiteurs, les modalités du regard dans des échelles bouleversées, les focales culturelles, sensibles, sociales, les distances tendues entre chaque station d'un parcours pensé dans sa durée et d'éventuelles mesures, contraintes, conduites, de cette durée. En faire des questions narratives, poétiques, politiques, techniques, éditoriales, toutes pouvant y être convoquées et tressées pour dérégler notre façon de lire les bandes. Le seul préalable à ces propositions était d'avoir pris au sérieux les enjeux impliqués par ce problème complexe et toujours neuf : qu'est-ce qu'exposer la bande dessinée ?

C'est depuis l'articulation entre ce livre et cette exposition que je me propose, ici, de poursuivre ce travail. Je vais tenter de rendre saisissable ce par quoi l'exposition est à la fois une modalité critique et un nouveau cadre créateur pour le travail en bandes. On peut noter que c'est dans la conjonction d'un travail d'artiste et de celui de chercheur que j'écris, c'est-à-dire depuis un poste d'observation double, ce que j'invite à ne pas considérer comme deux postes d'observation complémentaires associés mais bien comme deux composantes inextricablement nouées d'un même espace spéculatif⁹ : considérer les œuvres réalisées comme prémisses théoriques à notre parcours conjectural.

L'exposition du « Maga » regroupait une vingtaine de pièces. Inédites, elles ont été réalisées au cours de l'été 2018, expressément pour elle. Ces quelques installations, ces polyptyques modulaires posés au mur, tiraient parti à la fois de la façon dont une galerie d'art contemporain – et toute la société qui gravite autour d'elle – considère les bandes dessinées (les archétypes par lesquels elle les fantasme), et celle dont mon éditeur belge (La Cinquième Couche) fantasme, lui, le monde de l'art contemporain et ses productions. Ce double malentendu conjoncturel sur les bénéfices symboliques à tirer de part et d'autre d'une telle association – s'encanailler culturellement pour les uns, s'anoblir socialement pour les autres – n'était rien d'autre que la métonymie de celui, constant, que forment les appareils d'optique respectifs de ces deux sphères sociales dès lors qu'elles s'envisagent, qu'elles le fassent avec méfiance ou qu'elles le fassent avec bienveillance.

Cet aspect social et politique de notre objet est dûment développé dans l'essai publié par Adverse, mais il n'aura pas à faire l'objet ici d'un traitement particulier : noué aux autres aspects critiques des œuvres dont nous allons nous accompagner, il devrait ressortir dans ce nouage même tel que chaque œuvre en aura fait, également, son objet.

Le titre de l'exposition, ouvertement ambigu, déplaçait la notion de rétrospective hors de son champ habituel de consécration biographique : il proposait un autre mode de lecture du travail, pensé comme un cheminement matériel sans reste, qui agrège les expériences comme autant de stations corporelles, d'outillages et d'apprentissages – qu'ils s'incorporent en pleine conscience de leurs moyens ou dans l'ivresse sans retour sur soi de la pratique –, comme un parcours constituant, individuant. Indifférent à toute hiérarchie disciplinaire, cet inventaire des gestes techniques qui a fait, en quelque sorte, socle de mon travail pendant trente ans, revitalise la vieille hypothèse *épique* de Focillon selon laquelle les formes, une fois abandonnées au monde, sont autant de vacuoles plus ou moins circonscrites en attente de sens, d'actions, de branchements inattendus.

Qu'un assemblage technique – que je veux étendre à la composition des idées, des intuitions poétiques et intellectuelles dans leur mode d'agencement et dans la création pour eux de cadres prospectifs, de méthodes expérimentales – puisse être rendu disponible, depuis la musique ou la danse, pour les bandes dessinées ou la peinture, est

un aspect de cette primauté du temps sur l'espace, du continu sur le discontinu, de la modalité sur la discrétisation que cette exposition comme tout le reste de mon travail voudrait rendre sensible.

Ainsi, chacune des pièces venait diaprer et rendre plus indéterminable – irréductible – le paradigme technique : j'espérai bien atteindre la porosité maximum entre les membranes historiques, charnelles, pratiques, artisanales, intellectuelles, poétiques, des typologies artistiques dont les usages sociaux et historiques nous encombrant, entre leurs *épistémès*, toutes prises dans la même économie d'un dispositif pulsionnel conçu comme réservoir de vie et d'action. Je pourrais éclairer cette conception sans bord de la question technique en invitant à comprendre un instant le paradigme critique comme champ technique de la poésie, et le paradigme expérimental comme champ poétique de la technique. Cette apparente métaphore du travail artistique, pensé comme pratique systématisée de l'impureté fonctionnelle et de l'ivresse technique, me permet de briser principalement et tactiquement les jeux d'association historique et le partage imaginaire des champs ergologiques³ entre les différentes disciplines ; cette précaution stratégique semblerait bien vaine si ce partage n'était pas un des points d'achoppement social persistant, toujours propre à redynamiser les vieilles querelles hiérarchiques et morales entre les arts dès qu'est approchée l'éventuelle *entrée en art* des bandes dessinées (ce qui, d'une manière ou d'une autre, se ressent sur les modalités d'exposition qu'on invente pour elles et, plus tragiquement encore, sur les conditions du regard, sur les attentes poétiques, qu'on détermine et limite pour elles) ; en distribuant les vocations artisanales ou artistiques de part et d'autre de la nouvelle frontière absurde d'un *paragone* contemporain, ces questions mal, inutilement posées, encombrant le champ de bataille artistique au nom d'une technologie honteuse d'un côté et d'une humilité artisanale de l'autre, sans que soit jamais questionnée l'existence réelle d'un zéro rhétorique ou d'un illusoire *monde sans main*... Montrer que la technique ne s'escamote que dans les catégories morales dont elle est l'impensé était un des premiers pas de cette exposition par lequel j'invitais les bandes dessinées à apparaître, aussi bien avec leurs conditions matérielles de création qu'avec la série connotative qui les y emprisonne. Et en cela même, les montrer semblables à toutes autres créations.

Tout ce que l'exposition de bandes dessinées peut inviter à problématiser dès lors qu'on aura cru bon de les soustraire à leur fin véritable – un livre – pourra prendre forme dans l'espace d'exposition. Je rassemble une dernière fois ici quelques axes problématiques avant d'aborder les questions méthodiques : penser l'échelle, la topographie, les rythmes, leur matérialisation, et les modes de lecture qui en découlent, produire les cadres de déplacement des corps et du regard ; neutraliser les catégories imaginaires et historiques propres à l'histoire des images exposées qui viennent contaminer la perception des bandes dessinées ; créer de nouveaux processus plastiques et de nouvelles approches de la notion d'objet, ne serait-ce que pour en finir avec la fétichisation des planches devenues illusoirement les réponses plastiques à leur

spatialisation arbitraire ; étendre, jusqu'au cadre éditorial comme réalisation sociale et politique d'un livre, le champ d'expertise de l'exposition de bandes dessinées.

Qu'exposer des bandes ?

Commençons par quelques évidences, que l'exposition régulière d'originaux, de planches originales conçues comme originaux des bandes dessinées, tend à rendre de loin en loin inévidente : comme souligné plus haut, la bande dessinée est une discipline qui objective son rapport aux originaux dans un devenir strictement éditorial. Ceci signifie que la place qu'y prennent les caractères accidentels, les repentirs, les saillies matérielles, la profondeur des couches picturales ou l'empâtement des masses, est subordonnée à la vision anticipée, programmée, d'une dissolution complète de leurs écarts telle que la permettra l'impression en aplanissant à fin d'homogénéité tout le processus plastique. C'est l'impression qui offre à l'auteur de bandes dessinées son cadre propre pour que *ars adeo latet arte sua*⁴, pour que le labeur s'efface et que l'œuvre, enfin, apparaisse. *L'original* des bandes dessinées, c'est cette première pression matérielle, cet arasement matériologique.

Les propriétés des matériaux utilisés inclinent, dans cette discipline, aux effets d'une plasticité spécifique, dont les traits fonctionnels ne sont pas voués à la visibilité comme garantie d'un caractère saillant mais à la disparition comme réglage d'un dispositif ; ces propriétés sont appelées à se fondre dans un plan récitatif pour lequel lignes, plans, couleurs, voix, structures, s'assemblent dans un même horizon dit, le plus souvent, narratif.

Que cette matérialité soit malgré tout rendue visible, volontairement, significativement, malgré ou par l'impression, et elle parasite alors, à escient ou non, la lecture immersive en concrétisant l'historicité productive de la bande, l'anecdotisme de l'atelier, le credo *de la présence réelle* ; qu'il s'agisse des effets d'une éthique fétichisante de l'art (par un pictorialisme qui roule comme série de citations matérielles d'un plan historique de l'image peinte) ou de ceux d'une morale de l'artisanat (par l'ostentation des moyens de production mis en scène dans leurs effets), ce jaillissement sensible est la conséquence d'un malentendu que les expositions de bandes dessinées, quasi systématiquement, réinstallent : l'exposition des *planches originales* relaie manifestement cette visibilité des moyens de production en étendant alors à ces considérations naïves toutes les bandes dessinées possibles, dans l'espoir que ces moyens exhibés rattrapent une invisibilité sociale et éditoriale mal vécue (blessure narcissique que creuse la difficulté à ancrer cette discipline dans le paradigme Art, faute d'avoir questionné en profondeur ce paradigme réellement un jour). Ce traitement des planches, par l'immiscion du regard entre deux étapes de leur réalisation, est une façon de geler sur place la marche prospective à laquelle nous invitait leur allure singulière, leur invention ; c'est une façon de nous interdire leur horizon par

le voile d'une muséalité inappropriée, en les tenant dans un cadre du jugement qui n'est pas le leur, celui de l'*original* calqué symboliquement sur celui du tableau.

Par ces méthodes, l'exposition des bandes manque trop systématiquement la bande dessinée comme pratique unique, puissante, d'une récitativité visuelle sans concurrence, croyant les ériger au regard en les abaissant en vérité à la neutralisation tabulaire, à la disqualification pure et simple de leur mode d'apparaître propre.

L'exposition, pourtant, peut nous offrir un possible prolongement et, également, un formidable dispositif critique. Comment dépasser cette *imagination*, ce mouvement de sanctuarisation des planches ? En faisant de l'exposition un déploiement processuel assez large, susceptible de toucher à la fois la production des bandes dans le cours de leur réalisation, dans celui de leurs conditions d'apparition sociale (l'édition, sa socialité, son économie, ses déterminismes politiques) et d'englober les caractères de l'exposition elle-même : l'exposition comme objet historique (dialogue, par exemple, avec d'autres expositions, avec les usages qui les dominent, l'histoire de l'exposition des autres arts), et aussi comme cadre de réalisation inédit de récits (par d'autres pratiques spatiales de sérialités, des rythmes et des figures en jeu dans les bandes, par le déplacement de leurs opérateurs de récitativité).

Lorsque je dis que l'exposition, comme lieu spéculatif des corps pris en bandes, est le cadre instrumental de toute la série déployée des articulations techniques, j'entends qu'il faudra l'étendre, évidemment, au-delà de celles posées par les outils plastiques ; on y intégrera tous les moyens spécifiques à la bande dessinée de résoudre des questions narratives et plastiques par des méthodes et des procédés propres, historicisés et — par conséquent, en tant que tels — ouverts à l'expérimentation.

Faire également de l'exposition une machine critique en réplétion, ouverte à sa propre expertise infinie, invaginée : l'observer d'une part en tant que cadre de mausoléification et d'institutionnalisation (historique, critique, politique, par lequel l'exposition se vérifie et se valide sans fin à travers les objets qu'elle assigne à son cadre de régulation), tel qu'il est utilisé pour *consacrer* œuvres, discipline et acteurs ; et la comprendre, d'autre part, comme mise en relation des usages monstatifs et heuristiques développés historiquement pour les arts plastiques ; la penser comme création elle-même — toujours suspendue, toujours à venir, toujours à inventer — de conditions d'exposition propres aux bandes dessinées pour les poursuivre en tant que construction de l'imaginaire dans l'espace et la durée des corps.

Car quand l'espace de la galerie ne délie pas les bandes comme processus et comme cadres récitatifs et plastiques, il les referme sur sa propre éthique sociale et culturelle, il les y subordonne totalement : au lieu de conduire aux bandes dessinées, l'exposition les conduit, elles, à la normativité culturelle. Elle les soumet aux statuts de l'image et à son domaine d'expertise, de jugement, de sanction culturelle.

Pour mieux faire toucher à ce que l'exposition peut faire pour les bandes dessinées, ce par quoi elle peut faire elle-même bande dessinée, je vais partir de quelques

œuvres réalisées pour l'exposition au « Maga ».

*Depuis les œuvres : point de départ, « Les grandes paperoles »
(works in progress modulaires – techniques et matériaux mixtes)*

Le travail d'exploration auquel invite l'exposition du « Maga » trouve sa source dans un premier polyptyque, une paperole critique réalisée pour l'exposition collective des éditions The Hoochie Coochie au 47^e festival d'Angoulême (2013)⁵ ; c'est un jeu de parages, d'assonances intellectuelles, visuelles, poétiques, qui tire les fils d'une trame herméneutique possible maillée sur la chaîne des récits en sous-tension dans chaque image d'un récit en bande. La case servant d'argument à ces chassés-croisés, le cœur visuel et signifiant de ce montage, est extraite de « Comment Betty vint au discours », récit consacré aux régimes de poéticité construits par Meschonnic dans toute son œuvre (notamment l'idée complexe qu'il développe d'une critique du langage comme activité). Cette scène enfantine figure un archétype sentimental des bandes dessinées, celui qui leur sert d'artifice narratif efficace pour échapper au paratexte, aux voix extradiégétiques : un animal qui parle. La voix de ce chien est ici renvoyée par l'héroïne – Betty, une jeune enfant confrontée dans cet épisode à des problèmes poétiques et familiaux – au type de présence qu'il suppose, tel l'ange peint des annonces que Marie ne voit pas, et auquel un bref instant la bête s'est soustraite : perceptible par le lecteur en tant que discours, cette voix est censée rester insaisissable comme telle dans le récit. Le sous-texte invisible de ces situations de discours est sa propre abolition en tant que texte, un aboiement. « Toi, t'es un chien, alors déjà tu me parles pas », dit Betty à celui-ci quand il lui suggère d'écrire une autobiographie. Ce bref échange paradoxal qui fait sauter une cloison du paradigme narratif va pouvoir se déplier tout autour de cette image dans l'exposition et la faire dialoguer avec une première salve de questions, toutes liées à l'idée de sous-bassement culturel et historique. Ainsi, cette image « prise de couleurs » – alors qu'elle appartient à un livre en noir et blanc – parce qu'elle est exposée (et vient mordre sur la frontière sociale de la picturalité), va devenir le point de départ d'une série de constructions historiques autour des vieilles métaphysiques de la couleur et du dessin ; l'hypothèse que ces causes platoniciennes et leurs conséquences morales (chez Plin, par exemple) aient des effets durables sur la pensée de toute couleur et très notamment sur la « mise en couleurs » des bandes, est longuement développée dans l'essai feuilletonné « Dessiner », de la revue « Pré Carré »⁶ ; mais les stratégies plastiques et les puissants raccourcis poétiques et intellectuels permis par le montage visuel, par l'exposition, fraient des chemins spéculatifs plus troublés et finalement plus féconds et polysémiques que le travail d'écriture sur de tels sujets parce qu'ils font littéralement *apparaitre* les problèmes dans leur champ. Ainsi, la confrontation dessinée, dans un des volets, entre le chien de Betty et un perroquet – ostentatoirement connotatif, hergéen – n'a pas à limiter la proposition au seul couple d'opposition de deux fétiches de la haine du discours (l'animal

The collage features several distinct artworks and handwritten elements:

- Top Left:** A sketch of a person's head in profile with their mouth wide open, as if shouting or singing. A dark, circular shape is positioned near the mouth.
- Middle Left:** Two more sketches of a person's head in profile with their mouth open. The top one shows a dark, circular shape near the mouth, while the bottom one shows a dark, circular shape near the mouth.
- Center:** A central figure, possibly a woman, wearing a red dress, is depicted in a crouching or sitting position. The figure is surrounded by a yellowish, textured background. Above the figure, there are handwritten notes in red and black ink, including "L'homme (du)" and "L'homme (du)".
- Top Right:** A sketch of a skeleton, showing the skull, ribcage, and pelvis. The skeleton is positioned in a crouching or sitting position, similar to the central figure. The word "CITIZEN" is written in the top right corner.
- Bottom Center:** A sketch of a butterfly with its wings spread, positioned above a red, textured shape.
- Bottom Right:** A sketch of a person's head in profile with their mouth open, showing a dark, circular shape near the mouth. The word "L'homme (du)" is written in the bottom right corner.
- Color Palette:** A small color palette is located in the top center, featuring three colored circles: yellow, red, and black.

À partir de cette première pièce modulable, augmentable, ont pu être jetées les bases de l'exposition au « Maga » par une série de nouvelles paperoles construites autour de deux des albums publiés par La Cinquième Couche («Judex», «Docilités»), et d'un autre publié par les Rêveurs («Quelques prières d'urgence à réciter en cas de fin des temps») (7) .

© University of Louisiana at Lafayette ISSN 1093-9334

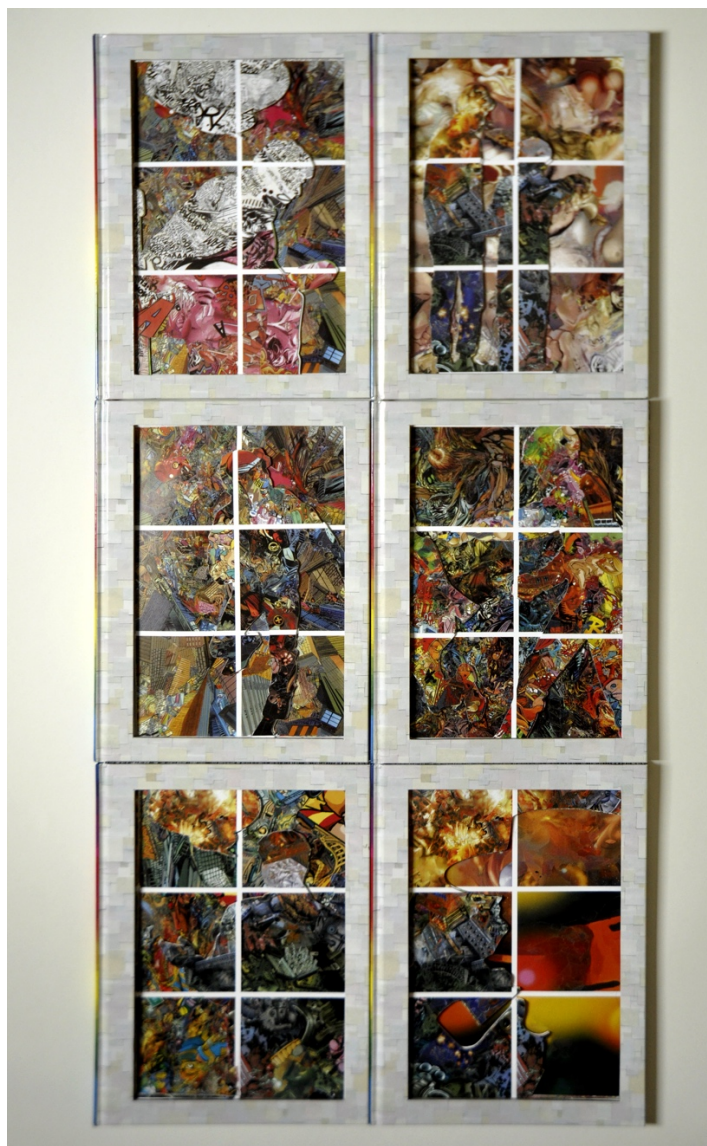
possible sur la disposition du regard dans le temps. Les accélérateurs ou les freins de lecture qui permettent un certain jeu sur le cours de celle-ci dans un livre, par exemple, trouvent des échos dans ces œuvres spatialisées, en infléchissant, en canalisant, en régulant les modalités du regard et la conduite des pas dans l'exposition. Le dépliement spatial fait de la course du visiteur un nouvel opérateur de distinction et de lecture et noue des relations insoupçonnées entre les cadres d'un récit et l'expérience de vie que constitue la visite d'une exposition de bandes dessinées. Il est bien entendu que ce sont les œuvres entre elles qui constituent le plus dense réseau de constructions narratives, jouant comme autant d'éléments d'une longue période poétique non linéaire, réagencable à l'infini : tirer des leçons des constructions multi-tabulaires de l'art médiéval et de la façon ingénieuse et fertile dont les multiples volets d'un retable jouaient comme autant d'opérateurs de sens pour des constructions théologiques sans cesse renouvelées, et se proposer de traiter les livres eux-mêmes et les travaux d'exposition qui en découlent avec la même richesse polysémique, comme une conversation savante entre les plans de l'image, tabulaire, polylinéaire, connotatif, social.

Partir depuis le livre publié – le plus souvent cloué ici directement sur le mur comme nœud auquel s'articulent toutes sortes de saillies hypothétisantes – exige de revenir sans cesse à la réalité conditionnelle des bandes dessinées et interdit la fétichisation des planches originales; ainsi, c'est au minimum une œuvre *de lecture* que propose l'exposition, pour inviter à une œuvre *d'écriture* dans l'espace, toutes deux pensées à l'échelle et dans la distance des corps et non dans le champ de vision ramassé de la lecture individuelle d'un livre.



L.L. de Mars, *Betty* (expansion de la planche).

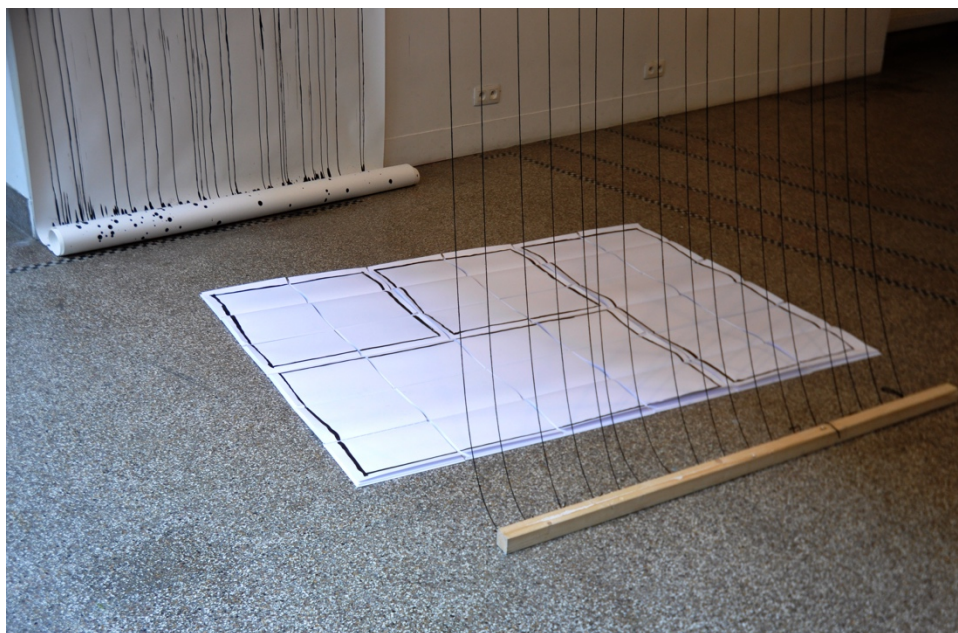
« Généalogies » : Installations et montages — techniques et matériaux mixtes



L.L. de Mars, *Généalogie 1* : six albums « 978 » de Pascal Matthey (La Cinquième couche, 2013), creusés de figures, montés en gaufrier, cloués au mur.



L.L. de Mars, *Généalogie 2* : cube dessiné sur ses six faces de vignettes extraites de « Judex », ajusté au format et posé sur une pile de cent exemplaires du « Blanco » de Ilan Manouach (La cinquième Couche, 2017), le tout formant colonne et pivot dans l'espace de l'exposition.



L.L. de Mars, *Généalogie 3* : vingt exemplaires de « Blanco » posés au sol, ouverts, sillonnés d'un recadrage à l'encre faisant de cet assemblage au sol une méta planche vierge pour un nouveau récit à construire.

Les pièces de l'exposition du « Maga » intégrant le corpus « Généalogies » produisent une forme de récit dont l'agent historique est sans doute un des moins questionnés dans le domaine éditorial qui est le mien, celui formé par la maison d'édition elle-même. Pourtant, on pourrait dire que c'est l'objet dont dépend le plus directement l'imaginaire épique et social des sagas intellectuelles supposées constituer le fondement même des mouvements de création isolés en leurs offrant maillage, relation, cohésion, lisibilité historique.

Dire que l'éditeur texture les destinées détachées des auteurs, c'est rappeler le mouvement par lequel les édités sont les opérateurs de construction de l'éditeur, que ce dernier redistribue ensuite en autant de potentiels opérateurs de connaissance, de distinction culturelle : un livre donne une cohérence *indiscutable* au cadre éditorial puisqu'elle est circulairement construite par lui-même ; il invite alors à considérer ses voisins de catalogue dans une perspective commune, lieu d'une fraternité en composition continue.

M'étant donné à observer la multiplicité des notions liées au *devenir exposition* des bandes dessinées, il aurait été inconséquent de rester focalisé sur mon propre travail sans y impliquer le cadre historico-critique que représente l'éditeur – a fortiori quand celui-ci est directement pris dans le projet de l'exposition – c'est-à-dire, également, celui

d'autres livres : ceux avec lesquels, d'une manière sur laquelle je n'ai aucun empire ni partage, il me prend dans son jeu de représentations.

Puisque j'étais fermement décidé, depuis le départ, à une approche frontale, corporelle, ustensile de mon propre travail, traiter d'autres livres que les miens dans une espèce de distance théorique aurait créé un malentendu ; il n'y avait aucune espèce de justification théorique à les tenir dans la secondarité d'une citation sans entraîner une bien étrange hiérarchie entre les œuvres *anatomisées*. Mais travailler directement sur la matérialité de certains livres publiés par la Cinquième Couche, imposait d'en distinguer quelques-uns... Sur la base de quels absurdes critères des livres extraits d'un catalogue aussi notoirement hétérogène que le leur auraient pu en devenir, d'une quelconque façon, les représentants exemplaires ?

Pour échapper à cette impasse, j'ai décidé de produire, plutôt, une sorte de courbe de tension formelle et de choisir deux livres susceptibles de définir des pôles appropriés à cette conception matérielle, comme les deux points les plus éloignés sur une ligne de représentation symbolique. D'un côté, le *Blanco* d'Ilan Manouach, présente au public sous une forme paradoxalement achevée le sol vierge sur lequel se fonde la socialité du livre : le *blanco* est une ponctuation concrétisée de la chaîne éditoriale, à partir de laquelle commence un dialogue avec l'imprimeur et l'éditeur ; réduisant strictement le livre en cours à certains paramètres architecturaux – poids, dimensions, choix des papiers – il définit le point de départ d'une construction éditoriale, invisible sous la réalisation ; celle-ci est ici révélée, réifiée, par un brusque arrêt de l'appareil de production qui décide d'en faire son objet même. À l'autre bout de cette chaîne matérielle et poétique, j'ai choisi ce que j'appelle le *trou noir coloré* de Pascal Matthey, son livre 978, qui excède le moment de production industriellement achevé pour en faire le point de départ d'une création nouvelle, par le recyclage : en composant son livre à partir de catalogues de bandes dessinées, il rend, inversement, invisible le survisible de la chaîne matérielle, en broyant, désassemblant, dévorant les régimes de représentation (la représentation pouvant être considéré comme la forme la plus véhiculaire d'un entendement social, mise à mal dans ces deux livres parce qu'elle est tacitement – et sans doute fatalement (8) – figurative dans les principes historiques de la bande dessinée).

Si je m'attarde un instant sur la partie du travail réalisée avec l'album 978 de Pascal Matthey, c'est parce que sa genèse elle-même peut être considérée comme une mise au carré de l'ordre éditorial, de ses valeurs affichées, de l'espèce de méta-structure culturelle discriminante que constitue la librairie et ses choix éditoriaux (9), qui sont le point de départ de cette écriture aux ciseaux. C'est dans une librairie généraliste de bandes dessinées (entendons : une librairie « non indépendante ») que Pascal Matthey, devant le débordement de catalogues colorés qui envahissait chaque mois la boutique, a décidé de commencer un travail de collationnement et d'équarrissage de ces publications criardes. Il en a extrait et découpé des centaines de petits fragments, suivant une méthode manifeste de défiguration, comme si l'enjeu avait été de soustraire du flot d'informations

destiné à convaincre – par les figures frappantes d’une destinée commune d’un lecteur et d’un récit – des formes décontaminées de tout racolage. Il en résulte un invraisemblable bouillonnement de fragments peu déchiffrables, déliés de leurs causes figuratives, que Pascal Matthey assemble alors patiemment selon un modèle éditorial le plus classicisant possible : un gaufrier de six cases, répété tout au long d’un album cartonné en couleurs de 48 pages. 978 est la première série de chiffres de tout ISBN d’une bande dessinée.

C’est cet objet éditorial, déjà généreusement impur, tirailé entre des tensions historiques très contradictoires, que je me suis donné pour objet à mon tour. Pris avec lui comme auteur dans le même catalogue, j’ai décidé d’inviter le spectateur de l’exposition à regarder cet objet dans la perspective d’autres séries récitatives possibles : celle des conditions de création d’une bande (technique et historique), celle de l’invention d’un catalogue et d’une confraternité implicite des auteurs qui y figurent, et celle du temps étiré de la création. Ce fil torsadé de durées disparates passe outre la question du commencement et de la fin de toute œuvre pour les envisager dans la durée anthropologique de la création collective. Celle-ci est indifférente à l’état d’anomie propre à chaque moment constituant ses virages, ses contrariétés, ses inventions. C’est le caractère proprement modal de la création prise dans un ensemble jamais achevable qui vient ici affleurer le caractère apparemment discret de tel ou tel livre, de telle ou telle œuvre, de tel ou tel créateur. Dans cette pièce, la procédure matérielle présidant à la création de 978 est ramenée, contre la logique stylistique qui fatalise la superposition entre *façon de faire* et *chose faite*, à une logique ouverte du processus de production par lequel la découpe de l’album, lui-même considéré comme objet monadique, non discrétisable en pages ou en cases, recommence dans une autre dimension (celle de l’espace d’exposition et ses objets propres) quelque chose de l’histoire éditoriale : en le creusant de silhouettes lisibles, claires, familières, de figures humaines dont la convention vient faire trembler les parois érigées par le livre entre les catégories, ce travail d’excavation au scalpel compose une page murale, gaufrier de six albums qui invite le regard à une percée en couches du livre ; regard frontal, horizontal, archéologique.

« *Judex pictural, deux chromomètres* » (Lin, œillets, mine graphite, acrylique, encres, bombe aérosol)

Ces deux grands rideaux de toile peinte dits « chromométriques », rabattus en vagues verticales sur leurs plis, rejouent quelque chose de l’histoire picturale sur un mode burlesque : les deux velarii du Temple, tels qu’on peut en voir sur la *Madonna del parto* de Piero Della Francesca, déclinés sous toutes sortes de formes (comme celle des deux figures de marbre dont Arnolfo di Cambio flanque le cardinal de Braye sur son tombeau à Orvieto, par exemple¹⁰), sont ici remplacés par deux figures rocambolesques, que j’ai empruntées au « judex » de Franju¹¹, film dont le statut est déjà largement connotatif :

Franju, renvoyant au feuilletonisme cinématographique échevelé du début du XX^e siècle, s’empare de l’œuvre de Feuillade dont son film est un remake. Ces deux custodes ouvrent un dialogue polysémique entre l’empiricité¹² du dessin en bandes et ces nouvelles conditions de réalisation sociale que définit pour lui (*contre lui*, devrais-je dire) le cadre de l’exposition. Si on peut imaginer par l’exposition une extension de ce cadre pictural et sculptural pour lequel cette mise en espace fut historiquement pensée, il est impossible d’arracher cet espace lui-même à la série symbolique, puissante, installée, consécutive, des constructions historiques, de l’arracher à la hiérarchie des arts dans laquelle elle enferme tout ce qui, par ce moyen, un jour, s’expose.

Ce dialogue joue sa force éventuelle sur l’opposition illusoire entre ce qui ressortirait du régime graphique et du régime pictural, qui sont bien plus les termes d’une catégorie morale que d’une catégorie plastique ou esthétique pertinente. Dès lors que s’est posée l’idée a priori absurde d’inviter la bande dessinée dans l’espace, comment donner du sens à ce déplacement ? Mettre en dialogue les caractères distinctifs des images et des temporalités figurées en bandes et celui des images définies par l’espace où elles s’exposent est un des moyens de rendre sensible tout ce qui sépare ces caractères, tout en les unissant par des séries d’opérations critiques et artistiques dans les pièces elles-mêmes.



L.L. de Mars, *Chromométries*.

Dans cette première pièce, la chromométrie est un processus de travail qui fait passer à l'avant-plan d'une image essentiellement narrative et connotative une chronologie, elle, toute picturale, battue au tempo de l'atelier ; Les éléments qui structurent plastiquement l'espace et qui définissent le sens de cette horloge chromatique appartiennent en effet à l'atelier de peinture, ils relèvent de ses méthodes artisanales et de ses principes fondamentaux : tout d'abord, l'organisation en cases des deux rideaux est définie par le carroyage qui permet traditionnellement d'agrandir les figures à une échelle déterminée ; tracés vestigiels d'une charpente qu'on destine à disparaître sous la peinture, ils font témoignage de la vie d'atelier, de sa temporalité. Ces sanctions cadencées de l'espace peuvent alors tenir un rôle double, à la fois territorial et narratif. Des lignes régulières produisent le cadre partitionné sur lequel, désormais, « apparaissent » les deux grandes figures extraites de *Judex*, ce qui réduit par conséquent le fonctionnement en bandes à un mode métronomique d'énonciation *des détails* (ceux qui, soumis fonctionnellement à l'agrandissement, se trouvent piégés par la référence qui plane au-dessus de chaque pièce de l'exposition, dans une citation d'un maillage temporel qui les disloque, les désassemble); ce treillis, imbriquant alors les figures morcelées qu'il aura permis d'élever et de solidifier, est prêt à se retrousser vers une autre temporalité de l'atelier en assujettissant maintenant le temps de la peinture à l'espace des bandes.

En effet, dans la seconde partie du travail, ce cadre régulier est frappé toutes les dix secondes par le mélange en train de se faire sur la palette des couleurs nécessaires à produire les incarnats ; rouge, blanc, jaune, bleu et terre d'ombre vont ainsi, en dépit de l'unité de mesure adéquate à ce travail – que serait la *juste* couleur – constituer une étrange mesure du mélange en cours, par un séquençage obstiné. C'est l'idée même de déplacement dans un hors champ historique et disciplinaire qui aura déterminé ces torsions des usages – procédés et techniques – et favorisé l'apparition de nouveaux problèmes, tels que peut en faire naître l'erreur d'appréciation ou le saut de paradigme. Le sujet du récit développé dans cette bande dessinée, autant que son objet est, littéralement, le mélange.

Faisant irruption dans la chronologie réifiée de la peinture d'atelier, deux figures, parce qu'elles jouent de la tradition de considérer les héros de bandes dessinées comme des parties autonomes, « à toutes mains permutable », disponibles pour produire des récits, rendent sensibles à la fois la faiblesse de ces représentations, de ces catégories, en même temps qu'elles révèlent par où le dessin peint, et par où la peinture dessine. C'est cet objet, profondément dialogique – et à sa manière aberrant – qui, fait le procès historique de certains mécanismes typologisant, et qui produit une ouverture de rideaux narrative pour l'exposition elle-même, dont les corps des spectateurs sont les arpenteurs et les enjeux.

« Cartel » (Lin brut découpé, fils cousus de couleurs)

Les espaces urbains, et plus encore les intérieurs domestiques qui s'y invaginent, sont des agencements de plans bien plus que des volumes : le pan, le quadrant, la baie angulaire, en constituent la règle en y imprimant leurs tempi ; la saillie, le surgissement amorphe, la courbe élevée, la configuration étirée dans les trois dimensions de l'espace en sont les accidents. Ces champs orthonormés offrent d'inépuisables niches formelles et rythmiques pour faire jaillir le récit en bandes dans l'espace, pour de féconds parasitages, par la simple assonance qu'ils font avec nos cases et nos planches.

Les figures vivaces des bandes dessinées sont – comme autrefois l'habitant du tableau – l'irrégularité monstrueuse dont le plan et l'orthogonalité sont la demeure ; c'est en tant qu'irrégularités qu'ils prétendent à la vie, à sa simulation, ses détours, ses errances et ses récits. Et dans nos murs, la moindre fenêtre, un tour de porte, une moulure redoublant un plan de mur, peuvent être détournés par un minimum d'artifices, par un tout petit élément figural venu l'accider, vers le surgissement en bandes dessinées : il suffit d'un phylactère, d'une silhouette, pour éveiller un ensemble géométrique à la possibilité d'une organisation narrative à l'échelle des corps et de leur habitat, pour parasiter instantanément la raison territoriale. Deux formes allusives faisant un écho approximatif mais sans ambiguïté à nos phylactères, et voici qu'apparaissent les bandes.

À partir de cet indice, tentons de mettre à l'épreuve la résistance des bandes aux usages du lieu d'exposition, la résistance des codes de l'exposition aux lectures des bandes dessinées : cette pièce, « cartel » constituée de deux phylactères de tissu placés de part et d'autre d'une ouverture, porte ou baie, figurant un chien et un mainate se faisant face, est la deuxième variation sur le bavardage de la muséographie et ses modalités ; elle joue ici du cartel, ce vortex pédagogique, médiateur, publicitaire, social, dans lequel sont aspirées toutes les formes de l'attention publique et la construction de la mythographie culturelle ; le cartel est cette unité de mesure à la fois de temps et d'espace qui sert essentiellement la constatation d'une œuvre en un temps mesuré et son adéquation aux normes muséales (bon fonctionnement patrimonial, touristique, éducatif et randonneur). Le va-et-vient des visiteurs des cartels aux œuvres constitue le récit minimum des relations entre eux et les représentations culturelles, ainsi que la réalisation chorégraphique d'une sorte de bienveillance minimum qui régit les lois de l'exposition : bienveillance de la muséalité qui ménage la patience et la disponibilité des visiteurs, bienveillance des visiteurs qui accordent les dix secondes d'approbation protocolaire à chacune des œuvres qui pointille le parcours. Dans cette pièce, c'est la forme dialoguée qui vient capturer les usages en remplaçant le contenu des phylactères par les figures énonciatrices – silhouettes en fils de couture du chien et du mainate –, et en imprimant sur les cartels la solution de cet échange dans l'espace, un texte inintelligible : aboiement du chien, jabotage de l'oiseau. D'autres pièces de l'exposition, par leurs motifs (une série de trente phylactères en ballons gonflés reconstituant un dialogue des « Nuées »

d'Aristophane, la course du chien et de perroquet dans la *Paperole I*, etc.) ou leur organisation (les rideaux chromométriques Judex, la tenture de laine de « la machine à dessiner » etc.) renvoie celle-ci à une sorte de nécessité générale qui, pas à pas, va substituer aux mouvements internes du regard entre œuvre et cartel, entre volets de l'œuvre, de plus amples circulations à l'intérieur de l'exposition conçue comme canevas de récits.



L.L. de Mars, *Cartel*.

« *Les Jabbcatchers* » (contreplaqué découpé et poli, posé au mur et éclairé)

Le modèle de ces pièces de bois appelées *Jabbcatchers* est le *Dreamcatcher* des Amérindiens, ce filtre apotropaïque largement recyclé en bibelot occidental, dont ils imitent moins la fonction magique que l'affirmation de la magie elle-même comme principe actif ; en effet, mes *Jabbcatchers* (de *jabber* : jacasser, baragouiner et *catch* : attraper) ne filtrent pas les conversations, ils n'opèrent aucune hiérarchisation entre les bonnes et les mauvaises, puisqu'ils partent plus ou moins du principe qu'à un vernissage elles sont toutes mauvaises (dans le double sens de ce terme, le vernissage étant par excellence le lieu de la parole creuse et du persiflage). Son fonctionnement magique affirme une diffusion lente, comme un parfum léger et continu, des bavardages capturés le soir du vernissage pour tout le temps de l'exposition, dans la galerie, dont on prédit qu'elle sera globalement vide ou presque, de toute parole, de tout murmure, sinon de tout public.

Les pièces sont de minces filets de bois dessinant dans l'espace une portion de phylactère avec leur fragile pétiole dirigé vers l'extérieur, saillant du mur. Elles bénéficient culturellement de cette familiarité largement partagée avec un vocabulaire formel propre aux usages en bandes dessinées ; elles éprouvent les franges de sa lecture immédiate pour réenclencher, dans un cadre nouveau, la fonction à laquelle il est assigné. Construits à l'échelle possible d'un corps humain piégé dans une bande, ces phylactères sont placés à des hauteurs imprimant aux murs un statut de case et aux corps un régime

de fictionnalisation immédiat. Leur fixité, leur silence, intriguent devant la mobilité des corps leurs usages habituels et conduisent à la fois à d'autres perceptions du phylactère dans son cadre ordinaire et d'autre perceptions de soi dans celui d'une exposition.



L.L. de Mars, *Jabbcatcher*

Aucune des autres pièces de cette exposition ne met aussi lisiblement en jeu le déplacement des bandes dessinées dans un cadre expositionnel comme matière même d'un récit corporel, notamment par la façon dont elles rendent poreux le plan graphique, ses modes de représentation lisses, optiques, au domaine sculptural qui combine ses projections aux corps des visiteurs. Le vissage au mur du *jabbcatcher* semble briser net la course linéaire du sillon de bois, mais c'est ce point de contact brutal qui en achève le mouvement, qui en complète la forme, par l'ombre portée que l'éclairage produit. Un moment de rupture se produit alors entre un regard et le cours rationnel qu'il attend de son propre mouvement, par l'ambiguïté que la forme tient comme étrange passage de plans : le rêve d'immatérialité porté par le dessin qui se pense – très notamment dans le monde reproduit des bandes dessinées – le plus loin possible de son support, est affirmé par cette concrétion solide dans l'espace d'une portion de phylactère dessiné à l'endroit sculptural, celui de la plus grande matérialité. Cette course entre spatial et graphique, point d'équilibre aberrant entre une forme et sa poursuite dans un autre plan de consistance que celui où elle s'enracine, redouble le dialogue entre les plans d'apparition. L'ombre portée de la pièce de bois a un double statut, celui de trait qui, dans le domaine de la perception, la place dans le même champ poétique et spatial que la pièce de bois, et

celui d'ombre *qui se dessine* par l'affirmation même d'une distinction forte entre les plans d'apparitions.

Une dizaine d'autres pièces ont donné sa forme et ses circuits à l'exposition du Maga, détaillant chacune à leur manière le prodigieux cadre de création que les bandes dessinées offrent et explorent pour le récit comme pour les modes de parcours des images ; séparément – comme autant d'instrument d'optique et d'analyse – ou ensemble – comme autant d'opérateurs d'une machine à zébrer l'espace de récits corporels –, ces installations inaugurent pour moi un travail à conduire parallèlement à mes livres, dans la perspective de fécondations mutuelles entre ces deux cadres de production. Je n'ai pas voulu alourdir ce texte déjà trop bavard d'un parcours exhaustif devant toutes ces pièces et j'ai préféré prendre un peu plus de temps pour déplier, dans une certaine mesure, les potentialités les plus évidentes de certaines d'entre elles. J'espère avoir rendu sensible la richesse de l'exposition en bandes dessinées quand elle cesse d'être exposition *de* bandes dessinées, quand elle s'offre elle-même d'être traversée par leurs constructions, par leurs rythmes, leurs organisations du temps et des formes plastiques, quand elle s'ouvre à son tour, comme un autre espace possible, à la conjonction, irréductible à d'autres disciplines, du récit et des images.

Notes

1 : <https://tinyurl.com/lldemarsmaga>

2 : « *Critique et création* », dont la première version est publiée ici <https://www.dug.org/dossier/critique-et-creation/>. La deuxième version est à paraître en janvier 2020 aux éditions *Adverse*

3 : Ergologie et ergotropie, voir Gilles Le Guennec : http://perso.numericable.fr/gilles.le.guennec/Site_glg/Sommaire.html

4 : « *L'art doit disparaître sous l'art* » Ovide, *Pygmalion*.

5 : Une mise en ligne détaillée de la pièce est consultable ici http://www.le-terrier.net/montravail/expos/betty_angouleme/deplie.htm

6 : <https://precarre.rezo.net/>

7 : ce dernier travail ayant été commencé pour l'exposition *Adverse* d'avril 2018, galerie *100 titres* (Bruxelles)

8 : pour une impossible histoire de la bande dessinée abstraite, « Synoptikon » « Pré Carré 2 » <http://precarre.rezo.net/?p=473>

9 : choix dont je discute la valeur d'évidence dans « *Communes du livre* », éditions *Adverse*, 2017.

10 : une planche de « Hapax », *THC*, 2013, s'ouvrant avec les *velarii* d'Orvieta, était exposée à Cultures maison (Bruxelles), exposition monographique faisant pendant à

celle du Maga.

11 : « Judex », *La Cinquième couche*, 2015.

12 : j'appelle *empiricité* la superposition immédiate dans l'espace et la durée des caractères sensibles et intelligibles de l'expérience et la subjectivation qu'ils construisent ensemble dans cette durée-même.