



HAL
open science

Être étranger chez soi : l'art, à notre époque, a-t-il encore la capacité d'être critique ?

Margot Gustaedt

► **To cite this version:**

Margot Gustaedt. Être étranger chez soi : l'art, à notre époque, a-t-il encore la capacité d'être critique ?. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03879595

HAL Id: dumas-03879595

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03879595>

Submitted on 5 May 2023

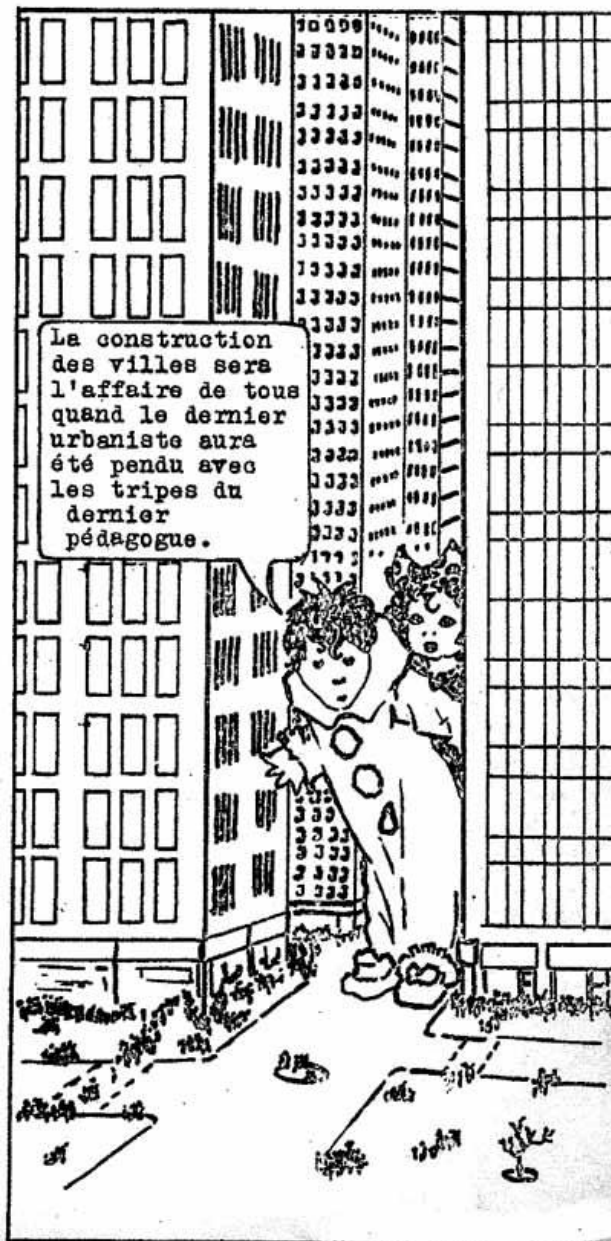
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)
Master 2 Arts Plastiques et Création Contemporaine
Mémoire

ÊTRE ÉTRANGER CHEZ SOI

L'art, à notre époque, a-t-il encore la capacité d'être critique ?





RÉSUMÉ : A travers ce mémoire je cherche à faire l'état des lieux de l'art, et de notre société, car il est impossible de parler de l'un sans parler de l'autre, bien que le mouvement général soit de reproduire toutes les formes de la division générale du travail même dans la pensée. *L'art de notre société a-t-il encore la capacité d'être critique ?* est une problématique qui une fois posée, soulève la question essentielle, comme pour chaque acte, des moyens et des fins. Le but étant ainsi d'obtenir une analyse rationnelle non seulement de la société, de la culture et de l'art, mais aussi de ma pratique, et de sortir de l'absurdité générale qui fait disparaître le sens des desseins individuels. Afin de ne plus être étranger chez soi, ou du moins de savoir pourquoi. Il est important de préciser que ce que j'énonce dans les pages qui suivent est ce que je veux atteindre, ce que je voudrais être, ce que j'espère, certainement pas ce que je serais ou croirais être. Autrement dit, mon propos décrit en dernière partie mes buts, il est de l'ordre du devenir, de mes objectifs les plus purs et innocents.

« Il est très naturel de penser que l'homme qui, malade, se confie aux soins de médecins spécialisés plutôt qu'à des bergers, n'a aucune raison, lorsqu'il est en bonne santé, de se faire traiter par des bavards beaucoup moins qualifiés que des bergers, comme c'est le cas dans ses affaires publiques ; c'est pourquoi les jeunes gens, qui s'attachent à l'essentiel, commencent par juger secondaire tout ce qui, dans le monde, n'est ni beau, ni vrai, ni bon, par exemple le ministère des Finances ou, justement un débat parlementaire. Du moins étaient-ils tels autrefois ; aujourd'hui, grâce à l'éducation politique et économique, ils doivent avoir changé. Mais, alors déjà, quand on avait pris de l'âge et fréquenté assez longtemps ces fumoirs de l'esprit où le monde fume le jambon des affaires, on apprenait à s'accommoder de la réalité. »

MUSIL, Robert, *L'Homme sans Qualités*, Tome 1, Editions du Seuil, 2004, page 219

Mots-clés : aliénation, étranger, docu-fiction, bande dessinée, roman graphique, pleins et lumière, plagiat, réalisme, culture, subversivité

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION - L'art, à notre époque, peut-il être critique ?	page 7
LA STRUCTURE CENTRALE DE L'ALIÉNATION	
Structure centrale de l'aliénation : travail-loisir-quotidien	page 8
L'art et la culture : théorie de la culture	page 13
Décomposition de l'art et de la culture : l'art contemporain, art institutionnel de l'époque de la mort de l'art	page 18
QUE RESTE-T-IL DE L'ART ? - État des lieux	
Valeur positive - Une femme mélancolique	page 26
Dépassement, réalisation, sens de la modernité	page 29
Pourquoi après un siècle et demi d'avant-gardes artistiques continuer à faire de la peinture et du dessin ?	page 32
LA BANDE DESSINÉE ET LE DOCU-FICTION MOYENS CRÉATIFS ÉCHAPPANT ENCORE À L'ART COMTEMPORAIN	
Rencontre avec l'écrivain Nicolas Bouyssi - interview sur son travail et explication du travail commun, <i>Ciel Blanc</i>	page 45
Réalisme, docu-fiction et bande dessinée : <i>Ne pas mourir comme des chiens</i> et <i>Dans le béton</i>	page 50
Éditions - Les Éditions Plagiat	page 63
CONCLUSION -	page 73

TABLE DES MATIÈRES

MOTS CLÉS	page 3
BIBLIOGRAPHIE	
Bibliographie de construction de la pensée	page 75
Bibliographie artistique et expositions visitées	page 77
TABLE DES ILLUSTRATIONS	
Oeuvres d'artistes et illustrations	page 78
Travaux personnels	page 79
LEXIQUE	page 80

Tiens, la Seine est en
crue.



ÊTRE ÉTRANGER CHEZ SOI

ÊTRE ÉTRANGER CHEZ SOI est un sentiment assez abstrait et d'emblée difficilement compréhensible. Il peut se traduire efficacement par un concept : l'aliénation.

Une aliénation qui ne se résume pas au regard des autres, car elle est présente à tout instant de notre vie, au travail comme dans l'intimité. Une aliénation face à sa propre existence, une schizophrénie entre notre vie privée, notre être social et nos aspirations. Ce rapport schizophrénique à ce qui devrait nous être propre, est à considérer comme une conséquence de la structure de la société capitaliste, un trouble non pas marginal mais généralisé de chaque sujet. Nous vivons dépossédés de nos vies dans une société spectaculaire, où la marchandise dépouille les êtres de leur travail et de leur temps. Le sujet est séparé de sa vie, comme d'un corps inconnu.

Ce sentiment d'étrangeté, cette réalité enrageante de n'être maître de rien, est ce qui me pousse à dessiner, un fil conducteur dans mon travail actuel en bande dessinée.

Mais l'art, à notre époque, a-t-il encore la capacité d'être critique ? Y a-t-il encore un intérêt à être ce qu'on nomme un « artiste »?

Je commencerai mon mémoire en abordant la structure centrale de l'aliénation dans laquelle baigne désormais la plus grande part des sociétés humaines, car on se heurte au fait que celles-ci ont fini par croire qu'il s'agissait de leur milieu naturel, et qu'elles n'avaient d'autre choix que de s'y adapter. Il s'agit donc de faire abstraction de l'idéologie et des présupposés de notre époque. Je continuerai de développer mon écrit avec des réflexions sur l'art et les motivations qui m'ont amenée à choisir le médium que j'utilise. Ma réflexion sur l'art commencera par une première partie consacrée à un exposé des conceptions philosophiques et historiques au fondement de la théorie situationniste de l'art et de la culture. Cette théorie trouve son expression la plus aboutie dans *La Société du Spectacle*, et notamment dans son chapitre VIII, intitulé *la négation et la consommation dans la culture*. Après cette entrée en matière générale et théorique, nous nous intéresserons à la perte de sens et à la décomposition de l'art et de la culture dans ce que nous pouvons appeler la post-modernité, et au projet de dépassement de l'art dans la construction libre des événements de la vie tel que formulé par les situationnistes comme l'autre pendant de la "fin de l'histoire de la culture" (*La Société du Spectacle*, thèse 184). L'idée n'étant pas simplement de dépasser l'art et ses valeurs mais de proposer un nouveau champ d'action intéressant. J'essaierai de passer du temps sur les motivations qui m'ont menée à choisir le médium de la bande dessinée, mais surtout de développer sur les enjeux narratifs que ce médium impose. Enfin je présenterai les travaux aboutis cette année avec en parallèle les oeuvres contemporaines qu'il m'est nécessaire de présenter et qui concernent mon domaine.

*« Ah! vieux fou, toujours la fanfreluche !
Tu n'es plus aujourd'hui qu'un oignon qu'on épluche.
Et je vais t'éplucher, Peer Gynt, mon bel ami.
Tu sais, je ne fais pas les choses à demi.*

(Il prend un oignon et en arrache toutes les pelures, une à une.)

*D'abord une pelure, en lambeaux que j'enlève
Le triste naufragé rejeté sur la grève.
Puis une autre, minable et piteuse d'aspect :
Le passager vantard, prometteur et suspect,*

*Qui sent déjà son Gynt. Cette feuille, jaunie,
C'est le maigre chercheur d'or en Californie.
Et cette autre, dessous, dure, aux bords recourbés,
C'est le rude chasseur des phoques d'Hudson-bay.»¹*

LE SUJET, dit Ibsen, ne possède pas une âme ou une conscience qui aurait la particularité au fil des années d'être inaltérable. Autrement dit, son « soi », son identité n'est pas un noyau dur et imperméable aux événements. Le sujet n'est qu'un être fait d'une suite de couches, c'est-à-dire d'histoires. Il est construit par tous les événements, tout le temps qu'il a vécu depuis sa naissance.

Mais si l'on ne possède pas son temps, son histoire, comment ne pas se sentir étranger dans sa propre vie, étranger chez soi ?

Dans notre quotidien, le travail est une de nos activités principales. On peut affirmer sans risque que le travailleur n'est pas possesseur de son travail : ni dans ce qu'il doit produire, ni dans comment il doit le produire, ni pour qui... Et surtout il ne possède pas le résultat de son travail une fois achevé. Le travailleur ne travaille pas par plaisir mais dans le but de répondre à ses besoins. Travailler n'est pas une action volontaire mais contrainte.

« Enfin, le caractère extérieur à l'ouvrier du travail apparaît dans le fait qu'il n'est pas son bien propre, mais celui d'un autre, qu'il ne lui appartient pas, que dans le travail l'ouvrier ne s'appartient pas lui-même, mais appartient à un autre. [...] L'activité de l'ouvrier n'est pas son activité propre. Elle appartient à un autre, elle est la perte de soi-même. On en vient donc à ce résultat que l'homme (l'ouvrier) ne se sent plus librement actif que dans ses fonctions animales, manger, boire et procréer, tout au plus encore dans l'habitation, qu'animal. Le bestial devient l'humain et l'humain devient le bestial. »²

Le travail ne rend pas libre et il compose au minimum (pour ceux pour qui il est nécessaire) 35 heures par semaine de notre temps. Or, 168 heures sont vécues par semaine : environ 49 heures de sommeil (7 heures par nuit), 14 heures de transport (2 heures par jour), 21 heures de repas (3 heures par jour): reste 49 heures pour soi. (Ici ne sont ni comptés les soins (douches...), ni le travail à faire chez soi, etc.)

« Le travail ne produit pas que des marchandises; il se produit lui-même et produit l'ouvrier en tant que marchandise, et cela dans la mesure où il produit des marchandises en général. »³

Néanmoins, il semblerait qu'il faille actuellement aller plus loin que Marx, car on peut très largement considérer que l'aliénation, c'est-à-dire la dépossession, est présente en dehors du travail dans chaque parcelle, même la plus intime de notre vie. Il est évident que nous

1 IBSEN, Henrik, *Peer Gynt*, Acte V, traduit du norvégien par Maurice Prozor, Librairie académique Didier - Émile Perrin, libraire-éditeur 1899, p. 218

2 MARX, Karl, *Manuscrits de 1844 (Économie politique & philosophie)*, traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Les Éditions sociales, 1976, p. 59

3 Ibid

sommes dépossédés dans la répartition quotidienne de notre temps car les périodes de travail et de loisirs sont imposées. Reste à expliquer pourquoi les loisirs ou les vacances ne sont-elles aussi que de simples marchandises, des temps consacrés à une société spectaculaire, des moments tout aussi aliénants que ceux du travail.

Guy Debord écrit, pour définir ce qu'il a nommé la société du spectacle :

« Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. [...] Le spectacle est l'autre face de l'argent : l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises. »⁴

Guy Debord, en qualifiant nos sociétés capitalistes de sociétés spectaculaires, énonce le fait que la marchandise domine la vie à chaque instant, l'aliène. Il s'agit là d'une définition du capitalisme plus pertinente que celle qui se contente de critiquer la propriété bourgeoise de l'économie : les catégories mêmes de travail salarié, de marchandise, ainsi que l'Etat y sont critiquées et comprises comme un tout solidaire, un fait socio-historique qui a des implications dans toutes les sphères de la vie.

L'adjectif « spectaculaire » renvoie à la passivité dans laquelle nous contemplons nos vies sans les maîtriser. Le mot spectaculaire pour définir cette société dominée par la marchandise capitaliste, tient du fait que la marchandise ne crée que de l'éloignement face à la vie, et la marchandise est partout, il n'existe qu'elle.

Le travailleur produit, par besoin et obligation, des marchandises dont il est dépossédé. Ces mêmes marchandises qui constituent chaque détail de notre paysage et qui ont été produites par le travailleur, seront ensuite les objets d'un désir créé de toute pièce (publicité et idéologie en général) et contemplées par ce même travailleur : le sujet se reconnaît à travers un certain nombre de marchandises, les projette comme un trait particulier de caractère, les désire et les contemple. Son imaginaire est colonisé.

Ainsi que cela soit dans le travail ou ailleurs le sujet n'est face qu'à la représentation spectaculaire de la marchandise. Or la contemplation de la marchandise est en opposition avec toute action, toute praxis de la vie. Le spectateur ne vit pas directement sa vie mais à travers et par imitation des images médiatisées qui lui sont imposées en permanence auxquelles il s'identifie et qu'il consomme.

« Alors, l'humanisme de la marchandise prend en charge “ les loisirs et l'humanité ” du travailleur, tout simplement parce que l'économie politique peut et doit maintenant dominer ces sphères en tant qu'économie politique. Ainsi “ le reniement achevé de l'homme ” a pris en charge la totalité de l'existence humaine. »⁵

Pour ce qui est des loisirs, tout aussi artificiels, ces temps sont imposés en amont et ne peuvent être vécus qu'à la condition d'avoir les moyens financiers appropriés. Nous sommes ré-

4 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 42, Folio, 1992, p. 39-40

5 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 43, 1992, p 40 -41

duits à l'attente inquiète face à la bien portance de notre système pour s'assurer que nous aurons la possibilité de nous « échapper » du travail, de temps en temps. Nous voilà dans le secteur tertiaire, celui des services : nous sommes à l'ère des formules de vacances préorganisées, des sites de rencontres, où une expérience devient une marchandise.

« L'accélération du capital nous rétrograde au rang d'arriérés, et on se réfugie dans l'oubli de soi mystique pour, demain, redevenir fonctionnels et s'auto-exploiter avec bonheur. »

HEINRICH, Susanne, *Une femme mélancolique*, arte-DVD/VOD, 2019

Et même là... chaque expérience de vie, chaque situation créée, a été reprise et est reprise par le capitalisme comme une marchandise. On nous vend de « l'inattendu » des « situations », des « aventures ». On se retrouve avec un pack de vie, à bouger dans les mêmes lieux, à faire les mêmes voyages avec les mêmes envies. Il existe quelques différences selon le niveau financier de chacun, mais au fond, ce sont ces mêmes vacances, ces mêmes échappées que tous vivent en permanence, dans les mêmes paysages uniformisés à l'échelle planétaire.

Et comment réellement s'échapper, si le résultat amène à la consommation frénétique de ce qui a été produit dans le travail aliéné ? La soumission face à la marchandise reste la même. On attend les vacances avec impatience pour pouvoir enfin faire ce que l'on veut, et nous faisons tous la même chose. On passe son temps à le consommer.

« L'image sociale de la consommation du temps, de son côté, est exclusivement dominée par les moments de loisirs et de vacances, moments représentés à distance et désirables par postulat, comme toute marchandise spectaculaire. Cette marchandise est ici explicitement donnée comme le moment de la vie réelle, dont il s'agit d'attendre le retour cyclique (journées, semaines, années basées sur le rythme scolaire...) Mais dans ces moments mêmes assignés à la vie, c'est encore le spectacle qui se donne à voir et à reproduire, en atteignant un degré plus intense. Ce qui a été représenté comme la vie réelle se révèle simplement comme la vie plus réellement spectaculaire. »⁶

La société spectaculaire, par sa capacité à régir chaque instant de la vie amène à l'effacement du moi, par la dépossession du temps vécu et de toutes les formes de vérité. Puisque tous ces « pseudo-désirs », ces vacances, ces images médiatisées auxquelles on s'identifie ne sont que représentations, apparences illusoire. Quand on ne possède pas son temps, son histoire, on devient étranger dans sa propre vie, étranger chez soi.

Enfin, pour clore le sujet de notre aliénation permanente, finissons par une note plus récente encore.

A travers les différents réseaux sociaux et l'internet, les individus peuvent produire eux-mêmes une foule de données visuelles et écrites (photographies, vidéos, écrits, images...). Tout un chacun s'y représente, se met en scène et publie des données exploitables sur sa vie personnelle. Ces données qui devraient être intimes, d'un vécu a priori unique, sont pourtant une succession d'images similaires d'une personne à l'autre. Les commentaires et réactions de tous les utilisateurs ne sont, sous prétextation de subjectivité, que succession de réactions rapides et banales. Il faut réagir sur la toile pour exister ! Un vécu qui se fait dans une béatitude face à des écrans et non dans la pratique de la vie. Un vécu qui existe sans aucune expérience réelle et donc sans

6 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 153, Folio, 1992, p.153-154



FCB (agence de pub), *Che by Guevara*, affiche publicitaire, Portugal, pour Penguin Books, Mars 2018

Gleeden, campagne de pub, février 2015



possession de ce même vécu, un temps passé sans expérience, une vie sans action.

Mais cela va plus loin, car toute praxis de la vie est abandonnée face à l'aliénation de l'action personnelle au profit du virtuel, et ce dans chaque expérience de la vie, chaque action même la plus habituelle est livrée au net, avec toutes les informations personnelles qu'elle comporte. Et ce faisant, elle est catégorisée par ses acteurs mêmes, par un petit commentaire et mise dans une case. Elle est ensuite livrée au public, aux consommateurs, et entre ainsi en concurrence avec toutes les milliers d'autres données. Elle prend le statut de souvenir-marchandise exploitable et exploité. Le participant s'identifie, aux yeux des autres, selon des critères marchands. Ainsi chaque sujet participe avec ardeur à sa propre aliénation où désormais chaque acte se borne à sa propre représentation. Le vécu n'est plus que le support d'une mise en scène, d'une valeur d'échange virtuelle.

Le sujet vend ses événements vécus. Il s'auto-contemple, contemple sans vraiment la saisir la misère de son quotidien aliéné, quotidien similaire et marchand de tout un chacun. La vie personnelle reproduit ainsi la marchandise.

« Chacun parodie dans sa vie quotidienne la marchandise, qui tire sa misère d'être produite dans le seul but d'être échangée. Chacun cultive vis-à-vis de soi la même distance et le même désintérêt que le possesseur de marchandises a pour sa marchandise propre, dont il n'a au fond que faire et qu'il veut avant tout écouler, contre laquelle il espère obtenir l'objet de son désir. Le vécu n'est plus que la valeur d'échange d'une reconnaissance sociale informatisée. La mise en conformité répétée de tous ces moments par le biais des outils d'écriture ou de capture d'image informatique, comme étape préalable à leur vente formelle sur le réseau, façonne la perception au point où la vie apparaît seulement comme une agrégation fragmentaire d'instant à valoriser, au sens économique du terme il n'y a à extraire des événements qu'une suite de situations marchandes. »⁷

La vie personnelle, en devenant une marchandise, perd tout autant son aspect intime que sa dimension intéressante, elle est devenue un produit consommable. Le temps des événements vécus, les souvenirs, sont mis à distance et aliénés de leurs acteurs. L'exploitation et l'aliénation de l'individu atteignent ainsi leur stade culminant. Le sujet est appauvri, codé, réduit à des catégories. Il se transforme en une coquille vide sans souvenir, un oignon pelé.

Mais en quoi l'écriture dans un roman ou dans une bande dessinée aurait plus de valeur que les dernières publications Instagram de n'importe qui ?

« Dans la dictature de l'épanouissement personnel, tout le monde est artiste. Voilà pourquoi l'esprit de la révolution a déserté l'art. »

HEINRICH, Susanne, *Une femme mélancolique*, arte-DVD/VOD, 2019

Tout écrit est par essence conçu dans le but d'être lu. Tout auteur écrit en espérant obtenir une visibilité. Mais d'un côté cette visibilité n'est pas une fin en soi, tandis qu'elle est le seul horizon de l'autre. C'est là que réside la différence fondamentale entre, par exemple, Instagram et un bon livre.

⁷ VÉLOCE, « La civilisation du jeu », url : <http://www.lisez-VÉLOCE.fr>, consulté le 25/09/2020, (pdf), p.11

Face à cette déshumanisation de tout, ce que Philip K. Dick⁸ aurait appelé l'androïsat des hommes, que reste-t-il ? L'art ?

La réflexion sur l'art ne peut pas se faire en dehors d'une réflexion sur la société en général. Les oeuvres s'enchaînent toujours dans une structure sociale. Il est nécessaire pour toute réflexion, qu'elle soit artistique ou autre, de ne pas amputer son contexte. Il est indispensable d'avoir conscience des tensions entre fins, moyens et contexte, tous inséparables les uns des autres.

AFIN de faire une analyse la plus cohérente possible j'aimerais commencer par exposer la théorie de la culture qui anime ma réflexion. Cette théorie de la culture est un condensé des réflexions qui se sont formées, notamment parmi l'Internationale Situationniste, autour des questions du sens de la culture dans l'histoire et du rôle de l'art dans une critique révolutionnaire de la société. Une théorie de la culture se doit de commencer par proposer une définition utile de son objet. La culture ne saurait être définie – ni comprise – de manière anhistorique, c'est-à-dire qu'elle doit être étudiée à travers son ancrage dans un phénomène socio-historique bien précis, en l'occurrence la naissance de l'Etat, des sociétés de classes et de la division sociale du travail.

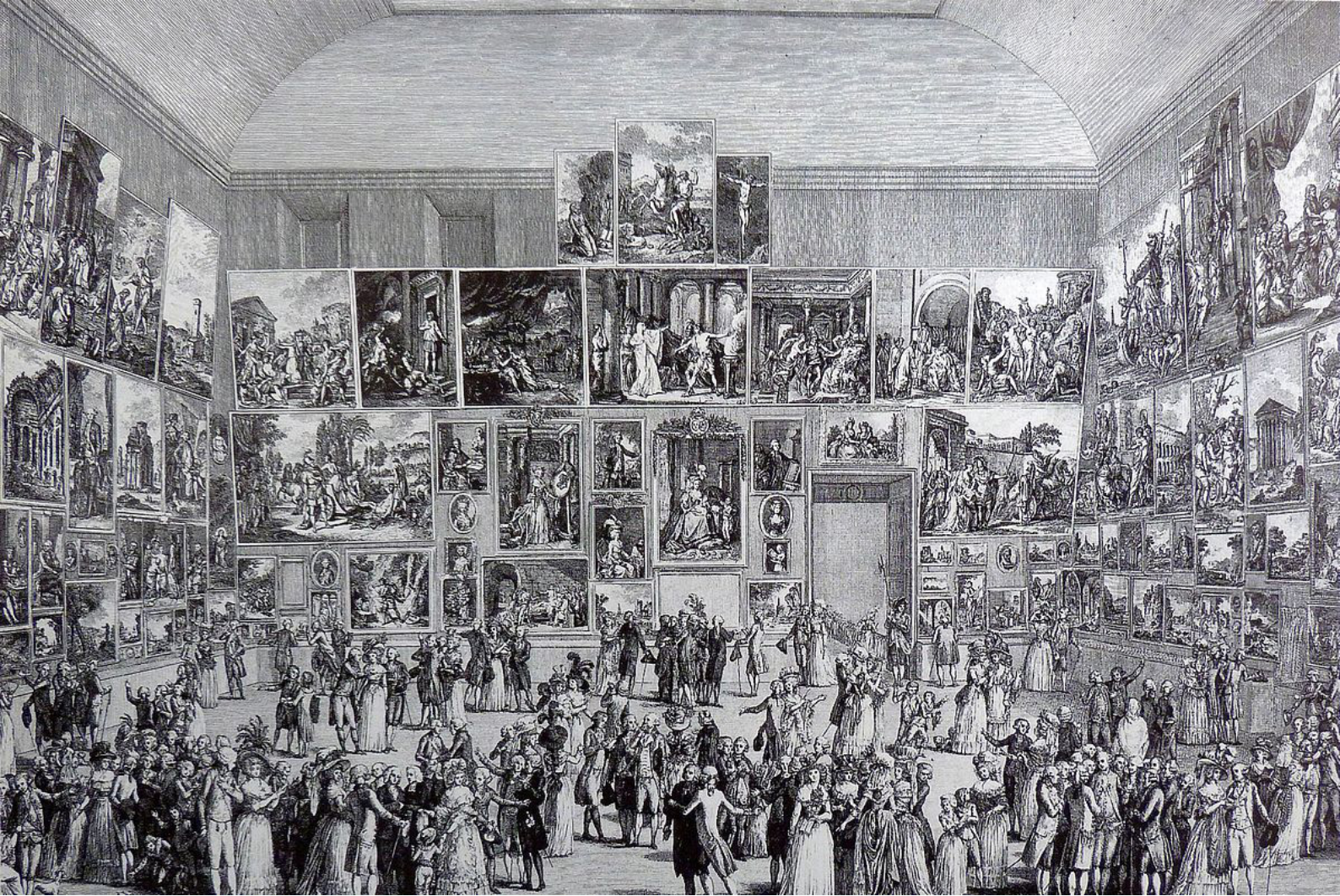
L'histoire a toujours existé, mais pas toujours sous une forme historique. Le temps a d'abord eu un caractère purement naturel et donné. Il a commencé à acquérir une dimension sociale lorsque se sont formées les premières classes au pouvoir. Celles-ci non seulement s'approprièrent les richesses de la société, mais, n'étant pas tenues de passer leur temps dans les travaux, pouvaient se consacrer aux aventures et aux guerres. Tandis que la base de la société demeurait plus ou moins immuable de génération en génération, il existait déjà au sommet un temps historique. Temps historique signifie temps irréversible, dont les événements sont uniques et ne se répètent pas. Ce qu'a fait un monarque dépasse la cyclicité de la base de la société. Le désir de laisser un souvenir et de le transmettre fut la première forme de conscience historique.

L'histoire, comprise comme temporalité irréversible, acquiert donc une dimension sociale avec la formation des premières classes dominantes. Mais la formation des premières classes dominantes n'est rien que la division du travail par les hommes, le travail de la division sur les hommes. La culture peut être définie comme l'ensemble des instruments par lesquels une société se pense et se montre à elle-même, et dans la société historique divisée en classes, la compréhension d'ensemble, la définition du sens de l'existence, est monopolisée par un secteur spécialisé.

*« La culture est la sphère générale de la connaissance, et des représentations du vécu, dans la société historique divisée en classes ; ce qui revient à dire qu'elle est ce pouvoir de généralisation existant à part, comme division du travail intellectuel et travail intellectuel de la division. »*⁹ Pour Debord, donc, la culture est spécifiquement l'ensemble des conceptions du monde et des représentations d'une société de classes. Elle est la forme historique que prend l'ensemble des

⁸ Philip K. Dick disait, lors d'une de ses conférences, que ses livres ne décrivaient pas la peur que les androïdes remplacent les humains, mais : *«To bring to attention the increasingly dangerous risk of humans becoming mechanical»* en français : « mettre en évidence le danger grandissant que les humains deviennent des robots. » Des êtres fiables, planifiés et rationalisés, sans possibilité de changements, emprisonnés par des catégories, et sans capacité à agir, ni à choisir, ni à se révolter.

⁹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 180, Folio, 1992, p.177-p178



MARTINI, Pietro Antonio, *Exposition au Salon de 1787*, 1787
eau forte, Paris, Bibliothèque nationale

DE SAZO, Serge, *La foule se presse devant l'entrée du Petit Palais à Paris pour l'ouverture de l'exposition «Toutankhamon et son temps»*, 1967, photo, AFP, Archives



représentations sensibles (l'art au sens le plus général) et des connaissances, en tant que produit de la division sociale du travail (exécutant/exploiteur). C'est donc, toujours par définition, l'expression de l'aliénation sociale en général, en tant qu'elle détermine l'ensemble des savoirs et des représentations du vécu.

« La culture est issue de l'histoire qui a dissous le genre de vie du vieux monde [c'est-à-dire les sociétés qui ont précédé l'Etat], mais en tant que sphère séparée elle n'est encore que l'intelligence et la communication sensible qui restent partielles dans une société partiellement historique. Elle est le sens d'un monde trop peu sensé. »¹⁰

Il est important de noter ici que pour Debord, ces deux couples de concepts (intelligence/communication sensible et connaissances/représentations sensibles) sont quasiment synonymes et que leur sens, volontairement général et transhistorique, dépasse largement celui du couple de concepts science/art, par lequel l'on serait tenté aujourd'hui de les vulgariser, et qui sont plutôt la forme contemporaine et dominante que prennent la connaissance et les représentations sensibles dans le paradigme de l'idéologie bourgeoise. Cette précision vise à clarifier pourquoi Debord peut dire, sans plus de détours, que la culture en tant que « sphère générale de la connaissance et des représentations du vécu » est « ce pouvoir de généralisation ». Si cette équivalence peut ne plus apparaître évidente, c'est avant tout car la science et l'art ont aujourd'hui largement abandonné, tant dans leur méthode que dans leur prétention, toute perspective unitaire et totalisante. Cela au profit d'une toujours plus grande division du travail dont le spécialitarisme et l'atomisation des problèmes constituent le pendant intellectuel, par ailleurs largement inconscient. A l'inverse, si l'on met de côté sa couche la plus superficielle, l'histoire de la culture se présente en général comme l'histoire d'une prétention à la saisie de la totalité.

« La culture est le lieu de la recherche de l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même. »¹¹

C'est qu'en effet le pouvoir hiérarchisé a toujours besoin d'être soutenu par des mythes ou des idéologies qui expliquent la cohérence de l'ordre général du monde et lui donnent un sens. Cela implique en général une organisation de l'apparence où sont dissimulées les contradictions radicales, et que le maître s'identifie au serviteur d'un dieu ou d'une transcendance quelconque. On peut donc affirmer que toutes les sociétés de classes de l'histoire ont été fétichistes, au sens où des représentations, des buts se sont imposés à ces sociétés de l'extérieur comme l'émanation de puissances supérieures ou d'un ordre naturel éternel. Alors qu'elles n'étaient que le produit de l'histoire humaine, qu'elles n'étaient que des forces sociales devenues étrangères, s'étant aliénées à elles-mêmes, échappant dès lors à la conscience historique et justifiant l'organisation sociale présente.

« Le monde social nous semble alors aussi naturel que la nature, lui qui ne tient que par magie. N'est-ce pas en vérité un édifice d'enchantements, que ce système qui repose sur des écritures, sur des promesses tenues, des images efficaces, des habitudes et des conventions observées – fictions pures. » (Paul Valéry, « Préface aux *Lettres Persanes* », *Œuvres I*, Paris, Gallimard,

10 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 183, Folio, 1992, p.179

11 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 180, Folio, 1992, p.177-178

« Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 509.)

Ce fétichisme s'est d'ailleurs principalement manifesté dans l'histoire sous des formes religieuses mais sa forme sécularisée - le fétichisme de la marchandise - est celle qui voit comme seul but à l'ensemble des réalisations humaines la croissance économique et naturalise les rapports sociaux capitalistes. C'est en ce sens que l'on peut affirmer que la puissance des sociétés de classes a échappé dans l'histoire à toute volonté libre et consciente.

Dans ce contexte, une compréhension active et pratique de la société ne peut être reconstituée que par une transgression permanente des hommes hors de la sphère où les cantonne l'organigramme social, c'est-à-dire d'une manière clandestine et parcellaire. Mais Debord va même plus loin en tirant les conséquences de sa définition, car plus l'histoire progresse, plus le monde de l'homme est le produit de l'histoire humaine, plus la conscience historique et la culture doivent apparaître contradictoires dans la mesure où se posent de manière de plus en plus criante la question de l'emploi des moyens de la société et celle de la légitimité des mythes et des idéologies, qui risquent d'apparaître pour ce qu'ils sont.

« Le manque de rationalité de la culture séparée est l'élément qui la condamne à disparaître, car en elle la victoire du rationnel est déjà présente comme exigence. »¹²

C'est cette contradiction fondamentale qui va constituer le cœur du dynamisme des formes culturelles dans l'histoire moderne. Cette définition de la culture peut paraître arbitraire, mais elle présente deux avantages : la première est de situer socio-historiquement son objet, la seconde est qu'elle se révèle très utile comme point de départ d'une conceptualisation de la dynamique générale à l'oeuvre dans l'histoire de la culture, et qu'elle peut donc lui donner un sens. Le concept de culture se trouve en conséquence saisi comme un processus historique.

La modernité est ce produit d'une réflexivité historique, cette tendance critique dont notre définition de la culture éclaire le terme logique. A partir du moment où les sujets remettent en question la société dans laquelle ils vivent, la comprennent de manière rationnelle, sortent du mysticisme et des superstitions, réfléchissent l'Histoire dans sa linéarité, ils entament, à chaque nouvelle avancée, la dissolution de cette même culture en tant qu'elle dépend de l'idéologie d'une classe dominante. Car dans ce mouvement, ils découvrent que nos sociétés n'ont rien de naturel. La culture provoque son propre effondrement, elle détruit son existence en tant qu'ordre naturel éternel, parce que la culture est la conception du monde qui justifie l'existence d'un pouvoir, elle se retrouve donc menacée par chaque progrès de la pensée critique, qui remet en question son rôle social, même indirectement, comme l'illustrent les déboires des astronomes qui ont remis en question la place de la Terre dans l'univers. Et Debord situe justement la naissance de la modernité dans l'éclatement du dernier ordre mythique qu'ait connu l'Occident, celui de la Chrétienté médiévale.

« Le moyen âge, ce monde mythique inachevé qui avait sa perfection hors de lui, est le moment où le temps cyclique, qui règle encore la part principale de la production, est réellement rongé par l'histoire. »¹³

12 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 182, Folio, 1992, p.178-179

13 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 137, Folio, 1992, p.135-137



I.S, « Destruction of the RSG-6 », photo argentique prise lors de l'exposition en juin 1963, Odense, Danemark, Galerie Exi, Le public était invité à tirer à la carabine sur les effigies de divers hommes d'Etat pronucléaires (De Gaulle, Kennedy, Franco, Khrouchtchev, Adenauer)

Texte de Raoul Vaneigem, images d'André Bertrand, *Je te veux*, 1967, détournement,

IL N'EST PAS DE GESTE SI RADICAL QUE L'IDEOLOGIE N'ESSAIE DE RECUPERER...



COMME VOUS AVEZ RAISON DE VOLER DES LIVRES. LA CULTURE DEVRAIT ETRE A LA PORTÉE DE TOUS.

LA CULTURE ?
MAIS C'EST LA MARCHAN-
DISE IDÉALE, CELLE QUI
FAIT PAYER TOUTES LES
AUTRES. PAS ETONNANT
QUE VOUS VOULIEZ L'
OFFRIR A TOUS...



ENCORE UN
PLANETISTE
DE GAUCHE

« *Nature et histoire sont pour nous deux possibilités polairement opposées, d'organisation, de connaissance, d'interprétation et d'évaluation de la réalité ambiante. Depuis la Renaissance, le monde ne peut plus être pensé comme un tout structuré et cohérent, et sa signification reste toujours partielle.* » (Kostas Papaioannou, *La consécration de l'histoire*)

Si la religion est ce dans quoi une société place ce qu'elle tient pour vrai, l'art pré-moderne apparaît comme le vecteur de l'idéologie, du rapport général au monde d'une époque, le langage de la cohésion sociale autour de valeurs partagées, ce que traduit son rôle essentiellement religieux.

En ce sens, l'art pré-moderne constituait une représentation communicable du vécu, une représentation, illusoire certes, car ne relevant pas de la communication authentique, mais qui se rapportait tout de même à une expérience partagée de la vie et à une conception partagée de l'ordre du monde.

Toutefois cet équilibre n'a pu se maintenir que dans l'illusoire immobilisme d'une société ignorant son historicité fondamentale. La rupture du dernier ordre mythique qu'a connu l'Occident chrétien à la fin du Moyen-Age a été un pas sans retour possible sur la voie de la modernité. L'art, en prenant son autonomie dans la modernité, a en fait profondément changé de sens.

Le fétiche, l'objet de l'adoration superstitieuse, n'était pas un beau fétiche : il a été estimé beau, à partir du moment où il a pu être apprécié indépendamment de la force surnaturelle dont on le croyait chargé. Il devint objet d'art quand il cessa d'être objet de foi et de prières. À partir de la Renaissance, peintres et sculpteurs continuent de traiter des sujets religieux ; même s'ils sont croyants, ils ne créent plus que des œuvres d'art.

« *L'art, qui fut ce langage commun de l'inaction sociale, dès qu'il se constitue en art indépendant au sens moderne, émergeant de son premier univers religieux, et devenant production individuelle d'œuvres séparées, connaît, comme cas particulier, le mouvement qui domine l'histoire de l'ensemble de la culture séparée. Son affirmation indépendante est le commencement de sa dissolution.* »¹⁴

APRÈS cette entrée en matière générale et théorique, je m'intéresserai à la perte de sens et à la décomposition de l'art et de la culture dans ce que l'on peut appeler la post-modernité.

Marcel Duchamp avec son *ready-made* a transformé la manière dont on définit une œuvre d'art. Il a déplacé cette définition du champ académique au champ du simple décret de l'artiste. Une œuvre fait œuvre dès sa nomination en tant que telle. Le *ready-made* est un « objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste » (*Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, André Breton)

« *Le ready-made est une idée qui est venue par hasard, comme toutes les choses qui ont une valeur quelconque.* »

— DUCHAMP, Marcel et CHARBONNIER, Georges, « *Entretien avec* », France culture, 2005

14 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, thèse 186, Folio, 1992, p.181

Le ready-made prouve par son existence reconnue en tant qu'« oeuvre d'art » que l'art n'existe en tant que tel qu'à travers sa reconnaissance institutionnelle.

L'art est conditionné par son époque et ses moyens, et aujourd'hui l'art est traité par la société qui le produit, et ce quelque soit le positionnement de son créateur, comme une marchandise.

«L'art est un produit comme les haricots. On achète de l'art comme on achète des spaghettis.»

DUCHAMP, Marcel et CHARBONNIER, Georges, «Entretien avec», France culture, 2005

Mais l'art est surtout une marchandise de luxe. Jeff Koons, dont j'ai vu une exposition en 2015 à Pompidou, l'a démontré de manière tout à fait assumée à ceux qui en doutaient encore. Il produit de l'art à la chaîne dans son usine avec plus de cent « assistants », il ne réalise bien sûr rien lui même, son rôle étant celui de la tête pensante et du compte en banque, comme un patron d'entreprise. Sa grande réflexion est de chercher à savoir « pourquoi et comment des produits de consommation peuvent être glorifiés », sous prétexte de vouloir « traiter de choses avec lesquelles tout le monde peut créer un lien »¹⁵, mais tant la production que le résultat ont un coût exorbitant, et s'ajoute à cela du *storytelling*.

Jeff Koons est ainsi devenu l'archétype de l'artiste vivant contemporain le plus cher et le plus reconnu.

Peut-être peut-on même aller jusqu'à considérer que Jeff Koons est celui qui fait de « l'art pour l'art ». Si l'on considère que l'art est actuellement une valeur culturelle et marchande qui se limite à la cote et au renom, alors faire de l'art pour l'art, c'est jouer le jeu comme Koons.

D'autres exemples sont tout aussi cyniques, comme *Merde d'artiste* de l'artiste italien Piero Manzoni. Manzoni avait initialement fixé le prix de ces boîtes de 30 grammes d'excréments à celui de 30 grammes d'or au cours du jour, blague à n'en pas douter, puisque de son vivant il n'en a échangé qu'avec des amis artistes. La valeur de l'oeuvre, une fois l'artiste mort et ses intentions avec, revint en 2014 à un montant de 129 000 euros aux enchères.

L'artiste réussit ainsi à son insu le prodige de transformer la merde en or.

Enfin, l'histoire tristement célèbre de Jackson Pollock, l'artiste marxiste qui fut soutenu et promu par l'OSS (ancêtre de la CIA) durant la guerre froide, tout comme les autres maîtres de l'expressionnisme abstrait américain dans le monde. Bien sûr tout ceci sans leur consentement et pendant plus de vingt ans. Donald Jameson ex-membre de l'OSS et Léo Castelli, marchand d'art expliquent que « L'expressionnisme abstrait permettait de faire apparaître le réalisme socialiste comme encore plus rigide et confiné qu'il ne l'était ».

L'art a toujours été aussi un outil de pouvoir, auparavant il était celui de l'Eglise, réglementé et financé par elle. Ernst Gombrich, historien de l'art, explique dans *Les moyens et les fins* que « la peinture est aux illettrés ce que les écrits sont aux lettrés ». Et ce qu'on apprenait c'était la religion. Il relie les évolutions dans la représentation à la volonté de l'Eglise de toucher la population en utilisant les sentiments d'identification et l'imagination plutôt qu'un simple discours didactique : « on désire, à nouveau, connaître non pas seulement ce qui s'est passé dans les écritures mais comment cela s'est passé et de quelle manière l'événement aurait été perçu par un témoin oculaire ».

7 WAVRIN, T, "Jeff Koons, Versailles", Beaux-arts éditions, 2008



« je n'arrive pas à croire que vous, bandes d'imbéciles, achétiez cette merde »,
BANKSY, *Morons*, graf poché sur toile, 57,5 x 76,6 cm,
2006, 500 exemplaire dans diverser collections privée et vente à travers le monde

GABORIAUD, Benoît, *Rétrospective Jeff Koons au Centre Pompidou*, photo, 2015



La culture religieuse a été remplacée par la culture d'Etat.

Un art séparé de ses « regardeurs », placé sur un piedéstal, derrière une vitrine. Un concept supérieur, représentant la richesse, la culture et l'esprit.

Un art subventionné qui permet de se démarquer en tant qu'élite culturelle, et qui est, pour ceux qui ont les moyens de le posséder, un investissement rentable et une déduction fiscale¹⁶.

« La valeur culturelle et valeur d'exposition aura été, désormais, absorbée, dissoute, détruite dans ce qu'on pourrait nommer la valeur culturelle de l'art aujourd'hui, ce mot de « culture » devant être ici entendu, non pas au sens anthropologique, qui est le seul intéressant, mais au sens que veulent lui donner les différents « ministères » qui en assurent la charge et le prestige. Pour le dire autrement, la valeur d'exposition est devenue une valeur culturelle au sens plein : de la scission entre culte et exposition, nous sommes passés au culte de l'exposition [...] Seule l'« aura culturelle » justifie que des gens – sans doute raisonnables par ailleurs – fassent sept heures de queue dans la neige pour assister à une exposition. »

DIDI-HUBERMAN, George et GISINGER, Arno, « Nouvelles histoires de fantômes, 2012-2014 », revue du palais de Tokyo, 2014

L'art contemporain est devenu un ensemble de pratiques individuelles qui, dans la continuité de notre société, fonctionnent essentiellement sur le sensationnel. Les artistes n'ont plus besoin d'un savoir faire pour oeuvrer : depuis les années 60, c'est le concept, l'idée, qui est au centre de la démarche.

Nos artistes ont été aussi appauvris et abrutis que le reste de la population.

L'artiste, par sa position sociale et ses prétentions se doit de porter sur la réalité un regard conscient et global. Et ce que produit l'art actuel démontre, comme dans tous les autres domaines, la médiocrité des esprits qui l'ont mis en oeuvre.

Il est important de comprendre pourquoi Gombrich considère comme nécessaire la question des fins et des moyens pour un historien de l'art. Cette approche permet de considérer les oeuvres, et ce qui est analysé, de manière globale. Gombrich ne considère pas juste le résultat - l'image - mais les techniques, le contexte, les objectifs, autrement dit toute l'élaboration des images, tout le processus de création.

Car pour réussir à développer un raisonnement juste, il faut ne pas dissocier les totalités. La fragmentation et l'atomisation des différents problèmes n'amènera qu'une critique fautive car incomplète. On ne peut analyser la forme sans le but, le but sans le contexte, le résultat sans la production, le regard du public sans la société...

Ainsi, Simone Weil écrivait, dans *L'enracinement*, et ce dès 1949 :

« Ce qu'on appelle aujourd'hui instruire les masses, c'est prendre cette culture moderne, élaborée dans un milieu tellement fermé, tellement taré, tellement indifférent à la vérité, en ôter tout ce qu'elle peut encore contenir d'or pur; opération qu'on nomme vulgarisation, et enfour-

¹⁶ Les entreprises qui achètent des œuvres originales d'artistes vivants pour les exposer au public ou des instruments de musique destinés à être prêtés aux artistes peuvent déduire le prix d'acquisition de leur résultat imposable.

*ner le résidu tel quel dans la mémoire des malheureux qui désirent apprendre, comme on donne la becquée à des oiseaux. D'ailleurs le désir d'apprendre pour apprendre, le désir de vérité est devenu très rare. Le prestige de la culture est devenu presque exclusivement social, aussi bien chez le paysan qui rêve d'avoir un fils instituteur ou l'instituteur qui rêve d'avoir un fils normalien, que chez les gens du monde qui flagornent les savants et les écrivains réputés ».*¹⁷

La tendance à l'atomisation des problèmes au détriment d'une perspective totalisante constitue un des défauts de notre époque. L'art contemporain n'y fait pas exception, il est inquiétant de se rendre compte que peu d'artistes arrivent à établir dans leur travail et leur quotidien une réflexion globale, ne serait-ce qu'en commençant par analyser les institutions qui les produisent. Très peu s'essayent à comprendre les fins sociales de la culture dans notre société et les milieux dans lesquels elle prospère.

« L'art est bien la transgression dont toute société a besoin pour se comprendre et se dépasser elle-même. » (Dominique de Villepin)

Aujourd'hui, l'art contemporain peut se diviser en deux catégories principales, parfois complémentaires :

- une production purement sensationnaliste qui séduit les nouveaux riches n'ayant aucune culture artistique et ayant l'avantage non négligeable de constituer un placement financier avantageux.

- une production pseudo-transgressive à la recherche de subventions et de reconnaissance d'une culture d'État, particulièrement développée en France.

Chez Nathalie Heinich, sociologue s'étant intéressée au sujet, voici quelques points qui ressortent :

La transgression est la clé de voûte, le mode d'emploi de l'art contemporain. L'œuvre réside non pas dans l'objet mais dans la proposition de l'artiste, d'où la prévalence du discours, surtout dans les œuvres conceptuelles. Il faut un dispositif d'intégration qui passe par le discours des spécialistes, et non pas de l'artiste lui-même. Ce qui compte, c'est le discours des galeries d'art, des commissaires, le « mode d'emploi discursif ». Une des choses qui distingue l'art contemporain de l'art moderne, c'est que les intermédiaires sont devenus fondamentaux.

L'art contemporain ne se définit donc que comme discours transgressif-institutionnel garanti par les mandarins de la critique autorisée. On mesure la vacuité d'une culture à la fois entièrement décomposée et entièrement soumise aux impératifs de l'État et du marché à ce fait qu'elle ne peut même plus vraiment apparaître pour autre chose qu'un mélange de bureaucratie culturelle et de spéculation.

C'est ainsi qu'on peut lire dans Télérama, à propos de l'art qui envahit Paris à l'occasion de la COP21 : *« Sensibiliser les riverains à l'impact de leur consommation sur l'environnement. L'œuvre fait son effet : inquiets, certains signalent le panache « radioactif » aux autorités »*¹⁸ .»

¹⁷ WEIL, Simone, *L'enracinement*, Gallimard, 1949 p.38

¹⁸ BINDE, Joséphine, « Boom de l'art écologique : quand les artistes se mettent au vert », url : <https://>

Cette bêtise généralisée a un point commun : l'incapacité à considérer les problèmes concrets dans leur totalité, comme un ensemble indissociable. Penser l'écologie sans penser la production marchande et l'aliénation des travailleurs est une absurdité. Pascal Maugein, un des artistes intervenants réagit dans un article¹⁹, plein de déception après la visite de l'exposition par des politiciens : « *il n'y a pas eu de retours concrets* ». « *Ils ont planté une éolienne sur les Champs-Élysées pour montrer qu'ils s'engagent pour le climat, mais ce n'est que du vent. Les politiques ne font rien, ils sont dans le déni* ». Il n'y a pourtant rien d'étonnant à l'absence de réaction des politiques, car si les maîtres de la société sont désormais obligés d'aborder le problème de la pollution, c'est à la fois pour prétendre la combattre et pour la dissimuler. La simple vérité des nuisances et des risques présents suffirait pour constituer un immense facteur de révolte, et ils sont après tout les acteurs principaux de cette destruction. Ils huilent la machine et ouvrent de nouvelles occasions de profit. La lutte contre la pollution, sous son aspect étatique et réglementaire, ne mènera à aucun changement fondamental, puisque les pollueurs et les nettoyeurs sont les seuls et mêmes maîtres à bord.

Pendant ce temps on voit que « *le Palais de Tokyo accueille une trentaine d'étudiants de l'école Kourtrajmé, pour élaborer une exposition capsule, sous forme de workshop, du 29 août au 11 septembre 2020, qui explore la filiation entre La Haine et Les Misérables.* »²⁰.

La bande annonce de l'exposition ressemble, à l'image de la volonté et de l'esthétique de poseurs des différents acteurs de cette exposition, à une pub pour Calvin Klein ou pour Puma²¹. La culture d'état arrive à donner le change et nous achète, sous couvert de subversion, la paix sociale, en commençant par la pseudo intégration des banlieues. La falsification-banalisation des idées révolutionnaires par ceux se croyant en être les héritiers - universitaires, artistes, syndicalistes - est la preuve vivante du formatage des consciences, de l'appauvrissement des personnalités.

L'individualisme artistique cultive la séparation du domaine artistique, son exceptionnalité, il consacre autant la mort de l'art que la mort de tout espace de création réellement critique. D'autant que l'art subventionné renonce à tout pouvoir sur sa suite et sa signification en délaissant une partie non négligeable de son sens aux politiques culturelles et à l'industrie. Ce qui a pour résultat le délitement de la pratique de groupe, le renoncement à l'inventivité et au renouvellement, l'abandon du conflit.

Peu d'artistes subversifs ou engagés acceptent l'idée que les musées, de par leur nature, détournent et domestiquent les propos et excluent une bonne part de la population.

Bien sûr je sais qu'il est impossible de vivre sans argent, et il y a un besoin matériel évident de

www.telerama.fr

19 BINDE, Joséphine, «L'art militant est-il inutile ? L'exemple de l'exposition "Fukushima Mon Amour"», url : <https://www.telerama.fr/sortir/l-art-militant-est-il-inutile-l-exemple-de-fukushima-mon-amour,135050.php>

20 B. Laura , «Jusqu'ici tout va bien : l'exposition de l'école Kourtrajmé sur Les Misérables au Palais de Tokyo», 2020

21 Calvin Klein, *Justin Bieber, Maluma, Lil Nas X, Kendall Jenner, Sza and more*, 2020 et Puma Football, *The Flow*, 2019



KOURTRAJME, (École), *Jusqu'ici tout va bien*,
Palais de Tokyo, 2020



MAUGEIN, Pascal, *Exposition "Fukushima Mon Amour"* exposition collective, Boulevard Voltaire
Paris, 2015



réussir, d'être exposé et de se vendre.

Enfin, la forme de leur travail nécessite souvent une formation universitaire approfondie. L'art n'a certes rien d'inné, mais il est désormais encore plus difficile pour les regardeurs de pénétrer dans une salle de musée sans connaissance universitaire, sans pancarte ou fiche technique de plusieurs pages.

L'art et la politique sont soumis au même régime qui les tourne en ridicule : celui de la fétichisation qui leur permet de vivre sans avoir à se remettre en question et de vivre éternellement dans les mêmes redites.

«Le Néo-dadaïsme est le dadaïsme d'Etat qui ne tire un petit effet de choc qu'en se produisant dans les palais nationaux»

DEBORD, Guy et CORNAND, Brigitte. *Guy Debord son art et son temps*,
in *Oeuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, 2005

NÉANMOINS MÊME SI L'ART CONTEMPORAIN M'HORRIPILE EN TANT QUE TOTALITÉ, je ne suis pas complètement désœuvrée, car si l'on ne se préoccupe plus de manière générale de l'ensemble de cette sphère mais des détails, il apparaît alors indéniable qu'il reste des créations artistiques, bien qu'individuelles, géniales. Ces oeuvres et ceux qui les réalisent sont des épiphénomènes rares, mais qu'il faut quand même nommer, pour leur travail remarquable et juste. Juste dans ses prétentions et dans ses résultats.

Ainsi j'aimerais proposer une rapide analyse du travail de Susanne Heinrich (plasticienne) et de son film, *Une femme mélancolique*, que j'ai déjà cité à plusieurs reprises et qui me semble dépeindre de manière habile toute la désincarnation avec laquelle une femme peut vivre dans cette société. De plus son travail a la particularité de lier le sensible et le discours politique avec intelligence.

Le film dure 75 minutes. On y suit une belle jeune femme qui parcourt la grande ville à la recherche du prochain endroit où dormir. Sur son chemin, elle rencontre des thérapeutes, des modèles, des mères éclairées, le nouveau précaire et beaucoup d'hommes. C'est une représentation de notre monde, composée de 15 scènes modèles.

La caméra nous livre des scènes d'intérieur aux couleurs saturées, sans perspective ni profondeur. A chaque scène une action, un temps et un lieu. Les décors rappellent des compositions picturales de fresques murales. Mais là où les peintres du 16ème siècle²² essayaient de créer une illusion et une impression de profondeur architecturale, Susanne Heinrich nous rappelle tout l'aspect faux et superficiel de ces pièces éclatantes. Ce ne sont que des décors, et nous n'en doutons jamais. Ce rapport au spectateur qui ne s'embarrasse pas de trompe-l'oeil et qui brise en permanence le quatrième mur, - regard et adresses directes à la caméra, décors d'intérieur flous, actions et personnages absurdes, effet speciaux au rabais - oblige le spectateur à garder une conscience extérieure. « *I'd like them to be productively confused* » explique Susanne Heinrich lors d'une interview à propos de son film.

Les acteurs jouent dans la même veine que les décors, pas faussement, mais sans essayer de singer, d'illustrer le sentiment des personnages. Un jeu beaucoup plus proche du théâtre, qui paraît toujours décalé lorsqu'il est amené au cinéma.

De nombreuses critiques ont fait l'éloge de ce film, sa réalisatrice a remporté le prix du meilleur film de fiction au Festival Max Ophüls en 2019. Mais les critiques, tout en applaudissant ce film, n'ont voulu l'analyser que sous l'aspect du féminisme:

« *Avec une précision ironique et une répartition humoristique, le film frappe sans cesse le clou dans sa traduction des théories féministes* » (Jury du prix Max Ophüls, concours de Sarrebruck, 2019), « *Quelles différences avez-vous remarquées depuis le lancement des mouvements #MeToo et #TimesUp ?* » (interview de la journaliste Gabriela Rico pour *Women and Hollywood*), « *Dans le film, vous parlez du genre, des rôles sociaux, du féminisme d'une manière très ironique et absurde en donnant au public votre jugement sur ces questions.* » (interview, 27e Raindance Film Festival).

Ce film parle certes des femmes et de leur rôle dans notre société, mais ne s'arrête pas là dans sa critique. La critique est beaucoup plus globale, beaucoup plus fine, elle n'analyse pas notre société de manière parcellaire et ne sépare pas les enjeux féminins du reste.

22 ex : Baldassare Peruzzi, *Salla delle prospettive*, 1516, ou encore Domenico di Bartolo, chapelle de Sainte-Marie-Majeure de Spello, 1441



HEINRICH, Susanne, *Une femme mélancolique*,
arte-DVD/VOD, 2019



L'artiste explique à propos de son travail que « *c'est un portrait de notre société néolibérale occidentale en 15 scènes modèles*²³ ». Portrait qui me paraît réussi, tout l'aspect faussé des décors, les dialogues détachés, les situations absurdes, sont en parfaite concordance avec ce que ressent le personnage dans ce monde, et résonne avec ce que nous avons déjà tous pu ressentir, l'aliénation.

Être étranger chez soi, la sensation de distance lointaine avec notre entourage : avec des lieux pourtant familiers, des gens que l'on voit chaque jour et que l'on connaît, ou encore le sentiment d'abîme vis-à-vis de sa vie, de son quotidien, de ses actions, de soi-même.

Susanne Heinrich précise à propos d'*Une femme mélancolique* : « *Ce film vient de mon mal-être social. On m'a toujours dit que j'étais libre, mais j'avais l'impression que mes décisions n'avaient aucune importance, que je couche avec quelqu'un ou que j'achète une glace ne faisait que peu de différence. On m'a dit que nous étions tous des individus ô combien uniques, mais je n'ai vu que du conformisme et des banalités, partout. [...] Je me suis politisée. [...] J'ai commencé à comprendre qu'il fallait politiser ma dépression. En m'écartant des chemins battus et en remarquant les similarités et les structures, au lieu de me raconter des histoires individuelles psychologisantes, ça m'a permis d'avoir de l'humour sur notre société.*²⁴»

Je voudrais mettre en parallèle d'*Une femme mélancolique* un autre travail filmique, redécouvert il y a peu et dans la même veine, bien que plus axé sur l'aliénation des femmes. Il s'agit du travail de Valérie Mrejen, *Manufrance*. La forme, une suite de pages de magazines féminins et de publicités où des femmes sensuelles sont représentées dans leur milieu « naturel » - le foyer -, est en parfaite adéquation avec le propos. Ce moyen permet de faire sentir au regardeur toute la vacuité et l'enfermement de leurs vies, son aspect spectaculaire, froid, désincarné et ceci non comme un cas à part mais comme un système. Il permet de faire apparaître les dimensions sociales et politiques de nos maux. Comme la dépression qui n'est pas à considérer comme un problème privé, un échec personnel ou une « maladie comme une autre » qui peut être guérie avec des médicaments.

«*Dans la famille, l'homme est le bourgeois -, la femme joue le rôle du prolétariat. [...] Et de même, le caractère particulier de la prédominance de l'homme sur la femme dans la famille moderne, ainsi que la nécessité et la manière d'établir une véritable égalité sociale des deux sexes, ne se montreront en pleine lumière qu'une fois que l'homme et la femme auront juridiquement des droits absolument égaux.*»²⁵

ENGELS, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, 1975

23 Trad : «*It's a portrait of our Western neoliberal society in 15 model scenes*»

24 Trad : «*The film goes back to my discomfort in society. I was always told I was free, but I felt my decisions didn't matter. Whether I slept with someone or bought an ice cream [it was] a gradual difference. I was told we were all oh so individual, but I only saw conformism and repetition everywhere. [...]*

I politicized myself. [...] I began to politicize my depression. To step out of the way and recognize similarities and structures instead of telling individual psychologizing stories enabled me to have a sense of humor. This suffering has become the stuff of a comedy about our society.»

25 ENGELS, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, traduit de l'allemand par Jeanne Stern, les Éditions du Progrès Moscou, 1976, p.57

Cet exemple donne espoir dans la production artistique contemporaine et il n'est pas le seul. J'ai de nombreux autres cinéastes, auteurs, dessinateurs... à énoncer, mais faire une liste est quelque peu superflu.

IL EST IMPORTANT DE PROPOSER UNE VALEUR POSITIVE. En effet, si ce monde nous déplaît il faut savoir en inventer un autre. Il est ainsi nécessaire d'aborder le projet du dépassement de l'art dans la construction libre des événements de la vie tel que formulé par les situationnistes comme l'autre pendant de la « fin de l'histoire de la culture ».

*« LE MOUVEMENT SITUATIONNISTE apparaît à la fois comme une avant-garde artistique, une recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne, enfin une contribution à l'édification théorique et pratique d'une nouvelle contestation révolutionnaire. Désormais, toute création fondamentale dans la culture aussi bien que toute transformation qualitative de la société se trouvent suspendues aux progrès d'une telle démarche unitaire. »*²⁶

Le projet situationniste s'offre pour ambition de réaliser une alternative révolutionnaire à la culture dominante et de participer, par la subversion culturelle et le dépassement de l'art, à une révolution de la vie quotidienne.

Ce projet reprend à son compte la réunion du « changer la vie » de Rimbaud et du « transformer le monde » de Marx. Mais si, dans ses Thèses sur Feuerbach, Marx déclare que « les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer », Debord quant à lui annonce qu'« on a assez interprété les passions : il s'agit maintenant d'en trouver d'autres » (*Le Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*). Il s'agit de se découvrir de nouveaux désirs, une autre vie. Telles sont les bases du dépassement de l'art que souhaite concrétiser l'I.S. en 1957.

Cette idée de dépassement de l'art, qui signifie à la fois sa mort en tant que sphère séparée, tel qu'on le connaît aujourd'hui, et son intégration en tant que part permanente de la vie quotidienne, avait été aussi avancée par un autre auteur 27 ans plus tôt en 1930, et que les situationnistes ne pouvaient ignorer. Dans le premier tome de *L'Homme sans Qualités* de Robert Musil, lors d'un débat sur la société idéale avec son ami Walter, artiste-peintre et musicien, Ulrich, le personnage principal, développe la même réflexion et arrive à la même conclusion sur l'art. (La citation est certes longue mais plus limpide que tout autre et ne peut, à mon sens, que trop perdre à être coupée.)

« Dans de tels Etats, les hommes vivraient donc d'après des émotions et des idées, des systèmes philosophiques et des romans ? poursuit Walter. En ce cas, nouvelle question : vivraient-ils de telle manière qu'il en naîtrait de grandes œuvres, philosophiques ou poétiques, ou, au contraire, que toute leur vie serait déjà, dans sa chair pour ainsi dire, poésie et philosophie ? Je sais ce que tu me répondras, car la première hypothèse aboutirait simplement à ce que l'on entend aujourd'hui par Etat civilisé ; puisque c'est à la seconde que tu penses, je crains que tu ne voies pas que philosophie et poésie, alors, seraient tout à fait superflues. Sans parler du fait qu'il est absolument impossible de se représenter la vie sur le modèle de l'art, ou comme tu voudras l'appeler, on s'aperçoit donc qu'elle ne signifie rien de moins que la fin même de l'art ! » Telle

26 DEBORD, Guy, *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans l'art et la politique*, texte d'exposition, 1963



J'ai rêvé d'un cimetière



Où les épitaphes étaient bizarres



1822-1826, 1930-1934



Un temps très court entre la naissance
et la mort



"On meurt bien jeune ici" dis-je à quelqu'un



Par plus qu'ailleurs,
me répondit-on. Mais ici..



...seules comptent pour années de vie...



...les années qu'a duré une amitié

fut sa conclusion.

[...] il [Ulrich] éclata de rire et dit :

Ignores-tu donc que toute vie parfaite serait la fin de l'art ? »

MUSIL, Robert, *L'Homme sans Qualités*, Tome 1, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Editions du Seuil, 2004, p. 493

La première expression de cette nécessité se trouve en fait en 1838 dans les *Prolégomènes à l'Historiosophie* d'August von Cieszkowski. « Réaliser les idées dans la vie pratique, telle doit être la grande tâche de l'histoire. » Dans cette « praxis post-théorique qui sera l'apanage de l'avenir », les héros historiques « doivent être non plus des instruments aveugles du hasard ou de la nécessité ; mais les artisans lucides de leur propre liberté ». « L'être et la pensée doivent donc disparaître dans l'action, l'art et la philosophie dans la vie sociale. » « De même que la poésie de l'art est passée dans la prose de la pensée, la philosophie doit descendre des hauteurs de la théorie dans le champ de la praxis. Être la philosophie pratique ou, plus exactement, la philosophie de la praxis. »

Cieszkowski pousse son système philosophique jusqu'à ses conséquences logiques : là où la pensée de l'histoire se reconnaît le pouvoir de transformer le monde, l'idéalisme se renverse dans la plus totale revendication du concret, celle de la construction historique consciente. À partir de cet effondrement de la philosophie sur elle-même, la méthode dialectique, « la pensée de l'histoire », va rechercher la réalité qui la recherche.

Si l'« art » des sociétés primitives a un côté essentiellement pratique, c'est-à-dire non artistique, c'est simplement que dans les sociétés primitives l'art n'est pas encore séparé de la richesse pratique elle-même dont il est un moment. S'il n'est pas artistique, c'est parce qu'il a encore des pouvoirs pratiques, c'est-à-dire sociaux. L'art primitif n'est pas artistique. C'est la société primitive qui est artistique. L'art devient artistique quand la société cesse de l'être, il devient autonome en se détachant du sacré.

« De la même manière, chaque domaine s'effondre en s'explicitant lorsqu'il est allé au bout de ses virtualités et de son impérialisme, lorsqu'il s'est proclamé totalité à l'échelle humaine (donc finie). Au cours de ce déploiement, et seulement après cette illusoire et outrancière proclamation, la négativité que ce monde portait déjà et depuis longtemps en soi s'affirme, le dément, le ronge, le démantèle, l'abat. Seule, une totalité accomplie peut révéler qu'elle n'est pas la totalité. » (*Internationale Situationniste*, n°3, « Le sens du dépérissement de l'art », 1959)

Le dépassement de l'art est lui-même inséparable de la modification en profondeur de la vie quotidienne, liée, elle-même, au bouleversement total d'une société qui a démontré qu'elle était complètement inapte à l'émancipation de l'individu. Le dépassement de l'art exige de mettre fin à la dissociation entre l'esthétique et le réel, de la même façon que le dépassement de nos façons de vivre, dans un refus permanent de la misère quotidienne, saute le fossé qui sépare nos frustrations de la concrétisation de nos désirs. La question, ici, n'est absolument pas de réhabiliter l'art, mais bel et bien de le dépasser. Dans cette optique la création ne peut plus avoir pour seule fin de représenter le beau.

« Il y a dans tout grand livre une prédilection pour les individus dont le destin ne tolère pas les formes que la communauté veut leur imposer. Cela conduit à des décisions impossibles à prendre ; on ne peut que peindre ces vies. Que trouves-tu en dégageant le sens profond de toutes

DEBORD, Guy et CORNAND, Brigitte, *Guy Debord son art et son temps*, oeuvre cinématographique complète DVD gallimard, 1994

les grandes œuvres ? La négation, sans doute partielle, mais nourrie d'expérience et répartie sur une infinité de cas uniques, de tous les principes, règles et prescriptions sur quoi est bâtie la société dont ces œuvres font les délices ! Le poème, avec son mystère, tranche tous les fils qui rattachaient le sens du monde au vocabulaire quotidien : et le voilà qui s'envole tel un ballon ! Si on veut appeler cela, comme il est d'usage, la beauté, alors celle-ci devrait être un bouleversement infiniment plus brutal et plus cruel qu'aucune révolution politique ne l'a jamais été ! »

MUSIL, Robert, *L'Homme sans Qualités*, Tome 1, Editions du Seuil, 2004, page 494

Toute activité créatrice considérée comme activité spécialisée, séparée de la totalité de la vie sociale, n'a plus aucun sens. La valeur de la création réside dans son action même et dans les conséquences qu'elle suscite : la subversion de l'ordre et de ses valeurs.

Plus dans la société bourgeoise les artistes ont été prétentieux dans leurs ambitions de mettre en question et de redéfinir dans l'ensemble le sens de la vie, plus leur domaine d'action réel s'est réduit vers le vide de l'expression et le refus de toutes les conventions admises. Dans sa part réellement critique, tout l'art moderne a été la revendication révolutionnaire d'autres activités, qui seraient, qui auraient été, un au-delà de ce minimum revendicatif : l'abandon des spécialisations de l'expression unilatérale de moments figés de la vie.

Si les artistes, à l'origine presque des amuseurs – meublant joliment quelques loisirs –, sont parvenus, par un lent développement historique, à l'état de l'ambition prophétique, qui pose des questions, prétend donner le sens de la vie, c'est parce que, de plus en plus, la question de l'emploi de la vie est effectivement posée par le recul des mythes et des superstitions.

S'il y a eu quelque chose de valable dans la destruction du langage, à travers la poésie, l'écriture romanesque ou les arts plastiques, ce fut d'être en même temps le témoignage de toute une époque sur l'insuffisance de l'expression artistique, de la pseudo-communication. Ce fut d'avoir posé la question de l'invention d'instruments supérieurs, d'un style, d'une forme dans laquelle la vie pourrait trouver son expression adéquate : l'art moderne a fait place nette dans les valeurs et les règles du comportement quotidien.

CE DÉVELOPPEMENT me permet d'arriver aux raisons qui me poussent à faire de la bande dessinée, me permet de pouvoir expliquer mes moyens et mes fins. Car je ne fais pas partie de ceux qui font de l'art pour l'art.

«Du reste, dans les affaires humaines, les moyens peuvent facilement devenir les fins comme l'indique la formule "l'Art pour l'Art."»²⁷

GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, 1987

Gombrich dans son livre *Les moyens et les fins* m'a fait formaliser les raisons qui me poussent à ne pas faire de l'art pour l'art et à apprécier assez peu le travail de ceux qui au contraire le font actuellement.

Il me semble impensable, au vu de l'état de nos vies et de notre monde de séparer mon travail

²⁷ GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Rivages, 1987, p.11

d'un propos d'ensemble et il me semble impensable de produire un travail pour l'art, au vu de ce que l'art représente dans notre société capitaliste.

Il est important de préciser que « les fins » ne se bornent pas à l'établissement de réflexions, cela englobe aussi la volonté de l'auteur à créer une sensation cathartique et esthétique chez ses regardeurs.

« Les éléments d'une peinture doivent amener ceux qui la regardent à éprouver les émotions représentées dans l'histoire, à ressentir terreur, peur, effroi ou douleur, chagrin, lamentation ou plaisir, joie ou rires... Sinon, le peintre aura travaillé en vain. »²⁸

GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, 1987

Je me suis donc dirigée vers le dessin et la peinture.

Le dessin... Il est nécessaire à ce propos de continuer mon travail théorique en répondant à un certain nombre de questionnements qui fleurissent dans le milieu de l'art contemporain et qui concernent directement ma pratique. Les artistes et les critiques contemporains démontrent un désintérêt pour ce qu'on pourrait appeler « les vieux arts », à savoir la sculpture, la peinture, le dessin... On les reconnaît en tant que piliers fondateurs de l'art et on leur reconnaît aussi nombre de chef-d'oeuvres, mais leur pratique actuelle, tout comme la figuration en général, est remise en question quand à sa pertinence. Puisque tout a déjà été fait à quoi bon continuer à peindre et à représenter ? En effet, pourquoi après un siècle et demi d'avant-gardes artistiques continuer à faire de la peinture et du dessin ?

Premièrement le dessin peut tout : le dessin a inventé la photo avant la photo, le dessin a inventé le cinéma avant le cinéma (le premier dessin animé fut réalisé en 1892 par Emile Reynaud) et la pellicule avant la pellicule (le folioscope en 1860), le dessin peut vous mettre dans un état hallucinatoire sans drogue et peut témoigner du processus de création.

Ensuite, il est important de préciser ce que j'entends par 150 ans « d'avant-gardes ». Je me permet de commencer l'histoire de ce qu'on appelle les avant-gardes au 19^{ème} siècle, ayant le romantisme et le réalisme en tête.

Il est plausible de considérer que les avant-gardes du 20^{ème} siècle n'auraient pu avoir la même liberté si les règles académiques n'avaient déjà été éclatées par le mouvement réaliste (littéraire et pictural). Ces « réalistes » ont détruit les usages et détourné le sens de la peinture. Ils s'essayèrent à montrer la réalité dans toute sa misère, sa banalité, son commun, refusant d'utiliser l'art seulement pour les grands sujets, pour un idéalisme académique : religieux, esthétique et étatique. Ainsi Courbet, peintre réaliste n'hésite pas à participer à la Commune de Paris et à la destruction de la colonne Vendôme en en suggérant activement et régulièrement l'idée.

« Attendu que la colonne Vendôme est un monument dénué de toute valeur artistique, tendant à perpétuer par son expression les idées de guerre et de conquête qui étaient dans la dynastie impériale, mais que réprouve le sentiment d'une nation républicaine, [le citoyen Courbet] émet le voeu que le gouvernement de la Défense nationale veuille bien l'autoriser à déboulonner cette colonne. »

28 GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Rivages, 1987, p.22

Bulletin officiel de la municipalité de Paris, 14 septembre 1870, Gustave Courbet

Le romantisme a été le premier à avancer l'idée que les passions banales, les sensations intimes des gens du commun, méritaient d'être exprimés en art. Avec lui la subjectivité s'affirme comme un sujet central. Le réalisme voulut lui montrer la réalité dans toute sa misère, sa banalité, son commun. Ce sont là les deux versants, subjectif et objectif, d'une exigence d'authenticité dans l'expression, l'art veut désormais se rattacher à la vie réelle.

Le développement de la photographie eut aussi une grande influence à l'époque, mais on ne peut réduire les changements qui se produisent dans l'art à cette analyse. La peinture, la sculpture... ne se sont jamais limitées à reproduire le réel. L'art fut l'incarnation de la religion, des croyances et de l'histoire, il donna vie à ce qu'on ne pouvait voir. Et même les peintres réalistes n'eurent jamais à l'idée de ne pas dépasser la réalité, ou de croire qu'ils la reproduisaient passivement.

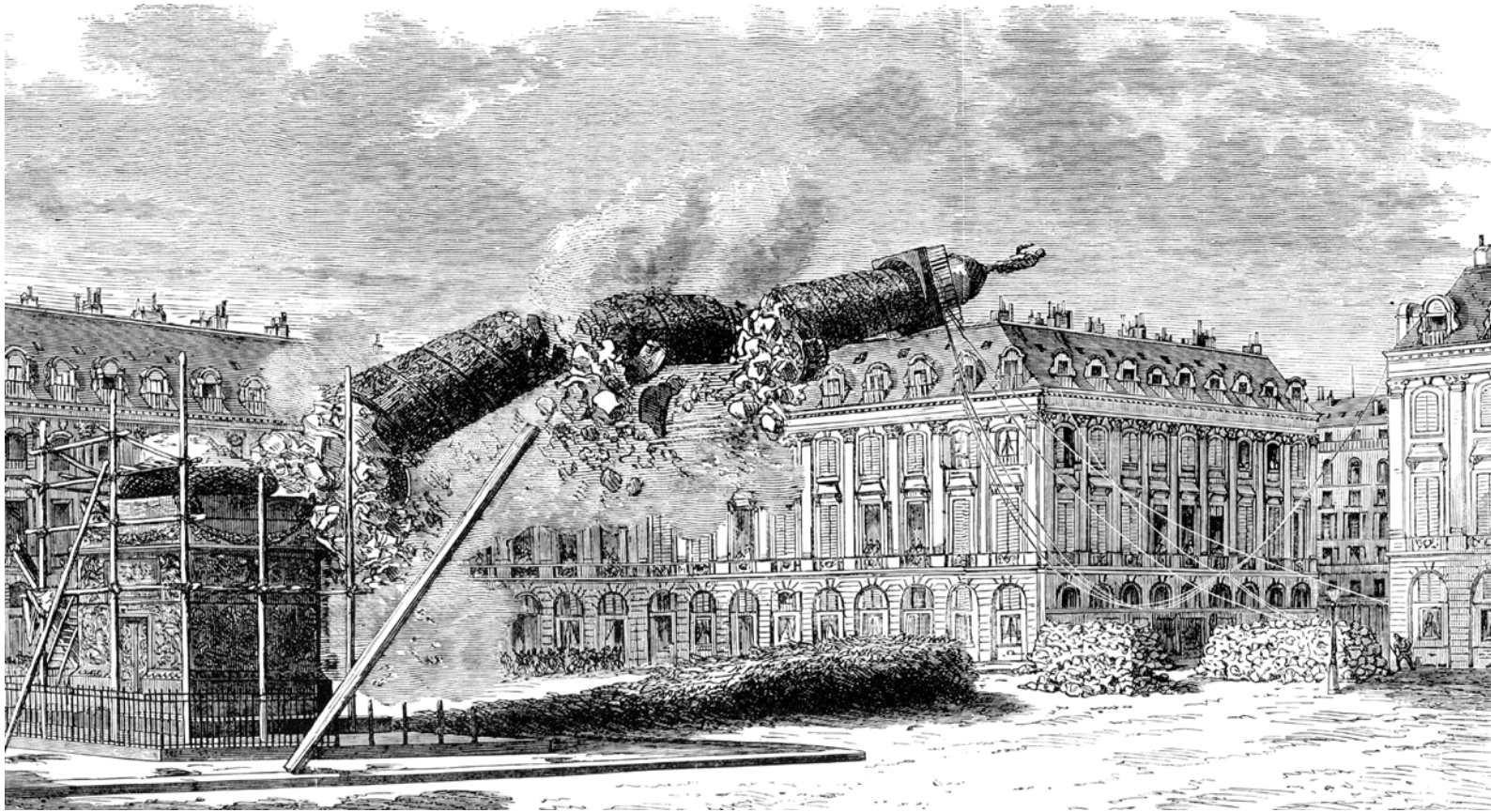
Les différents mouvements d'avant-garde sont nés en réaction et en opposition les uns aux autres. Les artistes qui composent la première moitié du 20^{ème} siècle se connaissaient et beaucoup d'entre eux firent partie de plusieurs mouvements. La volonté était de rompre avec les anciennes normes, de casser les règles établies et de détruire les carcans de l'académisme et des institutions étatiques. En bref, on ne voulait pas faire ce qui était attendu et entendu, on voulait « créer » dans le premier sens du terme. L'art est naturellement considéré par tous les avant-gardistes, qu'ils l'aient formalisé ou non, comme un moyen de se défaire des habitudes.

Et tout comme je me permets de voir le début des avant-gardes dans le romantisme je me permets de voir leur fin dans le surréalisme. Les mouvements suivants ne sont pas vraiment à considérer comme des avant-gardes équivalentes à celles énoncées précédemment. Et cela soit de par leur aspect anecdotique, toutes les conventions ayant déjà été pratiquement détruites, soit tout simplement par leur absence totale de considérations révolutionnaires et subversives. Le Pop-art en est un des meilleurs exemples. Ensuite parce que l'exigence moderne imposée par les avant-gardes jusqu'aux surréalistes trouvait son aboutissement logique dans le projet du dépassement de l'art en tant que pratique séparée de la vie. A partir de l'après-guerre et avec la généralisation progressive d'un rapport post-moderne au monde et à la culture, les mouvements tendent à disparaître et sont peu à peu remplacés par des pratiques individuelles qui démontrent une perte de repères face à la société.

A cet égard, la progression est notable entre le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, et les mouvements formés après 1945. La même volonté universaliste de changement rencontre le même émiettement rapide, quand l'incapacité de changer assez profondément le monde réel entraîne un repli sur les positions de départ qui deviennent une doctrine. C'est que l'essentiel, pour une entreprise de cette nature, n'est pas d'avoir absolument ou relativement raison, mais de parvenir à catalyser, pour un certain temps, les désirs d'une époque. Aujourd'hui même les prétentions des artistes ont régressé.

Ces avant-gardes, des romantiques aux surréalistes eurent pratiquement toutes la prétention et l'intelligence de vouloir créer des passions nouvelles. C'est ce que je désire individuellement mais aussi en tant que membre des éditions Plagiat. Et ceci en essayant d'éviter les erreurs faites par les avant-gardes.

Le dessin, aussi vieux soit-il, peut répondre à cette nécessité, il suffit au dépassement. Il peut,



Chute de la colonne Vendôme, gravures de presse réalisées pendant les événements de la Commune, 1871, republiée dans le livre, du COLLECTIF, *L'illustration, histoire d'un siècle, 1870 à 1875*, Le livre de Paris, 1990

COURBET, Gustave, *Enterrement à Ornan*, 1849–1850
peinture à l'huile sur toile, 3,15 m x 6,6 m, Musée d'Orsay,



comme le théâtre le prouve naturellement, mettre des expériences individuelles intenses au service d'un but impersonnel, d'un ensemble de significations et d'images qui les séparent à demi de l'individu. Et ce n'est pas la possession personnelle de l'oeuvre qui est recherchée, son existence est suffisante. On tire l'évènement à soi et en même temps on le développe.

L'origine de ma passion pour le dessin venait du film *Le mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot visionné alors que j'avais 5 ans. Je tiens à rendre hommage à cette oeuvre incroyable qui pourrait transformer n'importe qui en adorateur du dessin que l'on soit adepte ou pas du travail de Picasso et que l'on apprécie ou non le cubisme.

Ce film est novateur non dans son sujet, l'acte de création, qui avait déjà commencé à être exploré avec le court-métrage (9 min 55 sec) de Hans Namuth, tourné en 1951, *Music for Jackson Pollock*, et le court-métrage (18 min 54 sec) *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts réalisé la même année. Mais ce qui est inattendu et incroyable dans l'oeuvre de Clouzot est la disparition du peintre, c'est-à-dire du créateur. Ce dernier est effacé pendant les instants de création et seule son oeuvre qui se déploie reste visible. A l'inverse, dans les deux court-métrages qui furent réalisés précédemment, les deux peintres, Jackson Pollock et Pablo Picasso, restent dans le champ de la caméra tout le temps de leur travail. Cette différence est décisive car c'est elle qui change le sujet et ainsi le regard du spectateur. Là où les artistes sont le sujet principal des deux court-métrages, à l'inverse, dans *Le mystère Picasso*, le sujet n'est plus seulement Picasso le peintre, ou encore Picasso dans son atelier mais l'acte créatif en lui-même.

La seconde différence fondamentale reste le temps pris par le cinéaste. Clouzot qui à l'origine s'imaginait faire un court métrage de 10 minutes se retrouve à filmer Picasso pendant trois mois. Et finalement il n'hésite pas à faire un film de 78 minutes montrant uniquement la réalisation de nombreuses peintures en plan fixe. C'est sûrement cette patience que Clouzot a eu pour la peinture qui permet au spectateur, aussi néophyte soit-il, de s'immerger dans ce film, sans même avoir besoin de savoir qui est Picasso.

Ce film hypnotisant, partiellement en couleur et partiellement en noir et blanc, a réussi la prouesse technique (pour l'époque) de nous faire voir un dessin en train de se créer, sans que l'artiste et sa main ne soient visibles par le spectateur. Le cinéaste n'essaye pas dès le début du film de vous plonger dans les toiles de son comparse, il filme d'abord l'atelier, la caméra, le procédé, il sait que ce quatrième mur qu'il brise en laissant apparaître toute la scène n'empêchera jamais le public de se plonger dans le processus de création.

En parallèle d'autres toiles sont réalisées durant le film, mais leur création n'est pas filmée en entier mais filmée par instants. Ce qui, reconstitué, peut se rapprocher d'une forme de *stop motion*.²⁹ Pour réaliser ce travail Picasso utilisa des feutres à encre qui transpercent la toile, que Clouzot filme en miroir. Toutes les oeuvres qui ne sont pas reconstituées en *stop motion* sont donc filmées à l'envers. Le trait se transforme en formes, puis ces formes en scènes, la volonté de l'artiste à modifier ce qui semblait achevé, cette exigence sur l'instant : tous ces gestes filmés sont stupéfiants. Un vase rempli de fleurs se transforme en poisson, le poisson en poule, la poule en un monstre noir au yeux rouges et verts. A chaque nouveau trait, on ne peut s'empêcher de projeter des idées, notre imaginaire, sur ce qui apparaît. Mais c'est aussi chaque nouveau trait

²⁹ L'animation en volume (en anglais *stop motion*) est une technique d'animation utilisée avec des objets réels. Alors que les objets sont immobiles en eux-mêmes, cette technique permet de créer l'illusion qu'ils sont dotés d'un mouvement naturel par une multitude de prise de vue où l'objet filmé/photographié change.



CLOUZOT,
Henri-Georges,
Le mystère Picasso,
documentaire,
Filmsonor, DVD,
1956,
Extrait



qui nous oblige à voir un nouveau paysage, à délirer une nouvelle scène, à recommencer l'hallucination. Les lignes qui se développent sous nos yeux se ramifient, tandis que notre pensée se raccroche à ces visions et transforme le dessin inanimé en une histoire.

Par ce procédé ce n'est plus une peinture que nous regardons, mais une multitude d'histoires graphiques, un dessin animé complet et qui recommence avec régularité. Clouzot nous emmène dans un voyage hallucinatoire.

Clouzot commence son film par un court monologue introductif :

« [...] Grâce à Dieu, ce qu'il est impossible pour la poésie et la musique est réalisable en peinture. Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre il suffit de suivre sa main. Vous allez voir c'est une drôle d'aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse, en équilibre sur la corde raide. Une courbe l'entraîne à droite, une tâche l'entraîne à gauche. S'il rate son rétablissement tout bascule, tout est perdu. Le peintre avance en tatonnant comme un aveugle dans l'obscurité de la toile blanche.³⁰ [...] »

Ce qui rend ce film d'autant plus incroyable et juste, c'est l'amusement, le jeu, avec lequel Picasso dessine. Il est déjà extrêmement célèbre et n'a plus rien à prouver à personne. Il fait ce qui lui plaît, sans sembler se préoccuper d'arriver à un raté :

« Picasso : Ça va mal, ça va très mal, ça va très très mal. Tu t'inquiètes hein ? Tu as tort de t'inquiéter parce que ça peut finir encore beaucoup plus mal. Pourquoi tu fais cette tête-là ? Tu voulais du drame, et bien tu l'as !

Clouzot : A la fin du film c'est embêtant.

Picasso : Pourquoi ?

Clouzot : Pour le public.

Picasso : Je ne me suis jamais occupé du public, je ne vais pas commencer maintenant à mon âge. Et puis au fond, c'est ça que je veux montrer... la vérité surprise au fond du puit. »

Extrait du *Mystère Picasso* de George Clouzot, dernières minutes du film

C'est avec l'approfondissement de mes connaissances et de mes lectures que mon travail et mes intérêts ont trouvé leur aboutissement dans les médias du roman graphique et de la bande dessinée. Je me suis tournée vers la bande dessinée et ce sera ce avec quoi je gagnerai mon pain, travail qui réunit pour moi deux passions, celle d'imaginer des histoires et celle de les mettre en images.

Et puis la bande dessinée a cette particularité d'être un art plus populaire, tout comme le cinéma et la littérature. La BD est produite de manière industrielle et coûte certes plus qu'un livre, mais reste abordable pour à peu près toutes les bourses.

« Il [l'art] permet de survivre dans ce monde. Un moyen parmi de nombreux autres... comme le pain, comme l'amour. »

RICHTER, Gerhard (*Entretien de l'artiste Gerhard Richter*,
_____ traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Tate Modern, Londres, 2011)

30 CLOUZOT, Henri-Georges, *Le mystère Picasso*, documentaire, Filmsonor, DVD, 1956, 00:32 secondes à 01:16 secondes

L'art de la bande dessinée bien que très ancien dans son concept reste encore très jeune dans sa forme physique de livre personnel aussi bien que dans son succès industriel. Très ancien car l'idée de faire évoluer une histoire avec des personnages récurrents à travers plusieurs scènes qui se suivent, peut être retracée au minimum jusqu'à l'antiquité avec l'histoire de la fresque. Et très jeune car l'évolution de l'impression permet depuis peu de grands tirages de livres en couleur à bas coût. Le rapport qui était auparavant celui d'un spectateur qui se meut dans différentes salles d'un temple, d'une église ou d'une villa pour découvrir l'histoire dessinée d'un personnage important, devient celui d'un lecteur appréciant le trait et les histoires d'un dessinateur. Mais pour cela encore faut-il considérer ce médium comme une source aussi intéressante qu'un livre classique, ce qui, aujourd'hui encore, prête à débat.

Comme l'on peut s'en douter je ne fais personnellement pas de différence particulière entre la bande dessinée et la littérature, le critère n'étant pas l'apparence de l'objet mais son fond et sa justesse. Là où néanmoins je rendrais indéniablement hommage à la littérature face à la bande dessinée telle qu'on la conçoit actuellement, c'est le temps. La bande dessinée est encore très jeune, trop récente pour que l'on puisse avoir le même recul que sur nos classiques littéraires, et elle a eu la malchance de naître à l'époque où la culture est devenue une industrie.

Afin d'affirmer mon propos je vais vous proposer la présentation d'une de ces bandes dessinées qui me tiennent à cœur. Je ne prendrai pas comme exemple *Little Nemo*, véritable chef d'œuvre graphique et narratif, car il me semble plus pertinent pour appuyer mon propos de partir d'une bande dessinée contemporaine.

A propos de cette idée de l'aboutissement narratif que permet la bande dessinée je propose l'analyse d'une œuvre de bande dessinée/roman graphique qui n'est, à l'heure actuelle, pas encore aboutie. C'est une bande dessinée américaine publiée en 2017 et dont la suite devrait paraître cette année : *Moi ce que j'aime c'est les monstres*, de la dessinatrice Emil Ferris.

L'histoire prend place pendant les années 1960 dans les quartiers pauvres de Chicago, le lieu principal est un HLM en piteux état dans lequel vivent de nombreux locataires. Tous semblent atteints mentalement et physiquement. Ils sont cassés dans tous les sens du terme. Parmi eux, une très belle femme mariée et quelque peu atteinte, Anja, rescapée de la Seconde Guerre mondiale, des camps de concentration et ancienne prostituée. C'est avec le suicide douteux de ce personnage que commence l'intrigue. Mais la narration est tenue, sous forme de journal intime par une petite fille de dix ans, Karen, qui tout en s'imaginant être un loup-garou, va essayer avec ses moyens d'enquêter sur la mort de cette femme.

La première partie de ce roman graphique fait près de 800 pages, imprimées sur des feuilles imitant un carnet d'école, ou un journal intime acheté en grande surface. Les dessins sont essentiellement réalisés au stylo bic quatre couleurs.

Le style graphique, quant à lui varie entre dessin figuratif du type bande dessinée franco-belge, presque de l'ordre du pictogramme, et dessins réalistes. Or cette structure bien qu'étonnante et peut-être même un peu repoussante au premier abord permet une parfaite cohésion entre le fond et la forme de l'ouvrage. Lorsque la narration s'axe sur de la représentation de situations, qu'elles soient légères, drôles, ou de l'ordre de l'action, le dessin est simple, pictographique, mais dès qu'il s'agit de figer un instant important, des sensations puissantes, le trait caricatural devient extrêmement précis. C'est ainsi, qu'on peut être frappé par le réalisme saisissant des scènes où apparaît la mère de Karen.

C'est pourquoi je pense que contrairement à la majorité des critiques qui rapprochent le trait d'Emil Ferris de l'« expressionnisme »³¹, il est plus pertinent pour produire une analyse qui pose des questions de l'ordre de l'histoire de l'art, et qui pose celle de l'enjeu de la narration graphique, de faire un lien avec le réalisme. Quand je parle de réalisme je parle bel et bien du mouvement réaliste (littéraire et pictural) du 19^{ème} siècle.

Ces « réalistes » qui peignirent la réalité dans son dénuement et sa médiocrité, sa laideur et conçurent une immense fresque humaine. Pour servir ce besoin ils ont dû adapter leurs moyens à leur fins, c'est-à-dire que leurs traits se devaient d'être tout aussi réalistes que leurs propos. C'est autant par ses sujets que par sa technique qu'Emil Ferris est proche du réalisme.

Cette bande dessinée permet de commencer une réflexion sur les enjeux narratifs et les possibilités de réponse qu'apportent ce médium, car *Moi ce que j'aime c'est les monstres* condense les moyens que la figuration propose pour transmettre une histoire.

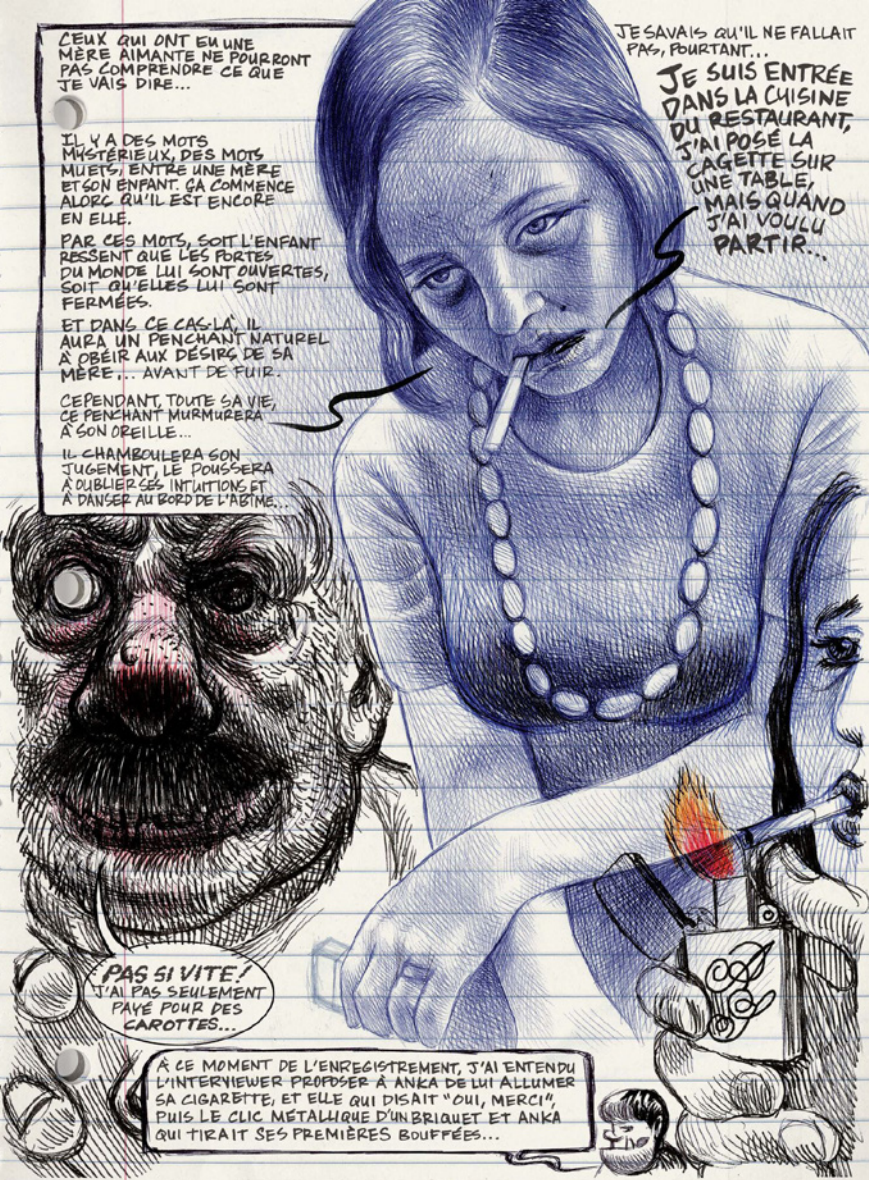
Ainsi je vais laisser Emil Ferris et la bande dessinée pour remonter de nombreux siècles en arrière sur l'histoire de la fresque. Fresques qui furent les premières histoires narrées à l'aide de plusieurs saynettes peintes et se suivant. Parfois elles sont même séparées par des cases, comme par exemple dans *La vie de Saint Jean Baptiste*, réalisée 1490, par Domenico Ghirlandaio. Ce dernier devait représenter la vie entière d'un saint. Il fut obligé de diviser sa fresque en plusieurs parties séparées les unes des autres par des espaces concevables, comme l'imposèrent les autorités canoniques. C'est-à-dire que les multiples scènes sont séparées les unes des autres par des piliers, des colonnes, des murs, comme une maison de poupée coupée net en deux, les êtres y habitent encore, suspendus dans un acte.

Le livre de Ernst Gombrich, *Les moyens et les fins*, est une de mes principales bases théoriques en ce qui concerne l'évolution de la narration par le dessin. Tout au long de son livre, et en s'appuyant sur de nombreuses fresques murales ainsi que sur les écrits des maîtres comme Léonard de Vinci, Gombrich distingue deux types principaux de représentations ayant cours depuis l'antiquité jusqu'au 19^{ème} siècle environ, deux types de représentation dont l'importance varie selon les époques et les contextes. Ces deux principaux types de fins et de moyens correspondant à un rôle à la fois esthétique et religieux de la peinture.

Le premier type de représentation relève du désir de créer une « *intensité dramatique* », autrement dit une forme de catharsis, une volonté du peintre de transmettre des sentiments au regardeur, que ce dernier devienne comme un « *témoin oculaire* » des scènes peintes. Ce dessein, cette fin, oblige les peintres à développer des moyens permettant une représentation réaliste et convaincante pour rendre possible l'empathie et l'identification du public aux images dont il est témoin. C'est ce que Gombrich appelle « *l'art de l'illusion* », un art qui exige une maîtrise de la lumière, des proportions, de l'anatomie et le développement de la perspective...

Le second type relève d'une volonté plus décorative et « *didactique* » de l'artiste et de son époque. Il s'agit d'enseigner. « *La peinture est aux illettrés ce que les écrits sont aux lettrés* »³².

31 « Dans cette œuvre magistrale, tout à la fois enquête, drame familial et témoignage historique, Emil Ferris tisse un lien infiniment personnel entre un expressionnisme féroce, les hachures d'un Crumb et l'univers de Maurice Sendak. », propos issus de la page de présentation de la maison d'édition française du livre : Monsieur Toussaint Louverture, « Moi ce que j'aime c'est les monstres », <https://monsieur-toussaint-louverture.com/produit/moi-ce-que-j-aime-cest-les-monstres-demil-ferris/>



CEUX QUI ONT EU UNE MÈRE AIMAINE NE POURRONT PAS COMPRENDRE CE QUE JE VAIS DIRE...

IL Y A DES MOTS MYSTÉRIEUX, DES MOTS MUETS, ENTRE UNE MÈRE ET SON ENFANT. ÇA COMMENCE ALORS QU'IL EST ENCORE EN ELLE.

PAR CES MOTS, SOIT L'ENFANT RESSENT QUE LES PORTES DU MONDE LUI SONT OUVERTES, SOIT QU'ELLES LUI SONT FERMÉES.

ET DANS CE CAS-LÀ, IL AURA UN PENCHANT NATUREL À OBEÏR AUX DESIRS DE SA MÈRE... AVANT DE FUIR.

CEPENDANT TOUTE SA VIE, CE PENCHANT MURMURERA À SON OREILLE...

IL CHAMBOULERA SON JUGEMENT, LE POUSSERA À OUBLIER SES INTUITIONS ET À DANSER AU BORD DE L'ABÏME.

JE SAVAIS QU'IL NE FALLAIT PAS, POURTANT...

JE SUIS ENTRÉE DANS LA CUISINE DU RESTAURANT, J'AI POSÉ LA CAGETTE SUR UNE TABLE, MAIS QUAND J'AI VOULU PARTIR...

PAS SI VITE! J'AI PAS SEULEMENT PAYÉ POUR DES CAROTTES...

À CE MOMENT DE L'ENREGISTREMENT, J'AI ENTENDU L'INTERVIEWER PROFDSEER À ANKA DE LUI ALLUMER SA CIGARETTE, ET ELLE QUI DISAIT "OUI, MERCI", PUIS LE CLIC MÉTALLIQUE D'UN BRIQUET ET ANKA QUI TIRAIT SES PREMIÈRES BOUFFÉES...

FERRIS, Emil, *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres*, traduit de l'anglais par Jean-Charles Khalifa, Monsieur Toussaint Louverture, 2018



L'AN DERNIER, DEEZE M'A EMMENÉ AU MUSÉE DE PETROIT, "L'ART INSTAUTE" ET UN DES PLUS CHOBETTES TABLEAUX QU'ON VA VIS, C'EST CELUI-LÀ →

"LE CAUCHEMAR" DE HEINRICH FUSSLI, 1781.

D'APRÈS DEEZE, C'EST REMPLI DE SYMBOLES, ET C'EST DU ROMANTISME, MAIS ÇA RESSEMBLE PAS DU TOUT AUX ROMANS À L'EAU DE ROSE DE MAMAN...

IL Y A UNE DAME ÉVANOUÏE DANS LE TABLEAU, COMME SUR SES COUVERTURES, MAIS LA CRÉATURE MONSTRUEUSE AGISSE SUR ELLE À L'AIR BIEN PLUS FUN (ET PLUS INTELLIGENTE ET RESPECTUEUSE) QUE CES ANIMAUX, TOUT EN MACHES QUI PECHENT LES CHEMISIERS DES DAMES SUR LES LIVRES DE MAMAN.

MON FRÈRE DIT QU'IL EST "SEXY" CE TABLEAU.

IL DIT QU'ON PEUT Y VOIR LA PREMIÈRE COUVERTURE DE BANDE PEISSÉE D'INDOUE DE L'HISTOIRE.

... ET SI ON CONSIDÈRE, COMME EN MATIN, QUE NÈGES + MONSTRES = MONSTRES, ALORS OUI, IL A SÛREMENT RAISON...

D'APRÈS DEEZE, C'EST CE TABLEAU QUI A INSPIRÉ L'UN DES PREMIERS ÉCRIVAINS D'ÉPONAINE, MARY SHELLEY, LORSQU'ELLE A ÉCRIT FRANKENSTEIN.

ON EST RESTÉS LONGTEMPS DEVANT (JE CROIS FRANCHEMENT QU'IL FRENAIT SON PIED À LE REGARDER). IL A DIT: "CE CANASSON, UN VRAI VOYEUR!" (CE QUI EST DÉGUEU!)

JE NE SAIS PAS POURQUOI, MAIS DEVANT LE CHEF-D'ŒUVRE DE FUSSLI, J'AI PENSÉ À ANKA.

PARFOIS, ELLE SE MET À CRIER EN PLEINE NUIT, ET SON MARI DESCEND POUR S'EXCUSER.

IL DIT: "C'EST QU'UN MAUVAIS RÊVE" MAIS QUAND JE REGARDE LE TABLEAU, JE VOIS CE COUVRE-LIT QUI RESSEMBLE À DU SANG, ET LES COUVERTURES EN MATÉLAS, ON DIRAIT LES CÔTES SAILLANTES D'UN CAPAÏRE...

BON, BIEN SÛR, LE DÉMON, C'EST UN SOUCI, MAIS QUELQUE CHOSE D'AUTRE DANS SON PASSÉ TORTURE LA DAME DU TABLEAU.

Ce but requiert une plus grande simplicité et efficacité dans les techniques de représentation, il n'y a plus de nécessité à respecter des règles scientifiques et à leurrer. La représentation est de l'ordre du pictogramme, les peintres symbolisent : couleur dorée pour la richesse ou la sainteté, taille liée à l'importance, signes distinctifs etc... Car « *celui qui réalise une narration pictographique peut magnifier son message* ». ³³

Le travail d'Emil Ferris réunit ces deux courants de la représentation et c'est en ceci que son oeuvre est à la fois surprenante et particulièrement juste dans son développement. En dehors du roman graphique d'Emil Ferris, et bien que le contexte ait changé, autrement dit que le but de la figuration ne soit plus réglementé par des édits religieux, il paraît pertinent de continuer à appliquer cette analyse pour la bande dessinée. Les auteurs, de manière consciente ou non, utilisent différentes techniques graphiques pour la narration. Ainsi si l'auteur veut représenter des situations, ou bien des sensations qui prendront le pas sur l'histoire, il utilisera différents moyens pour arriver à ses fins.

Moi ce que j'aime c'est les monstres, est à l'instar d'autres rares bandes dessinées, un livre qui, en plus d'être intelligemment écrit et intéressant aussi bien socialement que politiquement, est une oeuvre poétique et belle graphiquement. C'est l'aboutissement que je vise dans mon travail de bande dessinée.

Malgré l'essor de la bande dessinée, il y a un grand vide théorique à combler. Le principe ou le genre du « docu-fiction », comme on peut le trouver dans le cinéma, y est pratiquement inexistant. Alors qu'en parallèle est très développé le genre, assez proche, du « reportage graphique », qui est extrêmement normé dans ce qui est édité.

Le dessin y est pratiquement toujours le même : personnages peu réalistes, caricaturaux, cases colorées style aquarelle ou ligne claire à l'ordinateur avec une couleur ou des teintes de gris par dessus. La trame scénaristique est tout aussi stéréotypée : récit à la première personne, avec surtexte ou soustexte explicatifs, voire schématiques, narrateur sans réel point de vue et dont les réflexions ne dépasseront pas le stade de banalités. Le scénario s'organise la plupart du temps de manière cyclique entre anecdotes touchantes, explications didactiques et comiques de situation toujours liés à un décalage culturel.

Enfin le personnage se positionne comme un journaliste, il n'est au fond impliqué que superficiellement tant du point de vue émotionnel que politique et physique dans ce lieu qu'il visite.

Ces livres ne sont souvent donc pas entièrement à jeter mais on se rend vite compte après en avoir lu plusieurs, que bien qu'ils abordent différents sujets, on en retient pratiquement les mêmes choses.

« On fait l'éloge de la spontanéité pour mieux détruire la subjectivité. La subjectivité a été remplacée par la spontanéité. Du coup, c'est tout le discours à la première personne qui est désormais suspect, contaminé qu'il est par la pornographie, l'angoisse, la politique, la peur d'être ridicule, la technique, le journalisme, les médias et les « télés ». L'individu est en train de disparaître, et on fait tout pour le démolir en le remplaçant par des baudruches qui passent

32 GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Rivages, 1987, p.34

33 GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Rivages, 1987, p.41

leur vie à dire n'importe quoi, des débris qui se positionnent sur tout, qui ne bégaièrent jamais...»

BOUYSSI, Nicolas, *Le Gris*, P.O.L., 2007³⁴

Parmi les différents genres qui m'intéressent et qui se doivent d'être développés en bande dessinée il y a donc celui du docu-fiction. Ce type de roman graphique se compte en France sur les doigts de la main. Lors d'une publication, le choix du genre se fait entre les catégories fiction et reportage graphique. Ce terme d'ailleurs est emprunté au cinéma et serait sûrement à réinventer pour le neuvième art. Dans le cas de la bande dessinée, il désignerait la volonté de créer en partant de faits réels une histoire fictionnelle. Autrement dit, créer une histoire de fiction pour narrer des faits historiques, et d'utiliser la marge de la fiction afin de défendre un propos, d'affirmer un point de vue, mais aussi afin de créer une attache narrative, sensible et poétique avec le lecteur. Ainsi les narrateurs peuvent se permettre d'avoir des émotions, d'être plus humains et plus complexes tout en témoignant d'événements.

Pour expliquer peut-être plus concrètement, voici quelques exemples de bandes-dessinées qui seraient à rattacher à ce genre : *Persépolis*, de Marjane Satrapi, publié en 2000 à L'Association, *Maus* d'Art Spiegelman publié en France en 1998 ou encore *Le Cri du peuple* de Tardi sorti entre 2001 et 2004.

D'autre part, le second genre en bande dessinée qui se rapproche du précédent et qui m'anime en tant que possibilité créatrice est ce que j'appellerais le réalisme graphique. C'est-à-dire le fait d'inventer une histoire complètement fictionnelle dans un univers réaliste pour tenir un discours sur notre monde. Si un lien est à faire avec la littérature je rapprocherais ceci de Balzac, Dostoïevski ou encore Kafka.

Afin d'achever cette catégorie je finirais avec quelques exemples en bande dessinée, *Le réducteur de vitesse* de Blain, *Sunny* de Taiyô Matsumoto, *Ici même* de Tardi et bien entendu *Moi ce que j'aime c'est les monstres* d'Emil Ferris³⁵. Seuls quelques exemples sont cités ici mais ce genre est bien plus développé et avec une grande intelligence par un nombre certes petit mais néanmoins notable de dessinateurs.

Il va de soi que tous les exemples cités sont des travaux qui me séduisent à la fois graphiquement et littérairement.

Ces deux genres que je différencie sont rattachables l'un à l'autre de par leur volonté de décrire le réel, de témoigner de notre époque sensiblement et politiquement. Il est indispensable d'écrire sur ce monde dans lequel nous vivons, tel qu'il se présente actuellement, tant il y a de choses à en dire.

34 BOUYSSI, Nicolas, *Le Gris*, P.O.L., 2007, p

35 BLAIN, Christophe, *Le réducteur de vitesse*, Dupuis, 2013
MATSUMOTO, Taiyou, *Sunny*, traduit du japonais par Thibaud Desbief, Kana, 2015
FOREST, Jean-Claude et TARDI, Jacques, *Ici même*, Casterman, 1979

J'AIMERAI COMMENCER PAR présenter un de mes principaux projets collaboratifs réalisés avec un écrivain qui tout en étant plus âgé arbore les mêmes réflexions sur son travail et sur notre société, tout en les exprimant différemment. Ce travail, *Ciel blanc* est un roman graphique anciennement nommé *Anvers* (venant du personnage principal éponyme), dessiné et fini en avril 2021. Il s'agit d'une bande dessinée en noir et blanc (trames et ligne claire), co-réalisée avec Nicolas Bouyssi, écrivain ayant publié aux éditions P.O.L. une dizaine d'ouvrages.

Nous nous connaissons depuis 5 ans, et nous avons suivi le travail de l'un et de l'autre avec régularité. C'est pourquoi nous nous sommes mis en tête de réaliser un travail ensemble. Lui au scénario et moi au dessin.

Le synopsis de l'ouvrage est le suivant : *Anvers se réveille un matin pour enterrer son chat. Il part alors à la recherche avec Hector, son rat, d'un lieu pour inhumer son ancien compagnon. Néanmoins il se retrouve vite en incapacité d'ensevelir la dépouille de son animal comme il le souhaite (obligations hygiéniques, financières, morales...). Il décide alors, quoi qu'il en coûte, de trouver un lieu qui lui convienne pour rendre les derniers honneurs à son camarade. Le duo vagabonde dans différents endroits de Paris et finit par croiser une personne inattendue et quelque peu farfelue. De fil en aiguille, cette rencontre transformera leur errance en traversée, les amenant à faire des choses de plus en plus délirantes.*

Le récit s'articule en quatre parties :

- la scène d'exposition, où l'on découvre le cadavre du chat dans le frigo qu'il faut enterrer ainsi que les deux personnages principaux : Hector le compagnon et rat domestique d'Anvers et Anvers, jeune personne androgyne âgée de 25 ans. Ainsi se pose l'enjeu du récit : que faire du cadavre?

Anvers et son compagnon se rendent chez des vétérinaires, le cadavre du chat dans un sac. Avec cette entrevue et la découverte des urnes pour animaux, Anvers prend la décision de ne pas enterrer le chat dans les conditions prévues, mais de se débrouiller seul et comme il le désire, que cela soit légal ou non. Cette décision aura pour conséquence sa rencontre avec un ancien clochard alcoolique et dément. Leur premier contact sera violent et débouchera sur la fuite d'Anvers et d'Hector.

- Cette altercation obligera les deux compagnons à se réfugier dans un parc. Anvers est aux aguets toujours à la recherche d'un enterrement digne de ce nom. Mais il retombe avec surprise sur le fou qui semble l'avoir pris d'affection. Ce dernier se présente enfin en bonne et due forme, il est Didier Blais, guide au panthéon en pleine reconversion, souffrant d'héautoscopie, (dédoublé lié à la perception par un sujet de son propre corps comme en dehors de lui). Malgré le contexte, il arrive à les convaincre de lui faire confiance. Commence alors un périple à trois (et un cadavre). Didier les entraîne à sa suite sur la Petite Ceinture, il paraît avoir une destination en tête. Didier raconte sa vie et chante une chanson étrange écrite par sa soeur. Anvers le suit à la fois amusé et circonspect.

- Alors qu'Anvers vérifie les informations que déverse sur lui Didier Blais, et qui s'avèrent étonnamment vraies, Didier lui fait quitter la Petite Ceinture par un passage sale et recouvert de graffitis. Le trio avance désormais dans un long tunnel humide et crasseux. Là aussi de nombreux tags sont visibles, et seule la lampe torche frontale de Didier, qui décidément a tout prévu, leur permet de voir où ils vont. L'eau monte au fur et à mesure que leur avancée progresse dans les souterrains. Anvers s'inquiète, mais moins que prévu, les décors incroyables

des catacombes gagnant sur les circonstances, tandis que Hector nage à ses côtés, et que Didier continue son babillage et sa chanson.

C'est quand l'eau boueuse lui arrive jusqu'aux épaules qu'Anvers finit par s'emporter au sujet de la situation qui n'a fait qu'empirer. Mais Didier arrive à le contenir et lui assure qu'il ne sera pas déçu de la chute. Anvers n'ayant de toute façon plus tellement le choix et commençant, malgré tout, à apprécier Didier continue de le suivre dans cette situation absurde. Enfin, ils arrivent à un conduit qui mène à l'extérieur.

Le trio débouche dans le Panthéon. Didier toujours aussi énergique emporte ses deux camarades jusqu'à une tombe loin du public. Après quelques efforts, rythmé par sa rengaine, il parvient à bouger une stèle. Il attrape alors le sac d'Anvers, y prend le chat et dépose le corps dans le tombeau. Puis il fait sortir Anvers et s'en va comme si de rien était, après lui avoir dit adieu en chantonnant. Anvers qui était déjà sous le choc d'avoir réellement atterri au Panthéon, reste béat. Il continue de marcher jusqu'à l'extérieur du bâtiment, perdu. Mais après réflexion, un large sourire fait place à sa stupeur.

Pour mon travail en noir et blanc je me rapporte à différentes oeuvres graphiques dont deux déjà citées : les travaux de Tardi, pour la ligne claire, les manières de concevoir les personnages, de Taiyou Matsumoto pour les angles de vue et les perspectives, enfin de Moebius dans son travail en noir et blanc pour sa manière d'utiliser la trame.

Le titre de la bande dessinée est là pour traduire un sentiment, un état d'esprit. Il incarne une ambiance et n'est pas lié d'une autre façon au scénario. Les divagations et les pensées du personnage principal transforment la réalité dessinée, et la narration suivant son point de vue, ses réflexions altèrent tout son univers.

Notre bande dessinée fait 52 pages, elle est entièrement réalisée au micron (type de stylo à encre) en noir et blanc.

Le dessin a été pensé comme dense, l'idée d'origine étant de réussir à faire une bande dessinée où chaque case donnait l'impression d'une mini-gravure. Néanmoins au bout d'une vingtaine de pages le style avait énormément évolué. De gravures denses dans un univers sombre et lugubre, on était passé à une sorte de ligne claire bien plus épurée. La trame avait pratiquement disparu, et même le peu qu'il en restait avait drastiquement changé. Là où la trame était conçue comme un maillage plus ou moins serré selon l'intensité de l'ombre, elle se transforma en une suite de traits parallèles dont seuls la direction et le rapprochement créait une différence d'intensité. Dans des mots plus simples, le croisement et la superposition des traits avait fini par disparaître.

Néanmoins mon travail, qu'il soit en couleur ou monochrome reste essentiellement un dessin qui repose sur la lumière. Les personnages donnent toujours l'impression de se déplacer dans un univers extrêmement lumineux, dans une sorte de surexposition permanente.

Cette nouvelle direction illustrative, en noir et blanc, a permis non seulement un assouplissement de la ligne mais aussi de la narration, en allégeant le dessin. De plus Nicolas qui semblait plus dubitatif auparavant a été très satisfait par ce revirement. Bien sûr il a été nécessaire de recommencer les premières planches afin d'égaliser le résultat. Car s'il est intéressant de voir l'évolution, cela ne peut se permettre si nous désirons proposer ce projet à des éditeurs.

Mon rôle dans ce roman graphique arrivant en second lieu, je me suis permise d'interroger cet auteur sur son oeuvre littéraire en général, afin d'esquisser un portrait du maître d'oeuvre, de

dégager l'atmosphère et les perspectives de son travail. Cette interview m'a permis de découvrir à quel point nos visions de la création artistique sont proches.

Qu'est-ce qui t'a poussé à devenir écrivain ?

Des livres que j'ai lu, et puis l'idée me plaisait. Quand j'étais enfant, vers huit-neuf ans, cela me travaillait déjà. Mais je n'en sais au fond rien, au sens où j'ai retrouvé un texte, de quand je savais à peine écrire, où il y avait écrit « ceci est le premier roman de Nicolas Bouyssi ». C'est un texte qui s'appelait *Le python sacré*.

Après je me suis mis à la bande dessinée, on peut dire que j'avais envie de m'exprimer.

Pourquoi l'écriture plus qu'un autre médium ?

Je crois que ce sont les livres, certains livres, qui m'ont fait la plus forte impression. Des lectures marquantes, des auteurs qui m'ont donné envie de devenir écrivain parce qu'ils me fascinaient. J'ai été plus fasciné par des figures d'écrivains que par des figures de peintres ou de cinéastes.

Que veux-tu créer, transmettre à tes lecteurs par la lecture de tes livres ?

Des états, un point de vue, mon point de vue sur ce que notre époque me fait. Il y a aussi le souci de m'inscrire dans une sorte de lignée d'écrivains ou de penseurs qui tracent le chemin vers lequel je veux aller. Il y a des moments où je doute de mes bouquins, alors je me tourne vers des auteurs qui m'intéressent et qui changent selon les années. Et je me rends compte que j'ai le sentiment, malgré tout, que je suis sur le bon rail.

Pourrais-tu faire un lien entre tes différents livres, un fil conducteur ?

Il y a forcément un fil conducteur puisque j'ai voulu écrire 12 livres, séparés en trois groupes de quatre qui sont tous structurés autour des mêmes personnages. Ils reprennent la forme de *La divine comédie* de Dante, avec une partie purgatoire, une partie enfer et une partie paradis. Donc l'idée était de donner un sentiment d'état de purgatoire, ce qui m'imposait la question de : qu'est-ce qu'un purgatoire ? Puis est arrivé l'enfer, ça c'était plus facile. Et enfin, il fallait essayer de trouver si, à notre époque, il y avait de la place pour un paradis, un paradis terrestre et non céleste. J'ai cherché mais je n'ai pas trouvé, ce qui fait que l'ensemble de mes livres est un peu sombre.

Ce sont de grandes idées, deux-trois principes qui me permettent de me guider, de l'orientation. J'écris quand cela me vient, quand j'ai le sentiment d'avoir une idée qui m'amuse. J'insiste beaucoup, avec l'âge, sur cette idée de s'amuser, au sens de prendre du plaisir. Donc s'il y a une idée ou un sujet, ou parfois même quelque chose de plus abstrait, une envie de construire des organisations architecturales bizarroïdes pour me demander après comment les gens pourraient vivre dedans. Ces idées, j'essaye de les agencer les unes aux autres. Il y a une logique interne aux livres, une fois le début écrit et les grandes orientations esquissées, il y a des choses qui s'imposent. Beaucoup d'écrivains expliquent que les personnages finissent par vivre d'eux-mêmes, une fois le caractère défini, il y a une forme d'évidence dans ce qui va se passer.

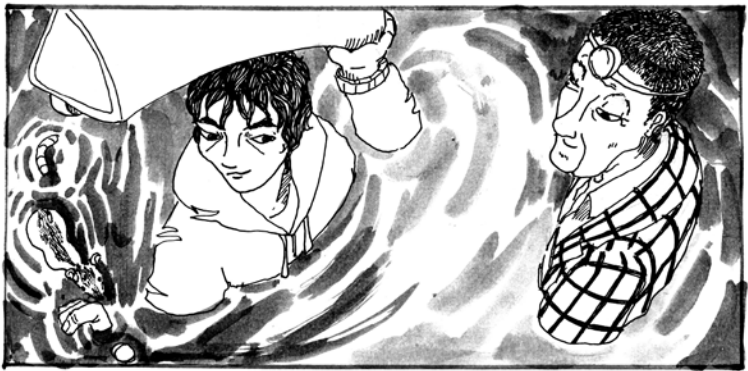
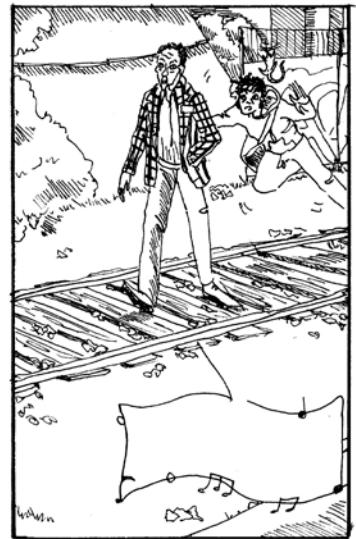
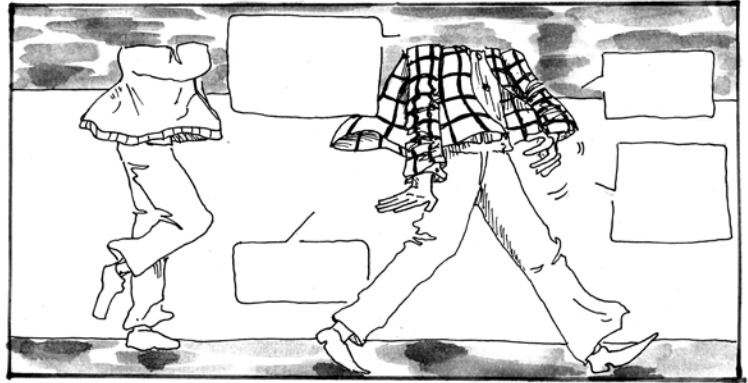
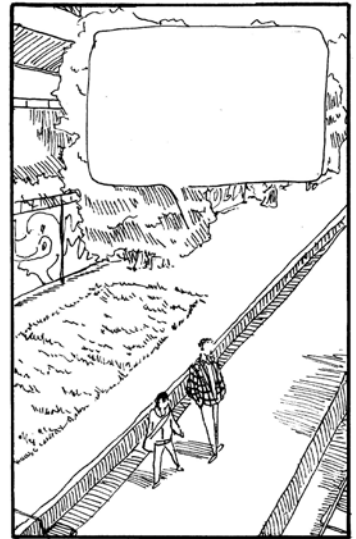
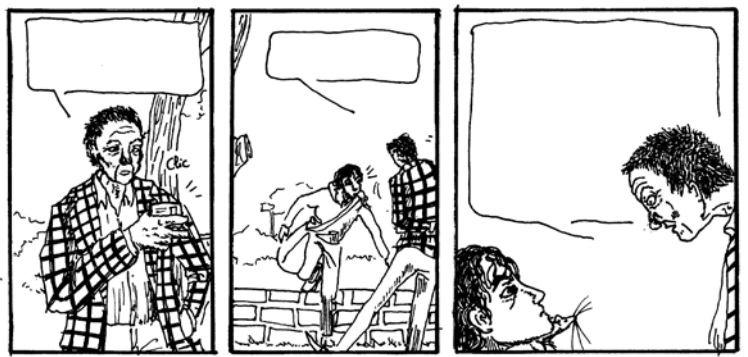
Puisque tu écris sur notre époque, que penses-tu de notre époque ?

Pas grand chose de positif, l'idée, qui m'a été relativement reprochée, est de faire état de manière réaliste de ce que je ressens par rapport à une époque qui me déplaît et que je subis, car

Ciel blanc



Margot Gustaedt
Nicolas Bouyssi



j'y suis né. Je suis très soucieux du réalisme. Je reprends des auteurs d'une tradition littéraire critique et assez noire, leur noms ne sont pas très originaux, ce sont des gens comme Baudelaire, Debord, qui essayent de faire des choses bien écrites par rapport à une perception du monde. Ils décrivent le monde dans lequel on vit, de manière affectée, affectés de voir qu'on en est toujours là. Quand je découvre un auteur plus récent, dans la continuité de cette critique, alors je me laisse ouvertement influencer par lui, avec le souci d'aller dans ce sens. Le dernier en date serait David Foster Wallace, auteur américain, qui décrit le monde actuel comme une monstruosité totale.

Que penses-tu de la littérature contemporaine ?

Il y a deux types de littérature contemporaine, celle dont on parle et celle dont on ne parle pas. Pour celle qui est mise en avant, je n'en pense pas grand chose de positif dans la mesure où des choix journalistiques sont faits pour correspondre à une idée que se construisent les médias de ce qu'aiment les lecteurs. Ces choix sont prescriptifs, il s'agit de ne pas brusquer le lecteur, de lui conseiller des livres qui lui permettront de penser à autre chose. J'aime et je veux faire une littérature qui nous oblige à penser à ce qui se passe, qui nous montre la réalité des choses. Comme par exemple Balzac qui est assez sombre. Je ne doute pas qu'il y ait une littérature critique contemporaine qui soit dans cette lignée, mais ce ne sont pas des livres mis en avant sauf quand ce sont des livres étrangers. Ils ont réussi à faire le parcours jusqu'en France, il est donc plus facile de trouver un bon écrivain étranger qu'un bon écrivain français célébré par les médias. Les journalistes mettent en avant des écrivains pour de mauvaises raisons, je le dis sans amertume, j'aimerais pouvoir leur faire confiance, mais les fois où j'ai suivi les conseils de tel ou tel média, j'ai été déçu. Les livres contemporains que tout le monde célèbre, sont des bouses dont j'ai fini par me débarrasser.

À quoi voudrais-tu que les gens pensent lorsqu'ils finissent un de tes livres ?

J'essaie de proposer aux lecteurs une forme d'expérience. J'ai été influencé, comme beaucoup de gens de ma génération par les Editions de Minuit, celles de Beckett, de Claude Simon, qui écrivirent des livres très marquants. Puis il y a eu la deuxième vague, avec des livres très bien écrits, souvent inventifs, mais je me suis rendu compte qu'au bout de 15 jours, j'avais totalement oublié ce que j'avais lu. Des écrits qui font passer un bon moment mais insignifiants. Ce que je tiens à faire est de créer des livres qui laissent des traces dans les esprits des lecteurs, qu'elles soient positives ou négatives, mais je ne veux pas que le lecteur oublie mes livres au bout de 15 jours. Mes livres ne sont donc peut-être pas très confortables mais il y a des livres qui furent des expériences incroyables et j'en suis gré aux écrivains de m'avoir fait des sensations aussi fortes. (fin)

JE DÉSIRES que mon travail d'autrice-illustratrice de bande dessinée soit tout aussi engagé et intelligent. Il me semble indispensable d'écrire sur ce monde dans lequel nous vivons, tel qu'il se présente actuellement, tant il y a de choses à en dire. Pour cela, il est impossible de ne pas avoir des repères si l'on veut être pertinent politiquement, car avant toute mise en forme graphique, les propos se doivent d'être justes.

Il y a un point commun entre mes différentes bandes dessinées, collaboratives ou non, qui est la place du personnage principal dans un univers réaliste, peut-être même presque documentaire. Le narrateur/personnage principal est souvent issu d'un milieu pauvre et est la plupart du temps

complètement inadapté à notre société, à l'instar de cette citation de Jiddu Krishnamurti :

« *Ce n'est pas un signe de bonne santé mentale que d'être bien adapté à une société malade.* »

J'essaye, un tant soit peu, de faire des bandes dessinées qui dépeignent la réalité dans laquelle nous vivons et la violence de la société capitaliste qui nous encadre.

En juillet 2019, accompagnée d'une amie géographe, Agathe Bédard, qui fit son mémoire en 2018 sur « *Le camp de Lavrio (Grèce) au sein des trajectoires migratoires kurdes* », j'ai voyagé en Grèce dans le camp autogéré de réfugiés de Lavrio. Nous sommes restées sur place pendant un certain moment, au cours duquel j'ai effectué un atelier de linogravure avec les gens du camp, et des séries de dessins sur les lieux. Après ce voyage nous voulions réaliser une bande dessinée à deux mains.

Mais nous nous sommes vite heurtées à un problème: l'incapacité de ma camarade à se soustraire à un discours universitaire. C'est-à-dire qu'elle ne pouvait se défaire d'une impression d'illégitimité dans ses considérations face à ce camp et à ces gens. Elle était incapable d'affirmer ses opinions et ses constations sociales et politiques, sous couvert d'une position absolument relativiste. En effet si rien ne peut-être considéré comme vérité, si rien n'est à affirmer, alors à quoi bon écrire?

Cette tiédeur dans les propos est plus que jamais à fuir. Les médias font déjà régner l'ordre de la demi-mesure, une forme de relativisme absolu, sans point de vue ni vérité, une idéologie du consensus permanent. J'ai donc décidé de réaliser la bande dessinée sur ce lieu et ces gens seule. Ainsi se mêlent, dans le récit, véritables témoignages et fiction.

Ce travail, intitulé *Ne pas mourir comme des chiens* a pris un an pour aboutir. Entre lectures, recherches, recueil de témoignages, storyboard, structuration d'un récit malgré tout fictif (docu-fiction) afin de le rendre lisible, sensible, pertinent et non purement documentaire.

Le titre fait références à deux textes qui ont fait partie de mes dernières lectures :

«*Elle aboutit donc à l'impératif catégorique de renverser toutes les conditions sociales où l'homme est un être abaissé, asservi, abandonné, méprisable, qu'on ne peut mieux dépendre qu'en leur appliquant la boutade d'un Français à l'occasion de l'établissement projeté d'une taxe sur les chiens « Pauvres chiens ! on veut vous traiter comme des hommes ! »*»³⁶

« *Il leva les mains et écarquilla les doigts, mais l'un des deux messieurs venait de le saisir à la gorge ; l'autre lui enfonça le couteau dans le coeur et l'y retourna par deux fois. Les yeux mourants K... vit encore les deux messieurs penchés tout près de son visage qui observaient le dénouement joue contre joue.*

- *Comme un chien dit-il.* »³⁷

Synopsis/préambule fourni au lecteur : *Les luttes se croisent et se ressemblent, comme celles*

36 MARX, Karl. *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, traduit de l'allemand par Jules Molitor, Éditions Allia, 1998, p.4

37 KAFKA, Franz, *Le procès* in *Œuvres complètes*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, 1984, p.466

des Kurdes et des gilets jaunes. Le même combat pour la liberté et l'égalité sociale rencontre la même répression. Le personnage de Judith nous fait découvrir le camp autogéré d'exilés kurdes de Lavrio en Grèce. Dans un subtil va-et-vient entre la Grèce et la France, entre les histoires personnelles et les combats politiques des activistes kurdes et de la jeune Judith, venue documenter leur quotidien, nous partageons un moment de la vie du camp et apprenons à connaître et à aimer ses habitants.

Judith est une jeune dessinatrice (20 ans), elle se rend en Grèce dans un camp illégal autogéré kurde. A l'initiative du projet se trouve Jade (27ans) une chercheuse et journaliste qui, elle, y retourne pour publier un article. Leur voyage dure 5 jours, qui permettent à Judith de découvrir le camp, son fonctionnement, ses habitants, leurs histoires, d'hériter d'un surnom: « *Mamoste Din* » (professeur fou).

En parallèle, une partie des chapitres se passe à Paris: ils témoignent de la vie de Judith et expliquent le parcours du personnage. Ces chapitres essaient de dresser un état des lieux des problèmes sociaux et politiques en France, en écho à la situation du camp, aux histoires et aux luttes des réfugiés.

Les différents lieux du camp sont empreints de symboles: drapeaux, portraits, tags... Le fonctionnement du camp, le projet politique mais aussi les espoirs et les perspectives des réfugiés sont expliqués au cours du récit: les règles de vie, l'organisation de la vie quotidienne, le fédéralisme démocratique...

Il m'a semblé important de laisser des passages en kurde, c'est pourquoi seuls ceux que comprend le personnage principal sont traduits, essentiellement les formules de politesse. Les discussions entre les habitants du camp sont donc laissées sans sous-titres.

Les principales inspirations qui m'ont influencées dans l'écriture, dans la structure et la narration du récit sont littéraires il s'agit de *L'étranger* de Camus et du roman graphique d'Emil Ferris, autrice de *Moi ce que j'aime c'est les monstres* : pour leur manière de conter un récit sensible à la première personne, tout en arrivant à mettre en avant un discours politique sur notre société. Enfin le chapitre VI de mon travail, intitulé *La mère*, s'inspire des *Carnets du sous-sol* de Fiodor Dostoïevski, à travers son thème de l'humilié humiliant celui dans une position sociale en dessous de la sienne.

Le travail graphique se fait à l'aide d'un mélange de différentes techniques, à savoir :

- pour les personnages : du feutre (orange et bleu) esquissant en aplats les ombres des corps des personnages.
- des lavis d'encre de Chine colorée pour les vêtements, ce procédé permet d'attribuer à chaque personnage une couleur propre qui sera reproduite dans les phylactères des bulles. Cette technique permettant une reconnaissance plus facile, voire immédiate, de qui parle, me concède par conséquent plus de liberté sur mes moyens de narration et dans mes possibilités de représentation. Enfin ces tâches colorées de lavis permettent de structurer la page et de détacher les personnages.
- les décors, quant à eux, sont amenés par aplats de crayon de couleur se superposant.

Malgré ce procédé d'élaboration de la planche avec différentes techniques, le dessin est réaliste. L'idée principale est de travailler par ces outils les lumières et les ombres avec précision et de créer grâce aux contrastes entre les différents aplats de couleur à la fois une atmosphère de contemplation et d'écrasement. Les couches de crayon, de différentes couleurs, déposées légèrement, donnent un aspect flou et vibrant aux décors, imitant ainsi l'impression que nous laissent les réminiscences. La composition est basée sur quelques formes géométriques simples,

Ne pas mourir comme des chiens

Mamoste Dîn



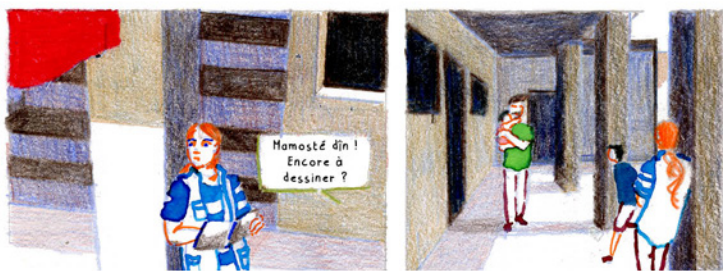
Et la peur de l'action a été
remplacée par le calme et
la préparation. Se n'ai plus
peur de me faire arrêter ou
battre.



35



Le temps pèse.
Nous ne pouvons rien faire à
cause de notre illégalité, rien
construire. Se me suis enfui et
je me sens traître car il y en a
qui continuent à se battre.



Mamosté dîn !
Encore à
dessiner ?



Moi je suis ici, et pourquoi ?
Pour travailler dans des pays capitalistes
où les gens ne connaissent même pas notre
existence ? Où on me dira salamalékoum à
la place de bonjour ?



Tu sais, je crois que la pire chose ici,
c'est le temps ! Le désœuvrement.
Comme en prison. C'est insupportable
cette impuissance permanente
et imposée. L'ennui sans fin.



Si j'allais dans
les montagnes, je
saurais ce que je
fais en prenant les
armes !

de larges aplats de couleur, et l'utilisation d'éléments architecturaux dont les verticales, horizontales et diagonales fortes vont structurer chacune des cases. Enfin, le blanc de la feuille reste présent et concède les parts les plus lumineuses du dessin.

Bien que je sois beaucoup plus habituée à dessiner en noir et blanc avec une technique de trame (style gravure pointe sèche), il m'a semblé intéressant de développer un mélange de techniques en couleur pour de la BD. J'avais essayé pour la première fois de faire des illustrations en couleur mixant différentes techniques pour un recueil de contes pour enfants, réalisé à mes dix-huit ans et édité l'année dernière aux éditions *Un vrai beau gars*, dans leur collection *Jeu naissent* en A4 de 42 pages.

Il est indéniable que je me suis énormément intéressée à Brecht Evens et à son roman graphique *Les noceurs* lors de ma production graphique, ainsi qu'à l'excellente bande dessinée illustrée et adaptée par Rabaté du roman éponyme *Ibicus* d'Alexis Tolstoï. Mais pour ce dernier ce n'est pas tellement le traitement graphique que la manière dont il gère les plans, les cadrages et l'enchaînement des cases qui me semble particulièrement fine.

Chaque chapitre de ma BD commence avec une gravure sur linoléum réalisée dans le camp de Lavrio avec des réfugiés. L'objet fini prend la forme d'un roman graphique de 100 pages, destiné à un public adulte et jeune adulte.

J'ai voulu témoigner par ce projet non seulement d'une situation courante, mais aussi de la réalité sensible qu'elle implique. Je voudrais que ma bande dessinée puisse servir de passerelle : qu'elle permette de créer un désir de compréhension, de réflexion, de recherche et une prise de conscience par ses lecteurs sur notre époque. Néanmoins cela ne s'arrête pas à ce travail précis, c'est ce que je veux pouvoir réaliser à l'avenir pour tous mes travaux.

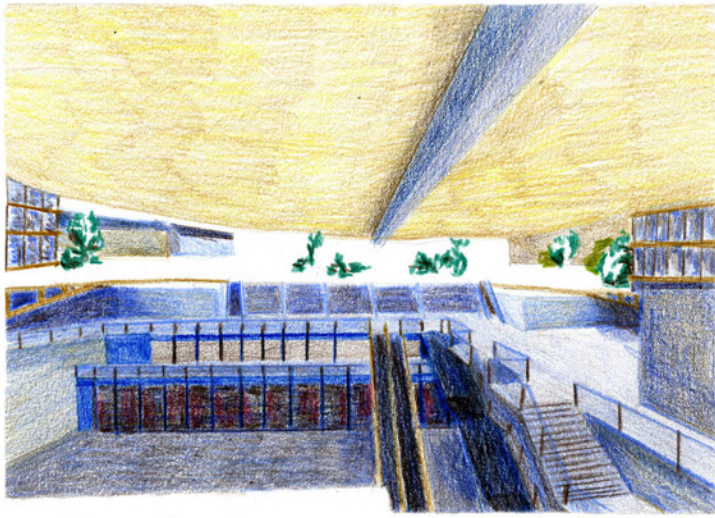
Ne pas mourir comme des chiens a été mis depuis peu en ligne en version anglaise et française sur le site de géographie et de cartographie politique *visionscarto* (<https://visionscarto.net>). Peu après sa parution en ligne, j'ai reçu un appel des journaux indépendants kurdes *Yeni ozgur politika* et *Kurdistan au féminin*, pour une demande d'interview car la bande dessinée les avait intéressés. Cette interview sur mon travail se fit à l'écrit. Elle a été traduite du français au kurde et au turc. Il me semble important pour bien comprendre ma réflexion et mon but en tant qu'illustratrice dans ce travail de retranscrire cet entretien qui fut un exercice réellement difficile, bien plus qu'il ne m'avait paru de prime abord, son caractère public ne me permettant pas la moindre erreur. Et ceci s'avère finalement être probablement le texte le plus complet sur ce travail que je puisse fournir :

Comment avez vous fait la connaissance du mouvement kurde ?

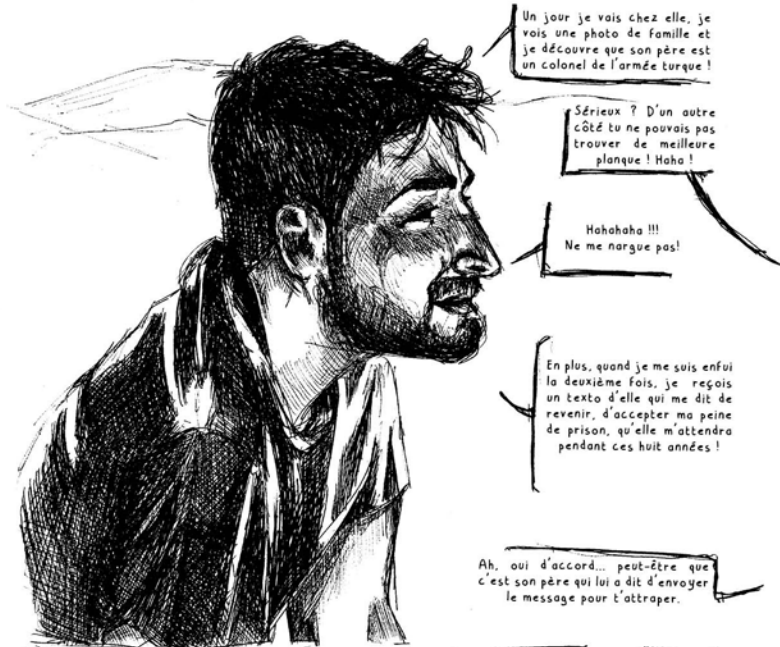
Historiquement. Autrement dit, de la même manière que je me suis documentée sur la guerre d'Espagne en 1936, l'IRA, les zapatistes, les situationnistes, les guérillas et les divers mouvements révolutionnaires historiques. Il me semble impossible de ne pas avoir ces repères si l'on veut être pertinent politiquement. Il faut, pour avoir une compréhension juste de notre société et une perspective stratégique, connaître les différents mouvements de protestation anticapitalistes, antifascistes et révolutionnaires.

[...]

Y a-t-il des anecdotes qui vous ont marquée particulièrement au camp que vous voudriez bien partager avec nous ?



Depuis peu de temps mes sensations ont changé : l'attente angoissante du combat s'est transformée en excitation.



Un jour je vais chez elle, je vois une photo de famille et je découvre que son père est un colonel de l'armée turque !

Sérieux ? D'un autre côté tu ne pouvais pas trouver de meilleure planque ! Haha !

Hahahaha !!!
Ne me nargue pas !

En plus, quand je me suis enfui la deuxième fois, je reçois un texto d'elle qui me dit de revenir, d'accepter ma peine de prison, qu'elle m'attendra pendant ces huit années !

Ah, oui d'accord... peut-être que c'est son père qui lui a dit d'envoyer le message pour l'attraper.



Après je suis devenu responsable de la stratégie de guérilla urbaine à Istanbul.

Puis j'ai été encore arrêté, torturé cette fois, et mon dos a été cassé.

Quand c'est devenu sérieux, par souci d'honnêteté, il a avoué la vérité au responsable du camp. Ils l'ont transféré dans une autre ville. Mais il n'a pas eu d'autres problèmes.

A cette époque je ne savais pas qu'on pouvait aller en prison quand on aide quelqu'un à passer la frontière. Ahmet et moi nous sommes retrouvés à l'aéroport pour un avion de nuit.



Pour ce qui est des anecdotes, cela dépend si je peux parler de ce qui est dans la bande dessinée ou s'il vaut mieux d'autres choses afin de laisser un peu de découverte.

[...]

C'est d'ailleurs assez compliqué de répondre, car en fait il y a tant d'anecdotes, et je ne sais lesquelles sont les plus intéressantes à raconter...

Il y avait toujours ces heures pendant lesquelles, deux par deux, côte à côte, et parfois sans se parler, juste en fumant, des gens du camp faisaient des tours dans la cour, toujours de manière régulière. Les différents duos ne se parlaient pas entre eux. C'était une habitude de prison dont ils n'avaient pas pu se défaire.

A Lavrio tout le monde fumait des cigarettes et buvait du thé en permanence. Et le premier qui commençait à fumer proposait toujours à tous ses camarades de tablee ou de balade une cigarette. Il en allait de même pour le thé, si bien que tout le monde finissait par sentir cette odeur de plante, de sucre et de fumée.

Quel effet vous a laissé le camp, quelles traces gardez vous de cette expérience ?

Beaucoup de choses, en premier lieu des amis. Enfin après c'est peut-être abstrait de parler d'amitié, quand les liens ne se font plus que par mails plus ou moins réguliers, mais je suis toujours contente quand les gens me demandent de dessiner des portraits de leurs familles, de leurs amours et même parfois des souvenirs. C'est agréable d'avoir des nouvelles et de ne pas se perdre de vue.

Ensuite, je ne pense pas que les références politiques et les idées révolutionnaires soient exactement les mêmes en France et au Kurdistan.

Il y a pas mal de différences, qu'elles soient liées à l'histoire du PKK ou non. Par exemple le confédéralisme démocratique, qui naturellement n'est pas une théorie importante en France dans les groupes radicaux. Ou encore le rapport au culte de la personnalité, et toute l'imagerie communiste présente dans le camp qui en découle, qui en France est source de méfiance : les portraits énormes, sur fond rouge, qu'ils soient de Staline, de Marx ou encore d'Ocalan ne portent pas la même histoire.

Toutefois il est indéniable que la vie politique, l'organisation du camp à laquelle prennent part les gens, le système d'assemblées, le pouvoir concret des habitants sur leur vie, sont des choses qui doivent être l'objectif à atteindre en France pour les groupes radicaux sérieux, des choses qu'ont d'ailleurs essayé de mettre en place les gilets jaunes, à des échelles locales.

Après, on ne peut pas encore parler en France d'une organisation stratégique révolutionnaire, les gilets jaunes, et les gauchistes radicaux plus ou moins cohérents ne sont ni armés ni organisés actuellement pour agir de manière aussi conséquente et radicale que le PKK.

Dans la bande dessinée il y a un parallèle créée entre la lutte des kurdes et le mouvement des Gilets Jaunes, pourriez vous développer cela ?

J'ai participé pendant toute l'année 2019 à la plupart des actes des gilets jaunes, j'ai commencé à l'acte 2, et ce fut une année extrêmement plaisante et intéressante. Je ne savais pas contre pas avec quelle ampleur les gilets jaunes s'étaient exportés à travers le monde ! Si bien que, lors de mon arrivée au camp, quand certains ont appris mes déboires en garde à vue, ou au tribunal, ils ont tenu à me montrer leurs gilets jaunes customisés avec des drapeaux et des figures kurdes. C'était quelque chose pour moi d'incroyable, que des gens qui se sont enfuis de leurs pays, qui ont été torturés, emprisonnés, condamnés pendant des années, qui ont perdu des proches et qui ont combattu Daech se revendiquent gilets jaunes avec fierté. J'avais l'impression d'être loin derrière avec nos quelques émeutes en France.

Mais au fond, il est évident que ces luttes se rejoignent dans leurs revendications, et dans la criminalisation créée en réaction par nos état capitalistes (néanmoins bien moins violente en France). Et c'est pour une raison très simple, c'est parce que tous ces pays sont capitalistes et libéraux. Tous ces pays plus ou moins violents avec leur population, plus ou moins racistes, homophobes, patriarcaux, sont des pays qui fonctionnent sur les mêmes bases économiques et politiques. La France comme la Turquie exploite sa population, l'aliène, dépossède les individus de leur liberté et de tout pouvoir sur l'organisation de leur vie.

Avez-vous pu échanger avec les femmes kurdes de Lavrio ? Si oui, qu'est-ce que vous pouvez dire au sujet de ces femmes qui portent à la fois le difficile fardeau de réfugiée et de femme ?

Oui, j'ai échangé avec des femmes kurdes. Il est indéniable qu'être une femme complique énormément les choses surtout dans une situation d'illégalité. Quand je suis allée dans le camp, la majorité des femmes présentes étaient arrivées avec leur famille. Dans ces conditions matérielles difficiles, il est compliqué de participer à la vie du camp, politiquement je l'entends. Et bien que l'assemblée des femmes ait un droit de veto sur toutes les décisions prises dans le camp, cela a moins de valeur si ces mêmes femmes n'ont pas autant de temps pour réfléchir à l'organisation politique. Même si les enfants sont pris en charge par tout le monde et que les parents n'ont pas à douter de l'entraide qu'ils vont recevoir dans le camp, ces enfants restent une charge supplémentaire, et beaucoup travaillent à l'extérieur du camp. Aucune femme n'a donc eu le temps de participer à l'atelier de gravure par exemple. Et je ne parle même pas d'être une femme enceinte. Le temps de notre visite, nous partagions une chambre avec une femme dans cette situation qui avait été dublinée en Allemagne alors que son mari, lui, avait pu rester. Elle était seule et réfugiée. Heureusement que là encore tout le monde fait preuve de solidarité, grâce à cela les femmes de la chambre d'à côté lui préparaient toujours à manger et l'aidaient.

Mais le camp de Lavrio, parmi tous les camps de réfugiés que j'ai vu, ou les lieux illégaux mixtes d'occupation, est exemplaire, c'est peut-être même le seul où être une femme n'y présente aucun danger.

Le rapport de la rue, de la police et de la justice aux femmes est toujours violent et sexiste. Dans la bande dessinée, tout un chapitre qui s'appelle « Les femmes » est d'ailleurs dédié à un procès populaire féminin qui a eu lieu dans un autre camp suite à des attouchements. Il se conclut comme ceci : « Les femmes savent que porter plainte est inutile, qu'elles ne seront jamais entendues par la justice, d'autant plus dans cette situation. Et quand bien même elles le seraient, il est évident qu'aller demander à la justice, à la police et aux magistrats de régler le problème serait dangereux pour tout le monde. Les juges envoient des gens en prison, les juges qui au fond n'ont aucune connaissance concrète de ce qu'est une prison, de ce qu'est la misère, de ce qu'est l'illégalité. »

Outre un témoignage à travers votre art, quel message espérez-vous que cet oeuvre apporte aux lecteurs ?

J'aimerais idéalement créer une conscience politique et une volonté d'action chez les lecteurs. Une conscience que tout le monde est concerné par le combat révolutionnaire, et surtout que ce combat est nécessaire en France aussi. L'exploitation, l'aliénation, ces farces que sont la justice et la politique actuellement, ne concernent pas que la Turquie ou des pays lointains mais bien tout le monde. (fin)³⁸

J'espère que ce travail pourra être considéré comme appartenant au genre du docu-fiction. Ce qui serait une certaine forme d'aboutissement. Et qu'il en ira de même pour le nouveau projet de roman graphique qui m'occupera jusqu'en mi 2022. Ce nouveau travail développe le même style graphique, en approfondissant les possibilités qu'il apporte.

Le Synopsis est le suivant :

Il est six heures. Alberto Conti se rend au travail, ses écouteurs plantés dans les oreilles comme tous les matins, quand il se retrouve happé par une émission de radio relatant un braquage mené par deux hommes en trottinette. Un témoin raconte les événements incroyables qui se sont déroulés sous ses yeux et l'arrestation des différents protagonistes. Mais ce récit anecdotique surprenant et burlesque prend une autre dimension quand Alberto arrive sur son lieu de travail où il découvre la disparition de deux de ses collègues.

Analyse du projet proposé et de sa construction narrative :

Le travail que je veux mettre en place se compose de deux parties :

- La première relate le trajet d'un jeune fonctionnaire, Alberto Conti, de son domicile à son lieu de travail. Son trajet est rythmé par une émission de radio et le monologue comique de l'intervenant. Ce monologue relate à la fois un braquage abracadabrant perpétré en trottinette électrique et l'arrestation de ses protagonistes : des braqueurs qui se sont échappés avec une somme formidable, ainsi qu'un faussaire qui leur a fourni des faux papiers pour fuir. Ce préambule permet de mettre d'un côté en évidence la monotonie et la platitude de la routine d'Alberto, et en même temps de rompre cette monotonie grâce à la juxtaposition de ce fait divers. L'émission de radio prend fin au moment où Alberto arrive au bureau de son directeur, où il apprend la disparition mystérieuse de Gina Volpari et Ariane Rumeur, deux de ses collègues.

- La seconde partie prend place deux mois plus tôt. Cette fois-ci on ne suit plus Alberto Conti, mais Ariane et Gina, ses deux collègues qui seront amenées à disparaître. Ce chapitre relate, en suivant la vie des jeunes femmes, et sous la forme d'une multitude d'anecdotes, les deux mois qui précèdent leur disparition. L'aspect kafkaïen du travail dans une institution bureaucratique et l'absurdité des tâches administratives ainsi que des règlements au sein de ce lieu devront être mis en évidence, aussi bien de manière comique que glaçante pour le lecteur. Car les deux jeunes femmes ne sont pas, à l'inverse d'Alberto Conti, des employées modèles : elles s'amusent, filoutent et trichent comme elle le peuvent dans ce lieu absurde et déshumanisé. Jusqu'au jour où leurs actions iront trop loin, dépassant la limite de la légalité. Gina se fait arrêter et Ariane arrive à s'enfuir, enragée par la tournure des événements. La fin, tout en restant ouverte, permet de faire supputer aux lecteurs la participation indirecte de Gina et d'Ariane au braquage, probablement en tant que faussaires.

La mise en parallèle de ces trois récits (celui d'Alberto/celui de l'émission de radio/celui de Gina et d'Ariane) permet de souligner le contraste entre leurs manières, très différentes, de vivre leur vie. C'est sur le rapprochement des trois histoires que le récit commence et c'est à partir de cette étape que la narration essaye de retracer et d'élucider les événements et les

38 Entretien disponible sur le site des Editions Plagiat : http://www.les-editions-plagiat.fr/plagiat_ed_BD_entretien-Mamoste.html

sur Yeni Ozgur Politika : <https://www.ozgurpolitika.com/haberi-cizgilerle-multecilik-145673>

et sur Kurdistan au féminin : <https://kurdistan-au-feminin.fr/2020/04/27/femme-et-refugiee-difficile-fardeau-des-femmes-kurdes-de-lavrio/>





sensations qui ont poussé chaque personnage à en arriver là. La narration tout comme le dessin ont été pensés dans un réalisme tentant d'exprimer la continuité d'une vie, que les personnages se soient ou non échappés de leur routine, ainsi que les conséquences de leurs actes. Ce roman graphique s'essaye à mêler à la fois aventure, critique sociale, et peinture de la vie quotidienne.

Lieux où se déroule l'action :

Les scènes de la seconde partie se déroulent toutes dans le même endroit : un immense building aux couloirs tortueux munis de caméras, d'alarmes, de machines à café, de réserves étroites et de bureaux administratifs surexposés. Cet immeuble est séparé en deux parties, A et B. Les gens de rang B et les vacataires n'ont accès qu'à la partie B de l'immeuble tandis que ceux de rang A et les dirigeants n'ont accès qu'à la partie A. Tout en n'étant jamais explicitement nommé ou défini, l'endroit semble être un lieu administratif où travaillent des fonctionnaires, parfois même en communication directe avec des gens de l'extérieur. Le récit prend donc racine dans une sorte de huis-clos gigantesque. Seuls le préambule qui montre les rue de Paris de nuit et une scène prenant place dans le métro parisien se dérouleront à l'extérieur de ce huis-clos.

Il faut bien comprendre que l'enjeu sera de donner une vie et une part extrêmement importante aux décors urbains, au métro et enfin à leur lieu de travail, qui engloutira pratiquement les personnages, et s'imposera au lecteur. L'urbanisme et ses conséquences sur la psyché des protagonistes seront ainsi expérimentés par les lecteurs et instinctivement compris.

Enfin voici quelques références qui m'ont amenée à imaginer ce projet dans son ensemble :

En littérature : *Le procès* de F. Kafka, *Nada* de J.-P. Manchette, *Si ce monde vous déplaît*, de P. K. Dick, *L'enfant* de J. Vallès, *Le Maître et Marguerite* de M. Boulgakov, et *Madame Bovary* de G. Flaubert

En bande dessinée : *Les noceurs*, de B. Evens, *Le réducteur de vitesse* de C. Blain, *Moi ce que j'aime c'est les monstres* d'E. Ferris, *Sunny* de T. Matsumoto

En cinéma : *Buffet Froid*, de B. Blier et *Coffee and Cigarettes* de J. Jarmusch

Ce travail s'inspire en outre d'un fait-divers ayant eu lieu cette année le 27 juillet 2021, « *Braquage d'une bijouterie Chaumet à Paris: deux suspects arrêtés avec l'essentiel du butin. Un homme, venu à trottinette électrique, avait fait irruption vers 17h00 dans le magasin avec une arme de poing et s'était fait remettre bijoux et pierres précieuses, sans violences, avant de repartir également en trottinette, emportant un butin évalué entre deux et trois millions d'euros.* » (cf : *Le Point* du 27/07/21).

Enfin j'ai eu le plaisir de travailler durant le mois de juillet 2021 pour une revue bruxelloise. J'ai réalisé durant ce mois une histoire courte, *Le trouble*, pour le n°12, « Grue », de la revue *Papier Machine*. Le trouble est une histoire courte que j'ai dessinée et écrite sur un enfant turbulent, diagnostiqué d'un trouble de l'attention et d'hyperactivité. Ce travail fait 5 planches, son thème d'origine est « Grue », ce mot est le point de départ commun donné par Papier Machine (nom à la fois de la revue et des éditions) à tous les auteurs de la revue pour ce numéro. Ce numéro a été publié en avril 2022. J'ai participé également au projet *Les cris publics*, avec une série de dessins d'observation rendant compte des rue de Schaerbeek à Bruxelles. Le projet ainsi réalisé durant les grandes vacances d'été dans ce qui serait équivalent en France à des quartiers sensibles ou zones prioritaires permet de rendre compte de l'atmosphère des lieux de manière subjective. Il s'agit également d'un projet engagé par Valentine Bonomo, directrice des éditions Papier Machine. Tous mes dessins ont été réalisés aux crayons, aux encres et aux feutres de couleur, aux formats 21 cm x 29,7 cm ou 14,8 x 21 cm, 2021.³⁹

39 N'ayant pas assez de place pour présenter aussi ces dessins de Schaerbeek, le nombre de page du



AU COURT DE CE MASTER, j'ai édité cette bande dessinée que j'avais réalisée *Ne pas mourir comme des chiens*. Elle est la première production de livres imprimés des éditions Plagiat : *Ne pas mourir comme des chiens* aura été imprimé en 500 exemplaires, et sera distribué autant que possible en bibliothèque, en médiathèque et en CDI/bibliothèque universitaire. Les éditions Plagiat sont « une maison d'édition indépendante fondée sur la gratuité et la libre circulation de textes et de bandes dessinées avec pour volonté une révolution efficace et sans compromis. » Tous les contenus publiés par la maison d'édition doivent être accessibles gratuitement et téléchargeables en pdf. Seule la commande de livres format papier aura un coût, à savoir celui de sa fabrication.

Ce projet s'est conçu avec deux étudiants en histoire de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Nous avons décidé de mettre en place une maison d'édition associative où nous pourrions publier des textes, des travaux et des BD politiques.

S'il convient de commencer par quelque chose, commencer par l'explication de ce nom, me semble adéquat. Car s'il peut faire rire au premier abord, il convient de mettre en avant que l'humour n'est pas la seule motivation de ce choix.

Je m'amuse beaucoup de ce nom, et je m'amuse aussi de la réaction contrite des gens. Certains en arrivent même à former un cul de poule avec leurs lèvres en déchiffrant le titre « éditions Plagiat ». Et la question du pourquoi est posée de manière récurrente. Il faut savoir tout d'abord que tout en appartenant désormais au monde des « auteurs », des « éditeurs »... ou même des « artistes », notre petit groupe ne rejette pas ses origines d'emmerdeurs, et si possible de fauteurs de troubles. Car parmi toutes les choses qui nous débequent se trouvent les droits d'auteurs. Droit d'auteur, copyright, propriété intellectuelle, en bref, ce qui, sous couvert de protection des « créateurs », permet de monnayer et de monopoliser les idées elles-mêmes. Aberration qui démontre une incompréhension complète de tout processus intellectuel et créatif, qui permet de légiférer la pensée et d'exploiter sans vergogne et sans remords les auteurs et les lecteurs, et au passage de laisser libre court à l'égo trip de certains participants sur leur propre création.

La propriété intellectuelle est méprisable dans tous les domaines, que ce soit celui des brevets, des copyright, des droit d'auteurs... elle est ce qui permet de justifier que seuls ceux qui payent bénéficient de ce qui a été créé.

Nous sommes à l'inverse pour la libre circulation des idées, nous sommes pour l'inspiration, le plagiat, le piratage et le détournement. Et cet éloge sincère espère ne jamais avoir à s'embarasser dans le futur de problèmes monétaires. Ainsi, tandis que le SNE (syndicat national de l'édition) se targue d'avoir obtenu en justice des amendes de 10 000 euros et des peines de prison avec sursis pour les 12 responsables du site Team Alexandriz qui ont piraté 23 942 livres, qui les ont mis en ligne en libre accès, et qui en ont imprimé illégalement, numérisés et corrigés, nous, nous trinquons à leur santé et vive le plagiat !⁴⁰

Notre maison d'édition se constitue en quatre sections majeures pour l'instant:

- Articles: publication d'articles faisant un état des lieux de la situation politique actuelle (France

mémoire étant limité, je me permets d'utiliser ces images comme couverture et quatrième de couverture de mon mémoire : l'atmosphère m'a semblé s'y prêter.

40 SNE, Société Nationale de l'Édition, «Procès de la Team Alexandriz : un jugement sans ambiguïté», <https://www.sne.fr/actu/proces-de-la-team-alexandriz-un-jugement-sans-ambiguite/>, consulté le 09/02/2022

et ailleurs).

- Bandes dessinées : toutes sortes de récits graphiques peuvent être publiés tant qu'ils ont là aussi une portée politique ou du moins une volonté de faire un état des lieux de notre temps.
- Essais: textes plus aboutis, ici aussi en respectant la même ligne éditoriale : un point de vue sur le monde, une recherche de vérité historique et politique permettant une réflexion et une compréhension de notre époque.
- Socle théorique : documents et analyses historiques, textes parfois introuvables (ou difficilement) et réédités et avec quelques fois un ajout d'illustrations, d'affiches ou de photos d'époque, et de préfaces quand cela nous semble nécessaire.

Le graphisme et la programmation du site sont, bien-entendu, entièrement réalisés par mes soins. Pour ce qui est du format des livres, nous nous projetons dans des petits formats « poche » aussi bien pour les BDs (format A5) que pour les textes (format 10,5 x 15 cm) ce qui permet d'avoir des livres transportables, les plus beaux possible, à faible coût.

Un certain nombre de maisons d'édition sont intéressantes dans le cadre de notre démarche et prônent, ou ont prôné à un moment donné, une approche similaire à la notre.

Mes trouvailles regroupent différentes actions éditoriales. La première et la plus récente est une revue : Véloce, édition dématérialisée passant par un site : <http://www.lisez-VÉLOCE.fr/>, et ayant démarré en 2014. Cette revue, tenue par des néo-situationnistes⁴¹ tout juste trentenaires, est politique. Elle reprend en partie et réadapte à notre époque le propos théorique et critique de Debord dans *La société du spectacle*. « La Civilisation du jeu », écrit et mis en ligne en 2017 en est un des meilleurs exemples. Leur article bien que très abordable, bien plus que les travaux de Debord, n'est pas une simple vulgarisation mais une réelle réactualisation des propos de l'I.S. face aux changements de notre monde et aux avancées technologiques qui transforment et aliènent encore plus le quotidien. Cette revue est proposée par ses créateurs lors de certains événements en format papier. Elle n'en reste pas moins principalement une revue en ligne. Néanmoins, elle a été pensée comme imprimable gratuitement par le lecteur. Un pdf au format livret est proposé à chaque début d'article.

Un autre exemple qui repose sur les mêmes types de fonctionnement serait La Bibliothèque Fantastique et Index Graphic, deux sites en ligne proposés par Antoine Lefèbvre. Ces sites ou maisons d'édition virtuelles mettent à notre disposition des livres gratuits, sous licence art libre, et téléchargeables sur internet au format pdf, afin que tout le monde puisse les imprimer. La Bibliothèque Fantastique se pose dans une démarche de production d'œuvres d'art, Index Graphic dans une production d'articles. La plupart de ces livres sont des créations originales, les autres sont des rééditions d'œuvres dont les auteurs ont choisi qu'elles soient libres de droits, on peut d'ailleurs y trouver des rééditions de Debord. Les livres n'ont pas de prix, n'ont pas d'ISBN, car ce sont des œuvres d'art, pas de couleur n'ont plus, pour que l'on puisse les imprimer sur toutes les imprimantes sans exceptions.

C'est sur un des livres de notre socle théorique commun que je fais mon premier travail en tant qu'illustratrice et éditrice en collaboration avec un de mes associés.

Le projet est une réédition d'un texte : *Protestations devant les libertaires du présent et du*

41 ce terme n'a pas de réelle valeur, l'internationale situationniste ayant été dissoute par ses membres en 1972.



futur sur les capitulations de 1937 écrit par un « incontrôlé » de la Colonne de Fer. Mon travail consiste à produire six illustrations au stylo de 13 cm x 21,7 cm, et à fournir un travail de recherche avec mon camarade afin d'écrire une préface, de fournir des documents d'époque, (dans ce cas précis des affiches de Bauset, graveur ayant fait partie de la Colonne de Fer), et enfin de mettre en forme le tout graphiquement.

Publié à Valence entre le 12 et le 17 mars 1937 dans le quotidien anarchiste *Nosotros*, ce texte parut pour la première fois en français en 1979 aux éditions Champ Libre, accompagné d'une note de couverture de Guy Debord.

Ce dernier écrivait, en 1979 : « Cet appel d'un milicien anarchiste inconnu, appartenant à la fameuse " Colonne de Fer ", paraît bien être, jusqu'à ce jour, l'écrit le plus véridique et le plus beau que nous ait laissé la révolution prolétarienne d'Espagne. » Et s'il nous apparaît utile de republier ce texte aujourd'hui, c'est que nous pensons qu'il n'a pas perdu son intérêt et que ce jugement est toujours valide.

Notre démarche se distingue toutefois en ceci qu'il nous apparaît que cette Colonne de Fer n'est plus aujourd'hui si " fameuse ", si tant est qu'elle l'ait jamais été en France. De même l'histoire de la révolution espagnole est, mais ce n'est là rien de nouveau, occultée par les différentes historiographies idéologisées, qui ont en commun leur discours victimaire (même à droite), moralisateur et manichéen (même bien souvent chez les anarchistes). Bien souvent également, on ne pense pas la politique au delà des gouvernements et des partis, mettant de côté ces facteurs essentiels que furent chez le peuple espagnol la résistance à la modernité capitaliste et la lutte de classe autonome de certaines fractions du prolétariat.

Franz Borkenau, auteur de l'un des meilleurs livres sur la révolution espagnole, ayant voyagé à deux reprises en Espagne en 1936 et 1937 disait, commentant sa propre démarche :

« Moins que toute autre situation sociale, une révolution ne peut être comprise à travers une sèche énumération de faits bruts. La moitié de sa signification réside dans l'atmosphère et l'ambiance générale qui l'entoure. Pour rendre compte de ce climat, à défaut de la vis créatrice de l'artiste — qui, hélas, traîne à sa suite la subjectivité de l'artiste — la meilleure voie à adopter me paraît être celle qui passe par les impressions, espoirs, erreurs et déceptions que connaît un observateur favorablement disposé. J'irai jusqu'à dire que la naissance, la transmutation et l'effondrement de ces illusions entrent au moins pour moitié dans la vie et la mort d'une révolution. »

BORKENAU, Franz. *Spanish cockpit*, traduit de l'anglais par Michel Pétris, Ivrea, 2003


Le sens de cette révolution, son atmosphère, l'ambiance générale de cette Colonne de Fer, qui a représenté l'un des groupes les plus avancés de la révolution sociale espagnole, luttant dans les conditions les plus dures, tout cela, le texte que nous publions ici saura le transmettre. Cette préface vise justement à donner le pendant à cette moitié, à éclairer de manière concise le contexte historique, le parcours de cette colonne, le détail et les enjeux des luttes politiques dont il fait état.

La Colonne de Fer fut formée par des ouvriers et des militants anarchistes du groupe *Nosotros*⁴².


42 Le journal *Nosotros* était le porte-parole d'un groupe anarchiste éponyme basé à Valence, et qui a

Peaky Blinders Saison 5 Episode... Cours : Méthodologie en arts... Editions Plagiat socle théorique

file:///C:/Users/Margot Gustaedt/Documents/édition plagiat/site/plagiat_ed_socle_theorique.html



Editions Plagiat



Les pauvres sont coupables de l'existence des riches. Stirner

Menu

- Articles
- Bandes Dessinées
- Essais
- Socle théorique**

A propos

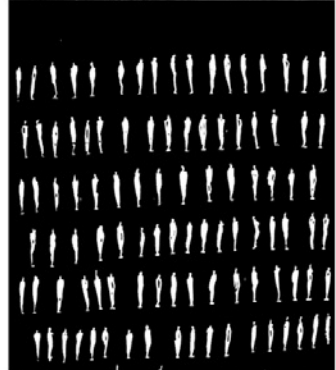
Contacts

Ce corpus de textes vise à fournir une synthèse générale de notre culture politique, des idées et de la vision du monde que nous partageons. Nous jugeons que ces références sont aujourd'hui indispensables pour porter sur le monde un regard critique et constructif.

S'attaquer à ce corpus n'est pas une chose aisée. Non pas que ces textes soient particulièrement difficiles en eux-mêmes, cette difficulté tient plutôt à la nature de leur objet. En dénonçant la structure centrale de l'aliénation dans laquelle baigne désormais la plus grande part des sociétés humaines, on se heurte au fait que celles-ci ont fini par croire qu'il s'agissait de leur milieu naturel, et que l'on n'avait d'autre choix que de s'y adapter. Il s'agit donc de faire abstraction de l'idéologie et des présupposés de notre époque. Nous croyons qu'alors ces théories peuvent se résumer en quelques principes assez simples, et, ne voyant pas quel démenti l'histoire pourrait y apporter, nous nous persuadons que la vérité s'en imposera généralement.

A l'inverse, l'omniprésente falsification-banalisation des idées révolutionnaires par ceux qui pensent en être les héritiers - universitaires, trotskystes, syndicalistes ou d'ailleurs n'importe quels fumistes faussement désabusés - est la preuve vivante du formatage des consciences, de l'appauvrissement des personnalités. Ceux qui se méfient de la tradition marxiste et ceux qui la glorifient montrent la même incapacité à l'utiliser ou à la comprendre.

C'est par une conscience claire de son propre parcours, par un refus intransigeant de la médiocrité et de ses goûts, des modèles et des aspirations dominantes (fussent-ils subversifs en apparence), que l'on peut se rapporter au monde et défendre cette misère intellectuelle. Lire ces convictions



Taper ici pour rechercher


20:28
22/11/2020

*Les Editions Plagiat, site web (pas encore en ligne),
page du socle théorique, 2020*


*Les Editions Plagiat, site web (pas encore en ligne),
page des Bandes dessinées, 2020*

Peaky Blinders Saison 5 Episode... Cours : Méthodologie en arts... Plagiat Edition BD

file:///C:/Users/Margot Gustaedt/Documents/édition plagiat/site/plagiat_ed_BD.html



Editions Plagiat



Il faut des jeunes Français qui aient envie de devenir milliardaires. Macron

Menu

- Articles
- Bandes Dessinées**
- Essais
- Socle théorique

A propos

Contacts

Liens

Catalogue des bandes dessinées parues et en libre accès.

Lecture en ligne (cliquer sur l'image). Commande de livre papier (Boutique).


Ne pas mourir comme des chiens
Mamoste Din

Ne pas mourir comme des chiens
de Mamoste Din

[Ne pas mourir comme des chiens de Mamoste Din\(.pdf\)](#)

[We won't die the dog's death by Mamoste Din\(eng.pdf\)](#)

Nous n'avons rien à nous que le temps dont jouissent ceux mêmes qui n'ont POINT de DEMEURE



Taper ici pour rechercher

20:29
22/11/2020

Sur le front dès le début du mois d'août 1936, ses effectifs dépassent rapidement les 2000 hommes. Il ne s'agit pas pour elle de mettre la révolution de côté au nom de l'antifascisme, bien au contraire. Partout où se trouvaient ses milices, la Colonne de Fer cherchait à imposer le communisme libertaire et s'employait à étendre la collectivisation des terres à travers les expropriations des grands domaines agricoles. Suivant son exemple, d'autres milices se sont appliquées à approfondir la révolution sociale dans les campagnes.

Comme l'a montré Miquel Amorós dans son ouvrage sur José Pellicer, – l'un des meneurs du groupe Nosotros au sein de la Colonne – plus que tout autre, pas même la Colonne Durruti, la Colonne de Fer a agi à la fois comme milice de guerre et comme organisation révolutionnaire : elle a dressé des procès-verbaux de ses assemblées, publié un journal (*Línea de Fuego*, mais aussi *Nosotros*), publié des manifestes et des communiqués, parce qu'elle avait besoin d'expliquer ses actions à l'arrière et de justifier ses mouvements et ses décisions auprès des travailleurs et des paysans.

Les illustrations accompagnant la « Protestation » sont inspirées par des photos d'archives de la guerre d'Espagne et réalisées à la trame en noir et blanc pour un moindre coût d'impression et par plaisir de la technique. Les illustrations et la technique employée font écho à des techniques de gravure en pointe sèche, plus anciennes et intrinsèquement liées aux livres.

Tandis que les formats de bandes dessinée sont des formats A5 (21 x 15 cm), avec des rabats de 12 cm, les formats des livres sont pour l'instant des A6 (15 x 10,5 cm) sans rabat, avec une couverture monochrome. Nous avons opté pour une reliure dos cousu plus dos carré collé. Ces deux livres sur lesquels j'ai travaillé sont donc les premiers aboutissements concrets et tangibles, de notre existence en tant que maison d'édition associative.

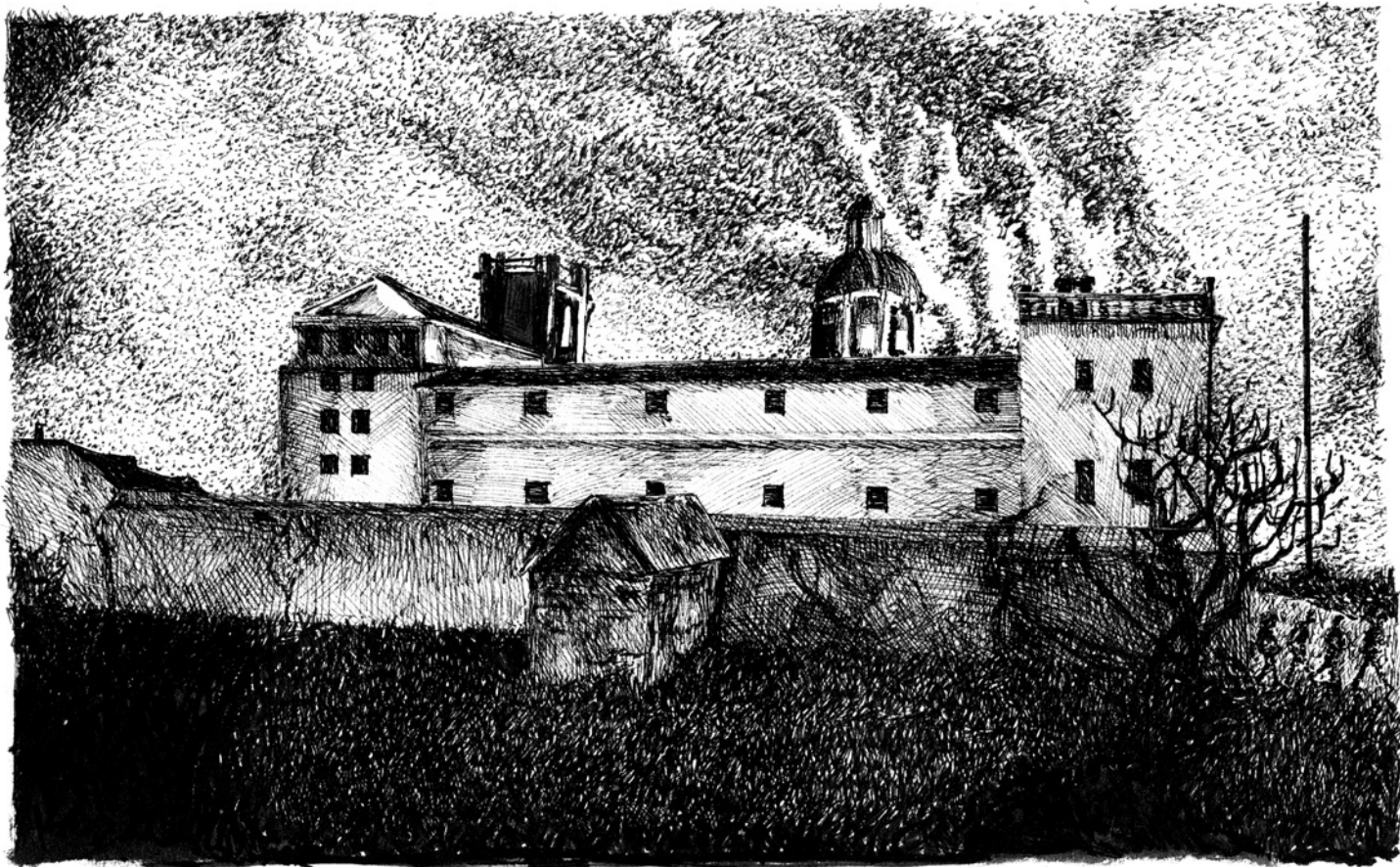
Une autre inspiration pour mes dessins en noir et blanc me vient des dernières portes ouvertes des ateliers de Montreuil, et tout particulièrement de l'atelier de Natacha de Bradké. Le travail de gravure et de dessin au fusain de Natacha de Bradké me semble extrêmement beau, représentent à travers deux techniques picturales la nature de manière réaliste et figurative. Il est intéressant de présenter plus précisément le travail de cette artiste contemporaine à travers une brève analyse.

Natacha de Bradké est plasticienne, elle peint, dessine et grave. Son travail est sa « façon d'être attentive au monde⁴³ ».

Natacha de Bradké a présenté deux types de séries lors de cette exposition. La première est composée de grands formats uniques au fusain, représentant des animaux sauvages de nos paysages - sangliers, renards, biches, chouettes, crapauds... - grandeur nature dans leur environnement. Très précis, ses dessins sont pratiquement hyper-réalistes, mais avec toujours une partie inachevée comme une pique de rappel adressée au regardeur sur la nature de l'objet qu'il regarde et son contexte.

constitué en 1936 et 1937 le cœur de la Colonne de Fer, l'une des principales milices de la CNT dans la région de Valence (le Levant) et sur le front de Teruel.

43 Propos rapportés d'une discussion que j'ai pu avoir avec la plasticienne lors de ma visite de son exposition, de plus l'artiste a déjà reçu un exemplaire de mon analyse avec grand intérêt et m'en a demandé une copie,



Illustrations pour Protestation, 21 x 29,7, 2020, stylo à encre

Ceci est un lien à faire avec la deuxième série, composée de gravures à petit tirage (25 maximum). Ces dernières sont réalistes et réalisées à la trame, à la pointe sèche. Dans ce travail la graveuse ne se soucie pas de dissimuler la présence de l'humain, autrement dit du dessinateur, et donc du regardeur par la suite. Dans cette seconde série les animaux, dans des scènes de nuit, ont les yeux illuminés par une lumière artificielle. Cette lumière qui permet à la graveuse de dessiner ce qu'elle discerne et au visiteur de trouver une oeuvre.

Dans ses dessins au fusain le réalisme nous révèle les animaux dans toute leur beauté. Les pelages paraissent doux, les plumes délicates, les mouvements sont souples, feutrés ou sur le qui-vive, les serres sont puissantes, les regards prédateurs. Ces toiles font comprendre toute la douceur du regard porté par l'artiste sur ces êtres vivants et ces paysages, et nous transmettent la magnificence qu'elle y trouve. Le regard erre avec une soif des détails et des sensations qu'ils provoquent. Et puis il y a la parcelle blanche de papier qu'on n'a pas dessinée, qui casse l'immersion. De Bradké interrogée à ce propos répondit : « c'est ma liberté artistique et ma part de disparition. »

Les gravures réalisées sur des formats plus restreints induisent donc notre présence par la lumière reflétée dans les globes oculaires des animaux mais aussi par les postures capturées par l'artiste. Tous réagissent avec une forme d'inquiétude, surpris dans leur intimité au moment où ils auraient dû être seuls, par quelque chose de peu identifiable. Les oreilles sont dressées, les corps en début de fuite, ou aux aguets.

L'atmosphère sombre participe à une tension dans le travail pictural qui nous est proposé. Nous sommes la raison de l'anxiété de l'être qui nous regarde à travers cette toile, nous sommes l'espion peu désiré, le danger possible. Cette tension, le regardeur la prend de plein fouet et en reste pantois. Elle nous rappelle à l'ordre : au respect, à la contemplation, à la beauté, et enfin à la fragilité de ces êtres qu'on ne voit pratiquement plus en liberté et qu'on serait capables d'oublier, comme des chimères.

Il est important de préciser que si l'impression donnée par les sujets de ses oeuvres est l'inquiétude, la tension et la conscience de la caméra, cela est dû au choix de l'artiste. La méthode choisie pour capter ces moments est une caméra infrarouge. Or l'artiste précise en commentant son travail : avec un appareil de photographie équipé d'un détecteur de mouvement stratégiquement placé le long de coulées (voies empruntées par les animaux pour se déplacer) on obtient des clichés sans déranger la faune. Ces appareils ne projettent aucune lumière visible grâce à des diodes électroluminescentes émettant des infrarouges indétectables par les animaux. Ces infrarouges sont réfléchis par la cornée et renvoyés comme un miroir.

« Cette couche réfléchissante située au fond de l'œil s'appelle tapetum lucidum (locution latine signifiant tapis luisant). Le tapetum lucidum permet d'augmenter par réflexion la quantité de lumière captée par la rétine donc la sensibilité de l'œil à la lumière. D'où une vision améliorée par faible luminosité. Toutes les espèces ne possèdent pas de tapetum lucidum, ce sont principalement les espèces nocturnes. L'homme n'en possède pas, il voit mal la nuit. Ici le tapetum lucidum est révélé par le reflet qu'il renvoie, une plongée dans la profondeur du blanc, nuitamment. »⁴⁴

Le format de la série des gravures, petites et séparées les unes des autres, permet de les modu-

44 cf le site de l'artiste : <https://www.natachadebradke.fr/nuitamment>

DE BRADKE, Natacha, *Portes Ouvertes des ateliers d'artiste de Montreuil*, Montreuil, Usine Chapal, 2020



ler, de les faire rentrer en résonance, comme une sorte de cadavre exquis. Un ensemble qui permettrait de raconter les millions de détails, d'actions qui se produisent simultanément dans un même lieu. Et qui permet au regardeur qui découvre cette nature pour la première fois, de s'attacher et de ressentir les éléments visibles à la fois séparément et comme un tout. De la même manière que la graveuse lors de son travail a ressenti et a erré au fil de ses sens dans ce bois. Elle nous fait vivre grâce à son travail une expérience synesthésique, imitant la manière dont nos sens contruisent la perception de notre environnement.

La gravure, à la différence du dessin, oblige l'artiste à passer par de nombreuses étapes. Un cheminement tout aussi intéressant que le résultat, qui permet de se retrouver à la fin avec une série de reproductions, toutes uniques, sur lesquelles le créateur a pu là aussi faire de nouveaux choix picturaux.

Le travail de Natacha de Bradké me fait penser, dans une certaine mesure, aux toiles de Gerhard Richter, que j'avais découvert pour la première fois lors d'une exposition au Centre Pompidou, et qui m'avait profondément marqué. Un peintre dit « classique » dans sa pratique du métier, réaliste voire hyper réaliste, et qui répondit au journaliste qui lui demandait : « Que cherchez-vous à obtenir avec ces images réalistes ? » :

« Je m'efforce de peindre une image de ce que j'ai vu et de ce qui m'a ému, le mieux possible. C'est tout. »

SEROTA, Nicolas (directeur), *Entretien de l'artiste Gerhard Richter*, traduit de l'anglais par Christian Martin Diebold, Tate Modern, Londres, 2011

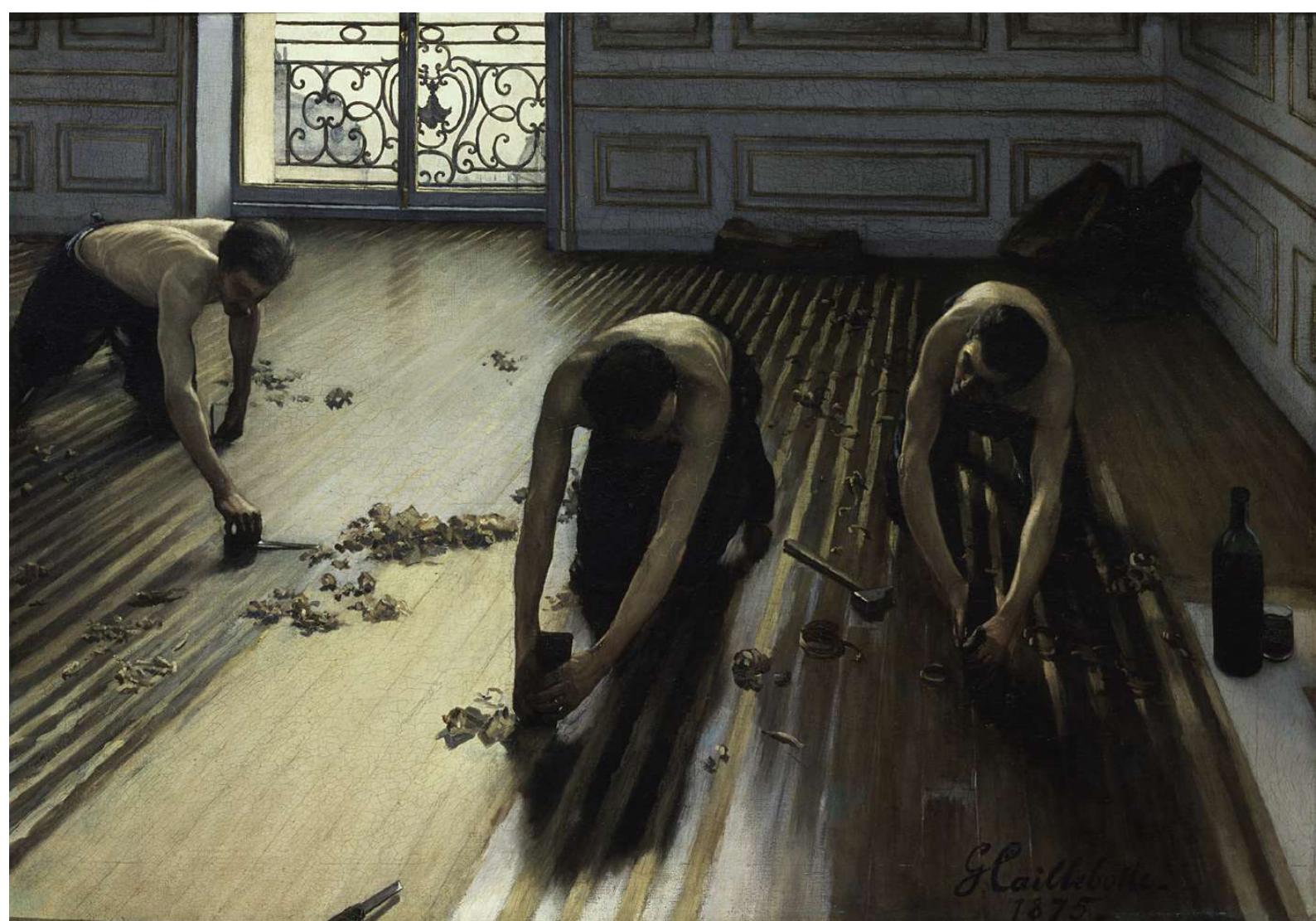
EN CONCLUSION, nos vies personnelles marchandisées ont perdu tout autant de leur aspect intime que de la plupart de leur dimension poétique. Elles sont devenues un produit consommable. Le temps des événements vécus, les souvenirs, sont mis à distance et aliénés de leurs acteurs. L'exploitation et l'aliénation de l'individu atteignent ainsi leur stade culminant. Le sujet est appauvri, codé, réduit à des catégories. Il n'est chez lui nulle part, désincarné dans toute son existence.

L'art n'en réchappe pas, l'art, conditionné par son époque, ses moyens et son public, est aujourd'hui traité par la société qui le produit comme une marchandise. Un art subventionné, une culture d'Etat. Un art séparé de ses regardeurs, placé sur un piedestal, derrière une vitrine dans un musée payant. Une entité supérieure représentant la richesse, la culture, et l'esprit. L'art contemporain est devenu un ensemble de pratiques individuelles qui, dans la continuité de notre société, fonctionnent essentiellement sur le sensationnel et le grandiose. Et, depuis les années 60, c'est le concept qui est au centre de la démarche. Nos artistes ont été aussi appauvris et abrutis que le reste de la population. Ils ont, comme prédisposition défavorable supplémentaire, la particularité d'évoluer et souvent depuis l'enfance, dans l'univers de l'art contemporain, de la bougeoisie et des universitaires. Ce que produit l'art actuel démontre, comme dans tous les autres domaines, la médiocrité des esprits qui l'ont mis en oeuvre. Toujours plus fort dans l'atomisation des problèmes et dans leur incapacité à comprendre le fonctionnement de nos sociétés. Néanmoins des artistes, desquels je peux citer rapidement comme inspirations directes de mon travail Susanne Heinrich, Gerhard Richter, Henri-Georges Clouzot, Fiodor Dostoïevski, Taiyou Matsumoto, créent des oeuvres remarquables et justes. Justes dans les moyens utilisés et dans les fins visées.

Cette réflexion n'a pas un but purement négatif d'anéantissement d'une production artistique dans le monde actuel, mais celui d'essayer de réfléchir à des possibilités d'actions révolutionnaires et libres où l'acteur maîtrise ses moyens et ses fins, ceci afin d'éviter l'individualisme artistique, qui cultive la séparation du domaine artistique et son exceptionnalité supposée consacre autant la mort de l'art que la mort de tout espace de création réellement critique. De la même manière que l'art subventionné renonce à tout pouvoir sur sa suite et sa signification en délaissant une partie non négligeable de son extériorité aux politiques culturelles et à l'industrie. Tout cela ayant pour résultat le délitement de la pratique de groupe, le renoncement à l'inventivité et au renouvellement, l'abandon du conflit. C'est justement l'inverse qui me motive.

Je ne fais pas de l'art pour l'art. Il me semble impensable au vu de l'état de nos vies et de notre monde de séparer mon travail d'un propos d'ensemble et il me semble impensable de produire un travail pour l'art au vu de ce que l'art représente dans notre société. Je désire que mon travail soit engagé, intelligent et pertinent. Pour cela, il est impossible de ne pas avoir de repères si l'on veut être pertinent politiquement. Il faut, pour avoir une compréhension juste de notre société et une perspective stratégique, être au courant de, et en contact avec les différents mouvements de protestation et les mobilisations populaires. Car avant toute mise en forme graphique, les propos se doivent d'être justes.

Les raboteurs de parquet, Musée d'Orsay, peinture à l'huile sur toile par
Gustave Caillebotte, 102 × 145,5 cm, 1875



BIBLIOGRAPHIE

Références de construction de la pensée :

ANGEL, Dominique, *Le sèche bouteille, de la fins des avants gardes à la misère des ecoles d'art*, Acte Sud, Paris, 2010, pp.240

ANONYME, *Protestation devant les libertaires du présent et du futur sur les capitulations de 1937*, traduit de l'espagnol par deux aficionados sans qualités; Champ libre, Paris, 1979, pp.64

B. Laura , «Jusqu'ici tout va bien : l'exposition de l'école Kourtrajmé sur Les Misérables au Palais de Tokyo», site: <https://www.sortiraparis.com/arts-culture/exposition/articles/227354-jusqu-ici-tout-va-bien-l-exposition-de-l-ecole-kourtrajme-sur-les-miserables-au->, consulté le 09/04/2022

BINDE, Joséphine, «Boom de l'art écologique : quand les artistes se mettent au vert», url : <https://www.telerama.fr/sortir/boom-de-l-art-ecologique-quand-les-artistes-se-mettent-au-vert,134847.php>, consulté le 09/12/2020

BINDE, Joséphine, «L'art militant est-il inutile ? L'exemple de l'exposition "Fukushima Mon Amour"», url : <https://www.telerama.fr/sortir/l-art-militant-est-il-inutile-l-exemple-de-fukushima-mon-amour,135050.php>, consulté le 09/04/2022

BOUYSSI, Nicolas, *Le Gris*, P.O.L., Paris, 2007, pp.224

BRETON, André, « Manifeste du surréaliste », 1924, mis en pdf sur : <https://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>, consulté le 23/03/2021

CAMUS, Albert, *L'étranger*, Gallimard, Paris, 1942, pp.192

CENSOR, *Véridique Rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*, traduit de l'italien par Guy Debord, Éditions Ivrea, Paris, 2003, pp.185

COURBET, Gustave, « Bulletin officiel de la municipalité de Paris », Gallica, BNF, 14 septembre 1870

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Allia, Paris, 2003, pp.78

BONNEFOI, Stéphane, DECQUE, *Leo Castelli, agent du triomphe de l'art américain*, France Culture, 2020

BORKENEAU, Franz, *Spanish cockpit*, traduit de l'anglais par Michel Pétris, Ivrea, Paris 2003, pp.283

DAVIGO, Clémence, *Enfermés mais vivants*, documentaire, 2018

DEBORD, Guy, *La planète malade*, Gallimard, Paris, 2004, pp.94

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Folio, Paris, 1992, pp.224

DEBORD, Guy (dir.), les revues *Internationale Situationniste*, 1958-1969

DEBORD, Guy, *Le Rapport sur la construction des situations suivi de Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans l'art et la politique*, Mille et une nuits, Paris, 2000, pp.62

DEBORD, Guy et CORNAND, Brigitte, *Guy Debord son art et son temps*, oeuvre cinématographique complète DVD gallimard, 1994

DIDI-HUBERMAN, George et GISINGER, Arno, « Nouvelles histoires de fantômes, 2012-2014 », revue du palais de Tokyo, 2014, p. 84-96

DICK, Philip K., *Si ce monde vous déplaît... et autres essais*, traduit de l'anglais par Wall-Romana Christophe, L'éclat Poche, 2015, pp.256

DIN, Mamoste, «Être femme et réfugiée, difficile fardeau des femmes kurdes de Lavrio», url :

<https://kurdistan-au-feminin.fr/2020/04/27/femme-et-refugiee-difficile-fardeau-des-femmes-kurdes-de-lavrio/>, consulté le 09/04/2022

DUCHAMP, Marcel et CHARBONNIER, Georges, «*Entretien avec*», France culture, 2005

ENGELS, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, traduit de l'allemand par Jeanne Stern, les Éditions Sociales, Paris 1975, pp.394

FAUGERON, Claude; LE BOULAIRE, Jean-Michel. «Prisons, peines de prison et ordre public», *Revue Française de Sociologie*, XXXIII, 1992.

GENTY, Thomas, *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*, Zanzara athée, Dijon, 1998, pp.48

GOMBRICH, Ernst, *Les moyens et les fins*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Rivages, Paris 1987, pp.99

GRANGER, Tiphaine, "Une stratégie de l'IRA : la lutte en prison (1971-1981)", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°70, 2001, pp. 19-30.

HAESAERTS, Paul, *Visite À Picasso*, court-métrage, 1951, youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=jyaPbReAumw>, consulté le : 09/04/2022

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, 2019, youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=EwmuLycvFFE>, consulté le : 09/04/2022

HEINRICH, Susanne, *Une femme mélancolique*, Allemagne, arte-DVD/VOD, 2019

IBSEN, Henrik, *Peer Gynt*, Acte V, traduit du norvégien par Maurice Prozor, Librairie académique Didier - Émile Perrin, libraire-éditeur, Paris, 1899, pp.258

I.S. (par des membres) et des étudiants de Strasbourg, *De la misère en milieu étudiant*, auto-édition d'un livre agraffé, Strasbourg, 1966, pp.30

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, La découverte, Paris, 1995, pp.234

KAFKA, Franz, *Le procès*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Folio, Gallimard, Paris, 1972, pp. 384

MANCHETTE, Jean-Patrick, *Nada*, Folio, Gallimard, Paris, 1972 pp.242

MARX, Karl, *Manuscrit de 1844 (Économie politique & philosophie)*, traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Les Éditions sociales, Paris, 1976, pp.139

MARX, Karl, *Contribution à la critique de La philosophie du droit de Hegel*, traduit de l'allemand par Jules Molitor, Éditions Allia, Paris, 1998, pp.6

MUSIL, Robert, *L'Homme sans Qualités*, Tome 1 et 2, traduit de l'allemand par Philippe Jacquot, Editions du Seuil, 2004

NAMUTH, Hans, *Music for Jackson Pollock*, court-métrage, archive sur youtube, 1951

PASCAREILLO, Pascale, *Les Braqueurs*, Arte radio, 2017

RICO, Gabriela, « EIFF 2019 Women Directors, Meet Susanne Heinrich – "Aren't You Happy?" », *Women and Hollywood*, 2019, url : <https://womenandhollywood.com/eiff-2019-women-directors-meet-susanne-heinrich-arent-you-happy/>, consulté le : 09/04/2022

SEROTA, Nicolas (directeur), *Entretien de l'artiste Gerhard Richter*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Tate Modern, Londres, 2011

SNE, Société Nationale de l'Édition, «Procès de la Team Alexandriz : un jugement sans ambiguïté», <https://www.sne.fr/actu/proces-de-la-team-alexandriz-un-jugement-sans-ambiguite/>, consulté le 09/02/2022

TZARA, Tristan, « Manifeste Dada 1918 », revue *Dada3*, Zurich, décembre 1918, pp.5

VELOCE, « La civilisation du jeu », url : <http://www.lisez-veloce.fr/veloce-01/la-civilisation-du-jeu/> consulté le 09/12/2021

VISIONSCARTO, «Ne pas mourir comme des chiens», url : <https://visionscarto.net/ne-pas-mourir-comme-des-chiens>, 09/12/2021

WAVRIN, T, 'Jeff Koons, Versailles', Beaux-arts éditions, 2008

WEIL, Simone, *L'enracinement*, Gallimard, 1949

Références artistiques et expositions visitées:

- BAGOT, Yann, *Portes Ouvertes des ateliers d'artiste de Montreuil*, Montreuil, Usine Chapal, 2020
- BLAIN, Christophe, *Le réducteur de vitesse*, Dupuis, Marcinelle, Belgique, 2013, pp.80
- BLISTENE, Bernard, *Jeff Koons : La Rétrospective*, Centre Pompidou, Paris, 2014-2015, pp.17
- BOUYSSI, Nicolas, *Le Gris, P.O.L*, Paris, 2007, pp.224
- BRECHT, Evens, *Les noceurs*, Actes Sud, Arles, 2010, pp 180
- CLOUZOT, Henri-Georges, *Le mystère Picasso*, documentaire, Filmsonor, DVD,1956
- DE BRADKE, Natacha, *Portes Ouvertes des ateliers d'artiste de Montreuil*, Montreuil, Usine Chapal, 2020
- DELISLE, Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Delcourt, Paris, 2011, pp.333
- FERRIS, Emil, *Moi, ce que j'aime, c'est les monstres*, traduit de l'anglais par Jean-Charles Khalifa, Monsieur Toussaint Louverture, 2018, Bordeaux, pp.416
- FOREST, Jean-Claude et TARDI, Jacques, *Ici même*, Casterman, Bruxelles, 1979, pp.198
- GARY, Romain, *La vie devant soi*, Folio, Gallimard, Paris, 1982, pp.288
- KOURTRAJME, (école), *Jusqu'ici tout va bien*, Palais de Tokyo, 2020
- LEAL, Luís Henrique , ZATTI, Caio, *Fotograma*, Parabelo Films, 2016, vimeo : <https://vimeo.com/146580693>, consulté le 09/04/2022
- LE RESTIF, Claire (commissaire), *La vie des tables Exposition collective*, Ivry, CREDAC, 2020
- MARDON, Grégory, *La Revue dessinée n°30*, « Procès d'intention », Paris, 2020-2021
- MATSUMOTO, Taiyou, *Sunny*, traduit du japonais par Thibaud Desbief, Kana, Paris et Bruxelles, 2015, tomes 1-6
- MAUGEIN, Pascal, *Exposition "Fukushima Mon Amour" exposition collective*, Boulevard Voltaire Paris, 2015
- MONTAIGNE, Marion, PINCON-CHARLOT, Monique, PINCON, Michel, *Riche, pourquoi pas toi?*, Dargaud, Paris, 2013, pp.136
- MIZUTANI, Lumi, *Ateliers d'artistes de Belleville*, 2018
- MORINEAU, Camille, *Gerhard Richter, Rétrospective « Panorama »*, Centre Pompidou, Paris, 2012
- MREJEN, Valérie, *Manufrance*, 2006, vimeo : <https://vimeo.com/34555891>, consulté le 09/04/2022
- PERRIOT, Vincent, *Entre Deux*, Delacrise, Paris, 2007, pp.80
- QUEMENER, Lucie, *Le baume du tigre*, Delcourt, Paris, 2020, pp.256
- RABATE, Pascal, *Ibicus*, Vents d'Ouest, Glénat, Grenoble, 2005, pp.481
- SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, L'Association, Paris, 2007, pp.365
- SINNAH, Florent (administrateur), *Urban Art*, au Artcurial (enchère), Paris, 2020
- SPIEGELMAN, Art, *L'intégrale Maus*, traduit de l'anglais par Judith Ertel, Flammarion, Paris, 1998, pp. 328
- TABOURET, Claire, *Dioramas*, catalogue Palais de Tokyo- Flammarion, 2017
- TARDI, Jacques, *Le Cri du peuple*, Casterman, Tournai, 2001 à 2004, Tomes 1-4
- ZEROCALCARE, *Kobane Calling*, traduit de l'italien par Brune Seban, Cambourakis, Paris, 2019, pp.320

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Oeuvres d'artistes et illustrations :

ANONYME, <i>Chute de la colonne Vendôme</i> , gravures de presse réalisées pendant les événements de la Commune, 1871, reproduite dans le livre, de COLLECTIF, <i>L'illustration, histoire d'un siècle, 1870-1875</i> , Le livre de Paris, 1990	Page : 35
BANKSY, <i>Morons</i> , graf poché sur toile, 57,5 x 76,6 cm, 2006, 500 exemplaire dans diverser collections privée et vente à travers le monde	Page : 20
CAILLEBOTTE, Gustave, <i>Les raboteurs de parquet</i> , peinture à l'huile sur toile, 102 × 145,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, 1875	Page : 74
CLOUZOT, Henri-Georges, <i>Le mystère Picasso</i> , documentaire, Filmsonor, DVD, 1956	Page : 37
COURBET, Gustave, <i>Enterrement à Ornan</i> , peinture à l'huile sur toile, 3,15 m x 6,6 m, Musée d'Orsay, 1849–1850	Page : 35
DEBORD, Guy et CORNAND, Brigitte, <i>Guy Debord son art et son temps</i> , oeuvre cinématographique complète DVD gallimard, 1994	Page : 30
DE BRADKÉ, Natacha, <i>Loup de nuit</i> , gravure sur cuivre pointe sèche, 15 x 11 cm, Montreuil, Usine Chapal, 2020	Page : 71
DE BRADKÉ, Natacha, <i>Portes Ouvertes des ateliers d'artiste de montreuil</i> , photo des portes ouvertes, Montreuil, Usine Chapal, 2020	Page : 71
DE SAZO, Serge, <i>La foule se presse devant l'entrée du Petit Palais à Paris pour l'ouverture de l'exposition «Toutankhamon et son temps»</i> , photo, AFP, Archives, 1967	Page : 14
FCB (agence de pub), <i>Che by Guevara</i> , affiche publicitaire, Portugal, pour Penguin Books, Mars 2018	Page : 11
FERRIS, Emil, <i>Moi, ce que j'aime, c'est les monstres</i> , traduit de l'anglais par Jean-Charles Khalifa, Monsieur Toussaint Louverture, 2018	Page : 41 et 43
GABORIAUD, Benoît, <i>Rétrospective Jeff Koons au Centre Pompidou</i> , photo, 2015	Page : 20
GLEEDEN, campagne pub, février 2015	Page : 11
HEINRICH, Susanne, <i>Une femme mélancolique</i> , arte-DVD/VOD, 2019	Page : 27

I.S, « Destruction of the RSG-6 », photo argentique prise lors de l'exposition, Odense, Denmark, Galerie Exi, juin 1963	Page : 17
I.S, <i>Little Némó détourné</i> , comics par réalisation directe, détournement, entre 1958-1972	Couverture
JEAN-DIT-PANNEL, Lydie, <i>Psyché perd Amour (14 secondes)</i> , Photographique couleur, <i>Exposition "Fukushima Mon Amour" exposition collective</i> , Boulevard Voltaire Paris, 2015	Page : 24
KOURTRAJME, (école), <i>Jusqu'ici tout va bien</i> , oeuvre plastique suspendue, Palais de Tokyo, Paris , 2020	Page : 24
MARTINI, Pietro Antonio, <i>Exposition au Salon de 1787</i> eau forte, Paris, Bibliothèque nationale, 1787	Page : 14
RICARD, Adèle, <i>LostDog</i> , sculpture en résine, Exposition collective, Boulevard Voltaire, Paris, 2015	Page : 24
TRIIAD, <i>Jusqu'ici Tout Va Bien</i> , collection d'habit dédiée à l'exposition, Palais de Tokyo, Paris, 2020	Page : 24
VANEIGEM, Raoul et BERTRAND, André, <i>Je te veux</i> , comics par réalisation directe, détournement, 1967	Page : 17

Travaux personnels :

ANONYME, illustrations de moi, <i>Protestations devant les libertaires du présent et du futur sur les capitulations de 1937</i> , 15 x 11 cm, photos du livre, 2020-2021	Page : 69
<i>Anvers</i> , planches de bande de bande dessinée, stylo à encre noir, 21 x 29,7 cm, 2020-2021	Page : 48-49
<i>Editions Plagiat</i> , site web html et css, 2020-2021	Page : 67
<i>Illustrations pour Protestation</i> , trois planches, stylo à encre, 21 x 29,7, 2020	Page : 69
<i>Le trouble</i> , planches de bande de bande dessinée, dessin feutres, encres et crayons de couleurs, 21 x 29,7 cm, 2021	Page : 62
<i>Les cris publics</i> , dessin feutres, encres et crayons de couleurs, 21 x 29,7 cm, 2021	Page : 2, 6 et quatrième de couverture
<i>Ne pas mourir comme des chiens</i> , planches de bande dessinée, feutres, encres et crayons de couleurs, 21 x 29,7 cm, 2019-2020	Page : 53 et 55

Ne pas mourir comme des chiens, et Protestations, Editions Plagiat,
21 x 15 cm, photos des livres, 2021

Page : 65

Dans le béton, planches de bande dessinée, dessin encres de couleur,
crayons de couleur, feutres, 29,7 x 21 cm, 2021-2022

Page : 6, 59 et 60

LEXIQUE (définitions succinctes. Pour des définitions plus détaillées ou pour leur justification lire le mémoire)

Etranger et Aliénation : L'étymologie du mot étranger est latine : *extraneus* qui signifie « de l'extérieur, du dehors, qui n'est pas de la famille, du pays ». Être étranger, c'est être en marge. En anglais, le substantif étranger se dit aussi alien qui est issu de l'ancien français, lui-même issu du latin : *alienus, a, um* : « qui appartient à un autre (*alius, a, ud*), d'autrui, étranger » antérieurement issu du grec : *allos* : « l'hôte, l'autre ami ». L'aliénation est la translation de sa propriété à un autre. Cette dépossession au profit d'un autre a pour conséquence l'asservissement. L'étranger est tout ce qui est extérieur au sujet, tout ce qui n'est pas lui. L'aliéné est celui qui est devenu étranger à lui-même.

Docu-fiction : terme emprunté au cinéma, et genre de bande dessinée. Dans le cas de la bande dessinée désignerait la volonté de créer en partant de faits réels une histoire fictionnelle. Autrement dit, créer une histoire de fiction tout en témoignant d'événements historiques, et d'utiliser la marge de la fiction afin de défendre un propos, d'affirmer un point de vue, mais aussi dans le but de créer une attache narrative, sensible et poétique avec le lecteur.

Réalisme Graphique : second genre en bande dessinée qui se rapproche du précédent. C'est-à-dire le fait d'inventer une histoire complètement fictionnelle dans un univers réaliste pour tenir un discours sur notre monde.

Bande dessinée : suite ou juxtaposition de dessins (cf *Ici* de Richard McGuire), articulés en séquences narratives et le plus souvent accompagnés de textes.

Roman graphique : la différence roman graphique et BD se fait plutôt du côté des éditeurs pour différencier la BD franco-belge classique de la BD d'auteur.

Plagiat : « Le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » (Lautréamont). Le plagiat est le fait de nier, en réutilisant un oeuvre de manière détournée, la propriété intellectuelle dans tous les domaines, qu'il s'agisse de brevets, de copyrights, de droit d'auteurs...

Réalisme (pictural) : Action de peindre la réalité telle qu'elle est, en évitant de l'idéaliser. C'est-à-dire faire voir le monde, sa réalité, telle qu'elle est. Mettre sous les yeux ce que l'on ne regarde plus.

Culture : Ensemble des connaissances et des représentations du vécu dans une société divisée en classes. C'est-à-dire dans une société fondée sur une division du travail entre des travailleurs qui exécutent le travail et ceux qui vivent et exploitent ce travail.

Subversion: Processus d'action sur l'opinion, par lequel les valeurs d'un ordre établi sont contredites ou renversées.