

Les bandes détournées de Jochen Gerner et Ilan Manouach

Benoît Crucifix & Björn-Olav Dozo

à paraître dans *La destruction des images en bande dessinée*, dir. Henri Garric, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes ».

Recouvrir des planches d'une épaisse couche d'encre noire, subtiliser des personnages hors de leurs cases par la retouche numérique, réimprimer un album uniquement en bleu, découper, dégrafer, remanier, rayer, hachurer, barrer, ... Autant de gestes destructeurs que Jochen Gerner et Ilan Manouach auront exécutés sur des bandes dessinées détournées comme supports se prêtant à l'engendrement de nouvelles œuvres. En effet, chez Gerner autant que chez Manouach, on a affaire à des œuvres qui trouvent leur origine dans une pratique de détournement de bande dessinées préexistantes, dont les images font l'objet de toutes sortes d'interventions destructrices. Gerner recouvre ainsi d'encre noire toutes sortes de bandes dessinées, allant de *Tintin en Amérique* aux petits formats, pour en faire ressortir d'autres motifs et en détourner leurs sens ; tandis que Manouach, en étroite collaboration avec La Cinquième Couche, détourne des albums en les réimprimant quasi à l'identique, y apportant seulement un changement calibré qui réoriente et interroge en profondeur l'œuvre détournée.

Mises en dialogue, leurs deux pratiques permettent d'interroger différentes facettes du détournement tel qu'il peut se pratiquer dans la bande dessinée contemporaine. Si chacune de leurs œuvres mériteraient une analyse plus détaillée, attentive aux enjeux spécifiques à chaque projet, nous avons plutôt choisi de prendre de la hauteur pour adopter une perspective englobante sur le détournement dans son rapport à la destruction de l'image. En traçant des recoupements entre ces deux pratiques, et en soulevant les spécificités et différences de chaque approche, ce chapitre a pour but de relever le détournement comme une technique et pratique culturelle qui met en lumière la relation dialectique entre destruction et engendrement.

La destruction de l'image apparaît au cœur de la pratique du détournement qui, presque par définition, retourne l'œuvre appropriée contre elle-même en faisant violence à sa forme, sa cohérence, son intégrité originale. Il ne s'agit donc pas seulement d'une mise-en-scène ou d'une représentation de la destruction des images *par* la bande dessinée, mais aussi et surtout d'une destruction presque physique de bandes dessinées préexistantes. Mais cette destruction est aussi *de facto* un engendrement, puisque le détournement crée non seulement un nouvel objet mais aussi de nouvelles façons de lire et de voir l'objet détourné. Le détournement prolonge la question de la destruction des images en la plaçant au cœur même

du geste artistique, puisqu'il s'agit de faire œuvre par la destruction. Par la même, les bandes détournées de Jochen Gerner et Ilan Manouach pousse la question aux confins de la bande dessinée en interrogeant son rapport au dessin et à l'objet-livre tout en l'amenant vers l'abstraction et l'art conceptuel.

Aller-retours entre art et bande dessinée

Les pratiques de détournement auxquels se livrent Jochen Gerner et Ilan Manouach ne peuvent être entendues sans comprendre la position liminale que les deux auteurs occupent, entre mondes de l'art et de la bande dessinée¹. Ce n'est pas seulement que leurs approches de la bande dessinée s'inspirent et dialoguent avec l'art contemporain, mais aussi et surtout que leurs pratiques et carrières mêlent les réseaux, les institutions, les acteurs qui constituent ces deux mondes. Au niveau socio-économique, leurs carrières professionnelles témoignent d'un ancrage dans le monde de l'art : Jochen Gerner est ainsi représenté par la galerie Anne Barrault et ses œuvres sont souvent acquises par des institutions d'art contemporain (Musée des Beaux-Arts de Nancy, le Fonds National d'Art Contemporain, le Musée d'Art Moderne du Luxembourg), tandis que le travail d'Ilan Manouach est supporté par la Fondation Kone ainsi que par des résidences d'artistes et l'organisation d'ateliers au sein de centres d'art contemporain².

Si Gerner et Manouach livrent également des œuvres qui s'éloignent parfois des formes de la bande dessinée, c'est toutefois bien celle-ci qui irrigue toute entière leurs pratiques : seulement, il déplace la bande dessinée de ses contextes habituels. Bien que Gerner occupe une place importante au sein du catalogue de L'Association, tout comme Manouach chez La Cinquième Couche, le support livresque ne constitue pas l'horizon définitoire de leurs œuvres. Bien au contraire, leurs travaux sont très souvent d'abord présentés sous forme d'expositions en galerie, biennale ou festival, dans des contextes institutionnels liés à l'art contemporain comme à la bande dessinée. La parution en version papier n'est jamais simplement un catalogue du travail exposé, et l'exposition ne figure pas de simple préalable au livre. À chaque fois, il s'agit de penser l'œuvre en accord avec son support matériel, son dispositif technique et social, sa réception. Les bandes détournées de Gerner et Manouach sont inséparables de ces contextes institutionnels, qui font véritablement partie intégrante de leurs démarches et qui participent à la circulation de leurs détournements.

1 Selon l'expression de Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

2 Sur les convergences entre bande dessinée et art plastique, voir Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p. 186-188.

Cette position liminale se traduit également au niveau du caractère expérimental des œuvres de Gerner et Manouach qui se rapprochent plus des arts visuels que de la « littérature narrative » qui aura marqué le succès du roman graphique³. Les deux auteurs trouvent du côté de l'art contemporain des approches aptes à renouveler leurs rapports à la bande dessinée. En ayant recours au détournement, Gerner et Manouach naviguent de plus les rapports complexes qui animent ces deux mondes. L'histoire de la bande dessinée est traversée par diverses formes de détournement, surtout dans une définition élargie du terme : pastiches, imitations, plagiat, éditions pirates, parodies, reprises. Dès les livres de Rodolphe Töpffer, on retrouve rapidement leurs piratages, leurs reprises, leurs imitations, bref des pratiques qui détournent⁴. Et au début du vingtième siècle, le *comic strip* américain n'aura d'ailleurs pas manqué de « détourner » la peinture d'avant-garde, comme en atteste les nombreux gags parodiant le célèbre *Armory Show*, gigantesque exposition d'art moderne organisée à New York en 1913. De l'autre côté, il y a également toute une histoire d'appropriations et de détournements de la bande dessinée par le monde de l'art, en particulier parmi les artistes Pop, qui feront l'objet de nombreuses tensions, reflétant un certain ressentiment de la part des acteurs de la bande dessinée⁵.

Alors que l'art contemporain emprunte sans trop de problèmes aux cultures populaires, le geste du détournement semble bien plus vite considéré comme illicite dans le domaine de la bande dessinée. Les détenteurs de droits, en particulier ceux qui ont un intérêt commercial à protéger, sont généralement très défendants et endossent une attitude procédurière pour se défendre contre les appropriations des personnages, reléguant ainsi détournements et piratages à une distribution sous le manteau, en marge des institutions éditoriales. Mais du côté des auteurs, même des plus innovants, on retrouve également une méfiance vis-à-vis de la technique artistique de l'appropriation, qui n'est pas sans lien à ce ressentiment face au monde de l'art. Chris Ware déclare ainsi dans un entretien avec Andrea Juno, à propos de sa formation en école d'art :

3 Jan Baetens, « Le Roman graphique », *La Bande dessinée : une médiaculture*, dir. Éric Maigret et Matteo Stefanelli, Paris, Armand Colin, 2012, p. 212. Voir aussi Côme Martin, « Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations », *A l'Epreuve*, numéro 3, 19 novembre 2016, en ligne.

4 Merci à Erwin Dejasse, qui a relevé cet aspect lors d'une conférence sur le détournement en bande dessinée à l'Université de Liège en février 2017.

5 Beaty, *Comics versus Art*, Toronto, Toronto University Press, 2012, p. 51-69. Ce ressentiment est peut-être davantage ancré aux États-Unis qu'en Europe, où la bande dessinée a plus rapidement trouvé une certaine légitimité culturelle ; cependant, on notera que Jochen Gerner a évoqué les ambiguïtés de telles appropriations artistiques de la bande dessinée dans le chapitre « Art » de son *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2008.

J'ai eu un professeur qui me disait d'« approprier » le travail de Lyonel Feininger. J'étais simplement en train de lui montrer les bandes dessinées de Feininger car je pensais que son travail était formidable, et il me fait, « Tu devrais les utiliser ». « Comment ça, les utiliser ? », je lui dis, et il me répond, « Tu devrais les mettre dans ton travail pour en faire de l'art. Les approprier. Tout le monde fait ça. » Je lui ai dit que c'était du vol. Je me suis vraiment énervé sur le bonhomme, mais pas autant que je n'aurais dû. C'était juste incroyable⁶ !

Cette citation, venant d'un auteur qui est autant innovateur qu'il est un fin historien de « son » médium⁷, témoigne d'une défiance des auteurs de bande dessinée vis-à-vis de pratiques artistiques qui, en se saisissant de la bande dessinée, ont souvent, indirectement ou non, servi à la dévaluer. Les œuvres de Jochen Gerner et Ilan Manouach peuvent alors être comprises comme des tentatives d'explorer certains des questionnements et des enjeux mis en avant par la méthode du détournement *à partir de* la bande dessinée, sans la dévaluer mais en repoussant quelques-uns de ses fondements.

Mémoires du détournement

Gerner et Manouach s'inscrivent ainsi dans une démarche conceptuelle et dérivative qui tend à articuler cette tension entre destruction et engendrement fondamentale au détournement. Cette tension porte autant sur le traitement graphique des œuvres que sur le rapport à une mémoire de la bande dessinée. Éric Trudel et Nathalie Dupont, dans leur introduction à un volume collectif consacré au détournement littéraire, décrivent bien la double logique propre à cette pratique : « Tout détour par nature *retour*, ces œuvres affirment, renouvellent et ruinent *d'un même geste* un héritage »⁸. Qu'il s'agisse des albums d'Hergé et de Peyo ou bien d'obscurs pockets de gare, les gestes destructeurs, parfois même iconoclastes, auxquels se prêtent Gerner et Manouach traduisent une mémoire vive de la bande dessinée, propre à être détournée pour recouvrir de nouveaux usages. La destruction porte sur des images existantes, plus ou moins familières des lecteurs qui reconnaîtront alors le détournement en tant que tel, suivant une loi clé du détournement formulée par Guy Debord et Gil Wolman : « les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance,

6 Andrea Juno, « Chris Ware, » *Dangerous Drawings: Interviews with Comix & Graphix Artists*, New York, Juno Books, 1997, p. 41. Je traduis.

7 Chris Ware n'est d'ailleurs pas avare de pastiches, voire même de pratiques se rapprochant du détournement, tels qu'en témoigne une de ses premières œuvres, « Thrilling Adventure Stories/IGuess », *RAW*, volume 2, numéro 3, 1991, p. 76-81.

8 Éric Trudel et Nathalie Dupont, « Introduction », *Tout peut servir. Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, dir. Éric Trudel et Nathalie Dupont, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 3.

consciente ou trouble, par la mémoire »⁹.

Cette mémoire du détournement, cependant, est ambiguë, d'autant plus au vu de l'apport théorique décisif qu'ont joué les situationnistes dans une conceptualisation radicale du détournement, érigé contre la « conception bourgeoise du génie et de l'art » et la « notion d'œuvre originale » pour être mis à des fins directement politiques. En ce sens, le détournement des situationnistes se différencie explicitement des méthodes artistiques d'appropriation introduites par les avant-gardes dès le début du vingtième siècle : « les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu'à la négation de la négation¹⁰ ». Visant à détruire l'art autonome, brisant toutes frontières entre l'art et la vie, il s'agit pour les Situationnistes avant tout d'utiliser le détournement afin de créer des « situations », « fusionnant art et politique au sein d'une pratique révolutionnaire¹¹ ». Dans *La Société du spectacle*, Debord présentera d'ailleurs le détournement comme le « contraire de la citation¹² », qui elle sert à affirmer une autorité. Chez les situationnistes, le détournement correspond donc avant tout à une opération qui peut se décliner sous de nombreuses formes, mais toujours avec une fonction politique et critique bien précise.

Pourtant, comme l'a suggéré Alison James, « la distinction debordienne entre détournement et citation devient assez délicate à maintenir¹³ », tant les tactiques de détournement restent finalement empreintes d'une certaine mémoire et historicité des matériaux qu'elles détournent. La place de la bande dessinée dans les détournements de l'Internationale situationniste, dont Antoine Sausverd a livré une analyse fort complète, révèle bien cette ambiguïté¹⁴. D'une part, les Situationnistes détournent la bande dessinée contre-elle-même, car le « comics est aussi à détruire¹⁵ », en tant qu'un des médias de masse participants de la « société du spectacle ». Pourtant, ce n'est pas nécessairement sous cet aspect critique que la bande dessinée est la plus souvent reprise : le recours des situationnistes aux comics se

9 Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, numéro 8, mai 1956.

10 *Idem*.

11 Mikkel Bolt Rasmussen, « The Situationist International, Surrealism, and the Difficult Fusion of Art and Politics », *Oxford Art Journal*, volume 27, numéro 3, 2004, p. 383. Nous traduisons. Pour une histoire culturelle du situationnisme, voir Anna Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015.

12 Guy Debord, *La Société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 854.

13 Alison James, « Citation, mythe, mémoire. Formes et fonctions du détournement oulipien », *Tout peut servir. Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, dir. Éric Trudel et Nathalie Dupont, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 62.

14 Antoine Sausverd, « Trop feignants pour faire les dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes », *L'Éprouvette*, numéro 3, 2007, p. 127-179.

15 *Ibid.*, p. 143.

base également sur une nostalgie des lectures d'enfance qui, au moment des premiers essors bédéphiles, se traduit aussi par une adoption, et une certaine consécration de la forme. Le mode de détournement de bande dessinée institué par les situationnistes, qui privilégient la juxtaposition de vignettes originales et de « bulles subversives¹⁶ », trouvera d'ailleurs un long résonnement dès la fin des années 1960, avec la popularisation et la récupération de l'esthétique situ¹⁷.

Sans pour autant se présenter comme des prolongations directes du projet situationniste, les travaux de Jochen Gerner et d'Ilan Manouach sont à la fois en continuité et en rupture avec ce type de détournement : leurs tactiques d'appropriation se manifestent par le emploi « brut » des œuvres originales et par une certaine dimension critique, mais la fonction de leurs détournements est plus difficile à cerner, entretenant l'ambiguïté sur la base d'une tension entre destruction, engendrement et mémoire. Gerner et Manouach s'écartent en outre de la forme générique du détournement de bande dessinée façon situationniste pour explorer plus en profondeur une certaine *destruction* de l'image, qui se traduit par l'intervention graphique sur les pages détournées, là où le détournement situationniste tendait plutôt à remplacer le texte des bulles.

Bandes non-dessinées ?

En passant de bandes dessinées en bandes détournées, on trouve alors une mise en retrait du geste du dessin, de la « graphiation » qui est autrement située au cœur de la bande dessinée¹⁸. Le travail de l'auteur n'apparaît plus comme celui de la graphiation, processus d'engendrement des images par un « effet d'empreinte¹⁹ », mais passe au préalable par une forme de destruction des images appropriées qui n'œuvre pas en premier chef à manifester de la « patte » singulière du dessinateur. Retrouvant dans la destruction une forme d'engendrement, Jochen Gerner et Ilan Manouach se rapproche plutôt de l'œuvre *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg, qui comme son titre l'indique consiste en un dessin du peintre abstrait Willem de Kooning sur lequel Rauschenberg est intervenu en l'effaçant. Le geste créatif semble à l'opposé de celui de Willem de Kooning, artiste que le critique d'art Harold Rosenberg donnait comme exemple même de l'*action painting*²⁰ : à

16 *Ibid.*, p. 147.

17 *Ibid.*, p. 179.

18 Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

19 *Ibid.*, p. 29.

20 Harold Rosenberg, « De Kooning : On the Borders of the Act », *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, New York, Horizon Press, 1964.

l'inverse cette pratique d'improvisation qui insiste sur l'expression et la gestuelle de l'acte créateur face à la toile blanche, l'effacement de Rauschenberg s'oppose au potentiel expressionniste du dessin pour replacer l'acte créateur dans le gommage, cristallisant ainsi son geste de destruction comme une forme d'engendrement. Car, comme le fait remarquer le poète américain Craig Dworkin, la procédure de gommage n'élimine pas entièrement l'original, qui se laisse encore très légèrement deviner et se donne alors comme une trace indiciaire toute différente. Ce faisant, « Rauschenberg suggère que l'effacement est en lui-même une forme de dessin²¹ ». À sa suite, Gerner a d'ailleurs souligné cette « beauté de l'effacement » dans l'œuvre de Rauschenberg qu'il considère comme « l'un des plus importants dessins au monde²² ».

Dans une telle perspective, « dessiner » devient une activité beaucoup moins liée au phénomène de trace propre à la graphiation, comme le suggère Ilan Manouach, quand il livre que :

Dessiner ce n'est pas forcément prendre son crayon, tracer des lignes et joindre des points ou remplir des formes. Dessiner c'est agencer des formes, articuler des silences, bouleverser des fonctions, créer de nouveaux besoins narratifs, en gros réaménager un espace. Un détournement comme *Vivre Ensemble* et une bande dessinée classique comme *Les Lieux et Les Choses* ne sont pas si éloignés quand on comprend que les pages déjà imprimées de l'un et les pages blanches de l'autre sont un matériel de base, toujours à réaménager, les pages vierges étant à mon sens déjà lourdement structurées²³.

Cette redéfinition du dessin comme un acte de réaménagement d'un matériel de base peut non seulement être rapproché des travaux de Craig Dworkin, dont le livre *No Medium* est entièrement consacré à ces œuvres blanches, vierges, effacées ou silencieuses²⁴, mais aussi de son collègue Kenneth Goldsmith, qui propose une « écriture non-créative » en redirigeant la pratique littéraire de la création vers la maîtrise et la dissémination de l'information²⁵. Pour Goldsmith, ce changement est inséparable de l'émergence d'une culture numérique largement basé sur le remix, l'appropriation et le recyclage, un contexte qui nourrit d'ailleurs pleinement les détournements de Manouach. L'auteur est au fait des approches de Craig Dworkin et Kenneth Goldsmith, et poursuit cette veine conceptuelle au niveau de la bande dessinée,

21 Notre traduction de l'anglais : « Rauschenberg manifests that erasure is itself a kind of drawing » ; Craig Dworkin, *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 41.

22 Tom McCarthy et Jochen Gerner, « Ping-pong », *Jochen Gerner*, Paris, Galerie Anne Barrault & éditions B42, 2015, p. 19.

23 Thomas Boivin, « La bande dessinée d'Ilan Manouach : l'héritage du cinéma, l'usage de repères et la place du sens », entretien, *Multitudes*, volume 2, numéro 37-38, 2009, p. 289.

24 Dworkin, *op. cit.*.

25 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 3.

notamment à travers la préparation anthologie de *Conceptual Comics : Unpopular Practices Within a Marginal Art Form*.²⁶

En parallèle avec ce développement d'« écritures non-créatives », ou « non-originales²⁷ », les détournements de Gerner et Manouach proposent une approche conceptuelle qui mène à une redéfinition de que peut être « dessiner » dans le contexte d'un médium qui s'articule autour d'un geste graphique. Gert Meesters soulève ainsi comment la méthode de Gerner pour *TNT en Amérique* peut être lue comme une « méthode négative, qui crée en éliminant », et se construit alors à « l'inverse d'une méthode de bande dessinée normale²⁸ ». Ce renversement transforme non seulement l'acte du dessin en geste destructeur, mais déplace également la fonction sémiotique de bandes dessinées qui, une fois détournées, ne se lisent plus de façon transparente. Leurs détournements se rattachent alors à ces « pratiques illittéraires » qui, comme les décrit Bertrand Gervais, prennent le contrepied du livre comme texte lisible pour s'attacher à l'objet visible, menant ainsi à un « suspens de l'activité de compréhension du texte, une fragilisation de l'accès à la signification²⁹ ». Autant Manouach que Gerner opèrent ainsi un glissement dans la lecture conventionnelle des bandes dessinées qu'ils détournent, qui sont souvent des œuvres où la narration est primordiale et où l'accès à la signification se veut être aussi transparent que possible. La destruction de l'image correspond aussi bien à l'intervention plastique sur les œuvres existantes qu'au brouillage du sens des récits détournés.

C'est peut-être là que se trouve la portée démonstrative de l'exemple, déjà canonique, de *TNT en Amérique* : en recouvrant les pages d'un vieux album de *Tintin en Amérique* d'encre noire afin de ne laisser apparaître que certains mots isolés et recomposants des pictogrammes à partir des aplats de couleur originaux, Jochen Gerner semble se placer à l'opposé de l'impératif de lisibilité et de narration associé à la ligne claire. Ce qui ne veut pas dire que cet valeur d'abstraction ne relance pas un certain minimalisme que l'on pourrait également relier à la ligne claire³⁰. Au-delà de la valeur exemplaire de *TNT en Amérique*, ces formes de

26 Avec le soutien d'une bourse de la Kone Foundation. On peut imaginer que l'anthologie fera écho à celle de Craig Dworking et Kenneth Goldsmith (dir.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

27 La pensée de Kenneth Goldsmith est en effet impensable sans l'influent ouvrage de Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius : Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

28 Gert Meesters, « Hergé dynamité. De Tintin à TNT en Amérique », *Art&Fact*, numéro 27, « Bande dessinée : norme et transgression », dir. Frédéric Paques, 2008, p. 98.

29 Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula LhT*, numéro 16, janvier 2016, §13, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html#bodyftn15>.

30 Meesters, *op. cit.*, p. 96. Voir aussi Hugo Frey, « The Possibility of a Ligne Claire Abstraction: From Jochen Gerner and Siemon Allen to Floc'h, Pierre Le Tan and Patrick Caulfield », *Comics and Abstractions*.

pratiques « non-créatives » ou « illittéraires » doivent se comprendre à l'aune des interventions spécifiques de chaque auteur, dont les bandes non- ou re-dessinées calibrent différemment la relation entre destruction et engendrement.

Par recouvrement

Chez Jochen Gerner, le détournement est inséparable d'une réflexion oubapienne sur la bande dessinée. Membre de l'Ouvroir de bande dessinée potentielle dès son origine, Gerner est peut-être celui qui a le plus exploré ce que Thierry Groensteen nomme les « contraintes transformatrices », c'est-à-dire « celles qui modifient une bande dessinée déjà existante³¹ ». Si le détournement comme terme n'est pas repris dans ce « premier bouquet de contraintes », on connaît le rôle que joue le terme, et notamment la définition qu'en font Debord et Wolman, dans les propositions théoriques de Jean-Christophe Menu, qui oppose celui-ci à la réinterprétation graphique, appropriation passant par le redessin dans un style personnel. Pour Menu, le détournement désigne l'acte de « s'approprier une œuvre extérieure déjà constituée, pour la replacer telle quelle dans un autre contexte³² ». Le changement de contexte comme caractère central du détournement, qui est d'ailleurs aussi repris comme définition d'une « écriture non-créative » par Goldsmith, est bien crucial pour les détournements de Gerner, mais celui-ci intervient plus directement sur l'aspect graphique des œuvres détournées que la plupart d'oubapiens tels que Menu, François Ayroles, ou Gilles Ciment, qui ont d'avantage recours au couper-coller dans leurs explorations de contraintes transformatrices comme la réduction. Jochen Gerner se distingue en effet par deux techniques favorites : le *recouvrement*, qui consiste à enduire d'encre les pages des bandes dessinées détournées, et le *recadrage*, qui procède par sélection et assemblage de détails de cases. Le recadrage, auquel Gerner donne toute sa portée dans *RG*³³, nous éloigne du détournement qui nous intéresse ici car il n'est pas directement lié à une intervention matérielle sur des bandes dessinées préexistantes. Le recouvrement, au contraire, pose directement la question de la destruction de bandes dessinées, dont les exemplaires imprimés servent de supports physiques à une œuvre « nouvelle ».

Narration by Other Means/Bande dessinée et abstractions, un autre récit, dir. Aarnoud Rommens, Benoît Crucifix, Björn-Olav Dozo et Pablo Turnes, Liège/Bruxelles : Presses universitaires de Liège/La Cinquième Couche, à paraître.

31 Thierry Groensteen, « Un premier bouquet de contraintes », Oubapo, *Oupus 1*, Paris, L'Association, 1997, 41.

32 Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 260.

33 Emmanuel Rabu et Jochen Gerner, *RG. Renseignements généraux*, Paris, L'Association, 2016.

Dans ses détournements comme *TNT en Amérique*³⁴, *Panorama du Feu*³⁵ et *Abstraction (1941-1968)*³⁶, trois œuvres présentées en galerie et publiées sous format papier, Jochen Gerner trouve différents dispositifs pour invoquer la mémoire des objets détournés, rendant ainsi d'autant plus visible l'acte initial de destruction. L'exposition des originaux donnent à voir ce que fait subir le recouvrement au support imprimé d'origine. Il implique un acte de destruction des albums et livrets d'origine, dont la reliure doit être défaire, les pages sont détachées et dégrafées de leurs dos, pour ensuite être recouvertes d'une épaisse encre noire sous l'effet de laquelle les pages gonfleront et onduleront d'autant plus que la qualité de leur papier sera mauvais. Le papier des pockets, en particulier, boit l'encre et gondole sous l'application de cette couche de noir qui laisse à peine traverser certaines bribes de la bande dessinée imprimée : seuls les formes épargnées par l'encre ressortent sous une lumière différente. Détourné de leur contextes de publication, ces « livres altérés³⁷ » remettent inévitablement sur le tapis les questions de l'« authenticité » et de l'« original », bref ce qui se rattache à l'« aura » de l'œuvre d'art décrite par Walter Benjamin, « le *hic* et le *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve³⁸ ». Gerner se base d'une part sur d'anciens albums de *Tintin en Amérique*, dont la première version remontée en couleur de 1937 est une valeur sûre sur le marché des collectionneurs, et d'autre part sur des petits formats populaires des années 1960 et 1970, souvent considérés comme illégitimes et sans valeurs. Leurs détournements en contexte d'exposition posent une réflexion critique sur la (non-)valeur attachée à ces objets imprimés, relancée par le geste de déprédation que constituent leurs recouvrements. Si elle est proche de l'effacement de Rauschenberg, cette destruction est aussi très différente, de par la nature de œuvres appropriées. En effet, alors que Rauschenberg tire la force de son œuvre par le gommage d'un dessin « unique » de Willem de Kooning, désormais « perdu », Gerner n'intervient pas sur un « original » mais sur des œuvres reproduites en masse, auxquels le recouvrement redonne une forme de statut « auratique » paradoxal par le biais d'une exposition qui en occultent les images de base.

En repassant du côté de la reproduction et l'objet livresque, les éditions papier des détournements de Gerner font tout pour évoquer la mémoire des objets appropriés, dont le traitement matériel des pages pourraient apparaître moins évidents. Le paratexte devient crucial pour la lecture de ces détournements, puisqu'il suit d'emblée celui des bandes

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

35 Jochen Gerner, *Panorama du Feu*, Paris, L'Association, 2010.

36 Jochen Gerner, *Abstraction (1941-1968)*, Paris, L'Association, 2011.

37 Gervais, *op. cit.*, §20.

38 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2016, p. 18.

détournées, reproduisant au plus près les détails desquels les lecteurs seront déjà familiers : numérotation, typographie, format, plats de couverture, etc. Dans le cas de *TNT en Amérique*, il ne s'agit donc pas seulement de détourner les pages de *Tintin* mais l'album entier, afin de garantir la lecture des pages noircies comme telles. Car par le recouvrement, Gerner entend bien livrer un « travail de dévoilement » qui, comme l'a suggéré Sylvain Lesage, « met à nu la violence terrible qui traverse l'œuvre d'Hergé³⁹ ». La publication au format livresque replace donc davantage la question de la destruction sur le plan de la lisibilité et du contenu. Cela équivaut également pour *Panorama du Feu* et *Abstraction (1941-1968)*, malgré un corpus très différent, puisque Gerner y détourne des récits de guerre publiés au format pocket dans les années 1960 et 1970 par des maisons d'édition tels qu'Arédit/Artima, Imperia et d'autres. Là aussi, bien qu'à moindre mesure pour le deuxième titre, la reproduction du paratexte joue un rôle clé dans la lecture du travail en tant que détournement : Gerner reconfigure ainsi les frontières entre paratexte et texte, cadre et œuvre, à travers une approche conceptuelle où ce qui, habituellement, ne fait « qu'entourer » l'œuvre y devient absolument primordial.

Dans *Panorama du Feu*, publié par L'Association à petit tirage sous forme de cinquante fascicules rassemblés dans un modeste coffret en carton mince et entouré d'un bandeau rouge « Guerre », Gerner « recouvre » principalement les couvertures des pockets détournés, en gardant systématiquement le lettrage éminemment reconnaissable des différents titres, tels que *Vengeur*, *X-13*, *Cassidy*, *Panache*, *Battler Britton*, *Choc*, *Attack* et bien d'autres. Comme pour *TNT en Amérique*, le recouvrement partiel des couvertures à l'encre noire fait apparaître en creux certains motifs, délimités à partir des couleurs existantes. *Panorama du Feu* est une œuvre qui adopte la forme de la collection et de la liste : chaque couverture propose une déclinaison d'un motif de flammes accompagné d'un syntagme tiré du texte des pockets détournés (Figure 1). À l'intérieur des feuillets, cependant, Gerner délaisse la technique du recouvrement pour un détournement plus « littéral », qui reproduit directement une sélection des pages d'origine. Très souvent, Gerner conserve les pages de garde qui offrent aux lecteurs le catalogue de l'éditeur : ces listes de titres sont détournées de leurs fonctions commerciales pour redoubler le travail d'inventaire au cœur de *Panorama du Feu*, attirant l'œil sur les phénomènes de répétition entre ces titres et faisant écho à la collection construite par le coffret en carton.

39 Sylvain Lesage, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française », *Mémoires du livre*, volume 2, numéro 2, 2011, en ligne, §30. Pour une exploration plus approfondie du discours sur Hergé que sous-tend l'œuvre de Gerner, voir aussi l'analyse minutieuse de Gert Meesters, *op. cit.*.

Figure 1 Jochen Gerner, *Panorama du Feu*, Paris, L'Association, 2010, juxtaposition des couvertures des fascicules 11, 12 et 32. © L'Association/Gerner, 2010.

À l'intérieur des livrets, l'auteur adopte une autre technique que le recouvrement pour les récits détournés, suivant un processus oubapien de « réduction » des récits détournés, qui se voient donc « abrégés » à quatre pages, une case par page. Chaque case est reproduite presque telle quelle mais souvent légèrement agrandie pour occuper une plus grande portion de la page : tout de même, celles-ci restent encadrées d'une portion de blanc significative, qui met en valeur le processus de couper-coller auquel se prête Gerner avec celles-ci. Conformément à l'approche de Gerner dans ses différents projets, ce processus de réduction travaille à une analyse et de relecture des œuvres détournées, orientés sur leurs principes structurants, leurs formes, leurs répétitions. Plusieurs fascicules insistent ainsi sur les phénomènes de répétitions internes au niveau du dessin et de la figuration : tel plan rapproché d'un pilote dans son cockpit se retrouve ainsi répété et décliné quatre fois, créant une séquence presque comique d'un champ contre-champ ; un autre fascicule propose quatre cases de bombardements désastreux, multipliant l'effet de destruction à saturation . D'autres fascicules soulignent justement l'hétérogénéité du paratexte des petits formats en utilisant des courtes bandes dessinées humoristiques souvent publiées en annexe de ces récits de guerre, dessiné dans un style tout autre, pour créer des effets comiques d'écho et de contamination entre les deux (Figure 2). Finalement, Gerner détourne aussi ces pockets en recréant à partir de cases éparses des récits minimalistes, très différents des intrigues originales : ce fascicule n° 10, par exemple, retrace un récit qui se réduit à la captation d'un petit billet, se clôturant sur une case présentant un plan rapproché sur le parquet d'une pièce, « la trappe se referme », puis sur la page de garde qui résume d'un trait l'expérience de lecture, « tout ce drame s'est passé avec la rapidité d'un éclair ».

Figure 2 Jochen Gerner, *Panorama du Feu*, Paris, L'Association, 2010, fascicule 50. © L'Association/Gerner, 2010.

Ces exercices de réduction, en découpant dans la masse de cases disponibles dans ces petits formats à forte pagination, proposent ainsi différents points d'entrée pour comprendre ce genre particulier, relativement oublié de l'histoire de la bande dessinée. Il ne s'agit pas d'une critique condescendante envers une production de bande dessinée particulièrement

dépréciée, ni d'une dénonciation simpliste d'un genre du récit de guerre nourri d'une idéologie largement dépassée. Le travail de réduction n'est donc pas du tout réducteur au niveau de l'analyse portée sur les petits formats : au contraire, il s'agit tout autant de mettre à jour certains clichés et diverses répétitions que de souligner une grande variété de traits, de reconstruire des récits parfois singuliers, de suggérer des trajectoires de lecture différentes. L'intervention tient aussi à l'histoire du petit format, qui implique une approche est tout autre qu'avec *TNT en Amérique*, et pas seulement parce qu'il s'agit d'un corpus non-canonique. Alors que dans le cas de *Tintin* il s'agissait de faire émerger la violence sourde qu'une esthétique de la ligne claire ne refoule qu'en apparence, la représentation de la violence est diamétralement opposée dans les pockets de guerre qui en font véritablement leur commerce. Cette monstration de la violence doit néanmoins se faire dans les limites permises par l'étroit carcan de la loi du 16 juillet 1949 qui surveille étroitement les périodiques destinés à la jeunesse. Les éditeurs de petit format, qui travaillent principalement à partir de récits importés des États-Unis, doivent adopter une auto-censure stricte. Dans sa préface, Antoine Sausverd souligne justement comment, « [a]vec ses interventions mutilatrices et recouvrantes, *Panorama du Feu* se fait l'écho des techniques de censure préventive qu'opéraient les éditeurs de ces petits formats [...] : suppression des cases jugées trop violentes, gouachage des armes ou cases redessinées⁴⁰ ». Ces opérations étaient l'œuvre de « petits mains », employées par les éditeurs pour retoucher les planches, comme l'exprime Benoît Bonte, dessinateur chez Arédit, dans un témoignage éclairant : « On recevait des fac-similés photocopiés des comics américains. Je me rappelle qu'on gouachait ces films pour supprimer des trucs... du sang, des pistolets. On faisait parfois les retouches directement sur le film, à la gouache marron⁴¹ ».

Le travail de couper-coller nécessaire à la mise en page des récits évoque bien sûr la technique de réduction que propose Gerner, mais c'est bien sûr ce gouachage de censure qui rappelle la pratique du recouvrement. C'est la pratique même du gouachage qui semble se trouver détournée : le recouvrement n'est plus sensé masquer cette violence intolérable pour la commission de surveillance des ouvrages destinés à la jeunesse, mais sert plutôt de révélateur de cette violence qui reste omniprésente. Là encore, recouvrir c'est dévoiler. Mais le geste de gouachage peut également faire ressortir un aspect plus formel, comme Gerner l'explore dans une œuvre faisant suite à *Panorama du Feu*, dans laquelle il applique le

40 Antoine Sausverd, « Présentation », *Panorama du Feu*, Paris, L'Association, 2010, fascicule n° 0.

41 Philippe Capart, « Rencontre avec Benoît Bonte. Le travail ingrat des retoucheurs de bédés », *Crypte Tonique*, numéro 12, « Les patrons de la bande dessinée », 2015, p. 34.

recouvrement à l'intérieur d'un pocket et non plus simplement à sa couverture. Dans *Abstraction (1941-1968)*, Gerner utilise ainsi les deux dates d'un pocket de *Navy*, publié en 1968 mais évoquant une bataille navale de 1941, pour tracer en filigranes des parallèles entre une production populaire de facture anonyme et l'expressionnisme abstrait qui s'est développé aux États-Unis entre ces deux dates. Dans ce cas, le recouvrement fait donc moins ressortir la violence que certains traits, effets de trame, de hachure, de jeux de noir et blanc, qui transforment les pages en autant de tableaux abstraits (Figure 3). En « défigurant » les cases originales, noircissant leur représentation figurative, Gerner met en valeur des détails graphiques qui révèlent un travail abstrait du dessin dans une production populaire et anonyme, ou du moins anonymisée⁴², où le « geste » et le statut du dessinateur est à l'opposé du génie artistique implicite dans l'*action painting*. Comme le suggère brillamment Christian Rosset dans sa postface à l'ouvrage de Gerner,

en dépit de l'application de notre *anonyme* à composer son histoire sans manifester dans le trait ou les mots quelque chose qui viendrait de lui, ce *comics* cultive néanmoins sa petite différence à travers d'infimes détails que l'œil exercé de Jochen Gerner a repéré : éléments graphiques élémentaires envisagés comme autant d'incitation à tracer, à hachurer, à plonger non dans la mer où se déroule la bataille, mais dans une nuit d'encre, faisant ainsi proliférer ces détails dans l'espace de la case⁴³.

Isolés par une couche sélective de noir, les détails de la trame ou des hachures reprennent une dimension parfois purement graphique et abstraite, autrefois narrative et figurative. A la manière de nombreuses bandes dessinées abstraites, *Abstraction (1941-1968)* ne « détruit » pas le récit, mais le recompose en une aventure des formes. Ce détournement déplace ainsi l'attention du lecteur vers une autre interprétation et expérience du pocket de guerre qui, comme pour *Panorama du Feu*, invite tout en même temps à une reconsidération de l'objet détourné.

Figure 3 Jochen Gerner, *Abstraction (1941-1968)*, Paris, L'Association, 2011, p. 11. © L'Association/Gerner, 2011.

42 Ce qui est aussi systématiquement gouaché, à la demande des éditeurs de pockets, ce sont les noms des dessinateurs des pages d'origine, afin qu'ils ne puissent réclamer des droits sur ces parutions.

43 Christian Rosset, « Recouvrir/dévoiler ou la méthode Gerner », in Jochen Gerner, *Abstraction (1941-1968)*, Paris, L'Association, 2011, n. pg..

Par réimpression

Alors que la reproduction sans intervention graphique de l'auteur à même le support imprimé est un cas périphérique dans l'œuvre de Jochen Gerner, Ilan Manouach se rapproche plus d'une pratique du détournement situationniste, où les changements introduits dans l'œuvre de départ sont minimes mais pertinents. Il s'agit pour Manouach de modifier un ou deux paramètres pour transformer radicalement la bande dessinée détournée. Bien que Manouach ne se revendique pas une filiation avec l'Oubapo, ni que ceux-ci ne récupèrent » ses travaux au sein de leur bibliothèque « extra-muros⁴⁴ », son approche conceptuelle de la bande dessinée s'apparente aux contraintes transformatrices de l'Oubapo, puisque ces détournements s'appuient sur des règles et des choix de départ qui orientent une re-présentation et relecture de l'œuvre de départ. C'est peut-être par le contexte de publication que diffère de l'Oubapo les projets de Manouach, qui ne se présentent pas comme une réflexion sur les potentialités de la bande dessinée dans un contexte de travail collectif en atelier. Les détournements de Manouach fonctionnent au contraire en partie grâce à la confusion générée autour du statut de l'objet, qui est re-dupliqué fidèlement, sans aucune notice sur « l'auteur » du détournement, une notion d'ailleurs peu pertinente pour ce genre d'objets. L'acte de destruction est ici moins lié à l'intervention sur un support imprimé qu'à une forme de réimpression destructive, une duplication à un seul détail près qui fait alors imploser l'œuvre originale et dérègle son fonctionnement interne. Manouach adopte le jusqu'au-boutisme qu'il convient à ce genre de détournements : si c'est l'entièreté de l'album qui est réimprimé, et pas seulement un fragment, c'est qu'on est explicitement invité à relire le tout, afin de voir justement en quoi le changement de paramètre attire notre attention à la fois sur des aspects jusqu'alors inaperçus dans l'œuvre originale, mais viennent profondément perturber la lecture d'origine.

C'est ainsi le cas de *Riki fermier*⁴⁵, réimpression de l'album *Petzi fermier* où chaque planche a été retravaillé numériquement pour vider les cases de leurs personnages, à l'exception du personnage secondaire de Riki, qui hantent alors seul les pages (quand il n'en est pas complètement absent), se parlant à lui-même. Une démarche similaire est adoptée pour le détournement des *Schtroumpfs noirs* : l'album imprimé est décousu et intégralement scanné pour obtenir des fichiers d'impression propres, qui sont ensuite imprimés uniquement en cyan plutôt qu'en quadrichromie pour constituer un objet au plus proche de l'original (le

44 Oubapo, *Oupus 6*, Paris, L'Association, 2015.

45 *Riki fermier* est le titre de la version de 2015, l'œuvre a d'abord été publié sous divers titres et supports, notamment « Vivre ensemble » dans l'anthologie *Le Coup de grâce* (Bruxelles, La Cinquième Couche, 2006) et sous sa première version en album (Bruxelles, La Cinquième Couche, 2008) « Riki la ferme » sur la plateforme en ligne grandpapier.org.

paratexte et les plats de couverture sont tout aussi « fidèlement » reproduits). Une telle démarche radicalise une approche « non-créative », proposant une forme de bande « non-dessinée » qui met davantage à distance la main de l'auteur puisque le rendu visuel du détournement est, en dernier lieu, le processus d'impression qui transforme l'album en une coulée de niveaux de bleus. Dans une excellente analyse de ce détournement, Pedro Moura relève le caractère impersonnel du livre, remarquant que l'auteur « s'est volontairement placé en dehors du domaine de l'expression auctoriale, et même humaine, afin de favoriser l'émergence d'une expression dépersonnalisée — dans ce cas précis, l'expressivité de la matérialité de cet album en quadrichromie⁴⁶ ». Le résultat est un objet qui pourrait presque sembler être une erreur d'impression, mais qui rappelle aussi les recouvrements de Gerner : les pages entièrement bleues ne laissent transparaître que le blanc en négatif, et participent ainsi de l'effacement et de l'illisible, détruisant ainsi à la fois l'intelligibilité de l'image et les gags visuels de l'œuvre originale. Mais la réimpression en bleu invite aussi à d'autres lectures de page, au sens où « [l']effacement ne fait pas qu'oblitérer, mais révèle tout en même temps ; les omissions au sein d'un système permettent aux autres éléments d'apparaître d'autant plus clairement⁴⁷ », tout en attirant l'attention précisément sur ce qui disparaît. Ainsi, comme le signale Moura, le bleu uniforme renforce le principe d'indistinction et d'« hypergémellité⁴⁸ » qui caractérise justement les Schtroumpfs ; non seulement il est désormais impossible de différencier schtroumpfs noirs et bleus, mais surtout le principe de ligne et de contours se retrouvent complètement aplanis dans un bleu monochromatique (Figure 4).

Figure 4 *Les Schtroumpfs noirs*, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2014, p. 12.

Ce procédé d'intervention dépersonnalisé, plus proche de la culture contemporaine du remix reprend aussi en profondeur la portée subversive propre au détournement situationniste, en ce que Manouach et ses acolytes de La Cinquième Couche cherchent à générer le débat, pratique que *Katz* et *MetaKatz* exemplifient à merveille. Si l'on s'arrête sur le cas de *Katz* plus en détail à partir des concepts liés à la destruction et à l'engendrement des images, on obtient en effet un portrait intéressant des évolutions profondes des statuts de l'auteur et de l'œuvre en régime de remix et de flux. Pour son détournement de *Maus*,

46 Pedro Moura, « *Les Schtroumpfs Noirs* de Ilan Manouach », *du9, l'autre bande dessinée*, avril 2014, en ligne: <http://www.du9.org/chronique/les-schtroumpfs-noirs/>.

47 Notre traduction de l'anglais : « Erasures obliterate, but they also reveal ; omissions within a system permit other elements to appear all the more clearly » ; Craig Dworkin, *No Medium*, p. 9.

48 Notion utilisée par Bruno Lecigne, voir Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 20.

Manouach procède tout autant par une réimpression quasiment exacte de l'édition française, directement reconnaissable, mais substitue tous les visages des protagonistes animaux du roman graphique d'Art Spiegelman (que l'on sait basé sur une métaphore animalière selon laquelle les souris représentent les juifs, les chats les allemands, les cochons les polonais et ainsi de suite) par des visages de chats, de différentes espèces et dessinés dans un style graphique très différent, plus opaque que l'original (Figure 5). Là encore, c'est la lisibilité de l'image et des signes, comme codes de représentation ethnique, qui est mis en crise par le détournement de Spiegelman : non seulement la métaphore animalière est déjouée, mais également un bon nombre des fonctions qui se rapprochent à la lisibilité des émotions et des traits d'expression, cruciaux pour la narration en bande dessinée. Cependant, *Katz* détruit aussi une forme de subtilité de l'usage par Spiegelman de l'imagerie animalière et des masques d'animaux, puisque l'auteur déconstruit lui-même l'essentialisme de cette métaphore à différents points de l'ouvrage⁴⁹. Il faudrait analyser les différentes substitutions pour comprendre mieux la complexité du processus, mais vu de loin, c'est une réduction, comme l'explique Olivier Deprez dans un article lui-même détruit par son auteur⁵⁰.

Figure 5 *Katz*, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2012, p. 46.

Ce processus de destruction engendre néanmoins une nouvelle œuvre, dont le propre est d'interroger sur la portée de l'œuvre originale, en en proposant une interprétation nouvelle : pour Manouach, « [l]e détournement est une façon de réactualiser un débat, et pas, comme plusieurs l'ont dit et craint, une façon de saccager un monument du 9e art⁵¹ ». Pour réactualiser le débat, l'intervention doit être systématique et volontairement provocante: l'acte de destruction devient ainsi producteur d'un commentaire (*Katz*) de l'œuvre (*Maus*), lui-même générant d'autres commentaires (les réactions à *Katz*).

L'une de ces réactions est radicale : c'est la plainte devant le tribunal de la part de Flammarion, qui demande la destruction de l'œuvre nouvellement produite, lui reprochant

49 On peut penser à l'exemple où Spiegelman se dessine en train de faire des croquis, cherchant sous quelle forme animalière représenter sa compagne François Mouly, dont le parcours et les « origines » rendent caduque l'unicité ethnique qu'impose la métaphore.

50 « Les auteurs de *Katz* ont voulu dénoncer une lecture essentialiste de l'Histoire et de l'Holocauste [sic] que Spiegelman aurait permise, voire provoquée, en spécifiant les protagonistes de *Maus*. Les auteurs de *Katz* sont de mauvaise foi, parce que Spiegelman se défend expressément de cette lecture, dans les pages mêmes de *Maus*. », Olivier Deprez cité dans Ilan Manouach & Xavier Löwenthal, « Conservation et destruction de l'archive numérique. D'un repentir virtuel d'Olivier Deprez », in *MetaKatz*, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2013, p. 153-154.

51 Ilan Manouach & Xavier Löwenthal, « Entretien avec Xavier Guilbert pour le site Du9.org en mars 2012 », *MetaKatz*, p. 158.

d'avoir « défiguré » l'œuvre originale (sur le plan symbolique) et de constituer une copie servile (sur le plan matériel). Ne pouvant endosser les frais de justice, La Cinquième Couche se voit en effet obligée à détruire l'entièreté du tirage. Cette injonction va cependant générer une autre œuvre, *MetaKatz*, plus ambitieuse encore dans son dispositif. Si *Katz* est un remix, s'inscrivant parfaitement dans la culture contemporaine, *MetaKatz* est une des traces d'un happening, d'une performance d'art contemporain. En effet, ce qui fait sens pour les auteurs dès le moment où la destruction des livres est inéluctable, c'est de l'intégrer elle-même au processus créatif, de lui donner une visibilité comme contrainte transformatrice, comme contrainte productive d'une nouvelle œuvre, œuvre méta d'une œuvre méta, commentaire destructif et productif tout à la fois. La destruction de *Katz*, son pilonnage, va ainsi devenir le centre d'un dispositif produisant des traces variées : vidéo⁵², écrits sur support numérique mais aussi – voire surtout – écrits sur support papier réunis au sein du livre collectif *MetaKatz*. L'ouvrage peut se lire en partie comme un détournement de *MetaMaus*, tel qu'avalisé par la reprise détournée d'un extrait de ce dernier (« Why Katz⁵³ ? » au lieu de « Why Mice ? »), mais comporte néanmoins une différence dans le rapport entre l'œuvre et son méta-commentaire. Alors que *MetaMaus* offre un commentaire et une archive (papier et numérique) d'une œuvre canonique, *MetaKatz* constitue la trace de l'existence d'un commentaire refusé, d'une exégèse niée. Le dispositif produit en détruisant, donne ainsi un écho étonnant à une publication confidentielle, dans une magnifique illustration de l'effet Streisand hors de son terrain d'action habituel, à savoir internet et les réseaux sociaux qui, sans être exclus du dispositif, n'en sont pas au cœur.

Que reste-t-il au final de ces destructions successives, de ces régénérations multiples ?

52 Vidéo du pilonnage de *Katz*, disponible en ligne: <https://vimeo.com/38618657>. La mise en scène de cette vidéo, avec les livres conduits dans un broyeur par un tapis roulant, impose des connotations très violentes (détruire de cette manière un livre évoquant la Shoah ne peut que perturber le spectateur). Les auteurs ont-ils consciemment souhaité bousculer le spectateur par ces connotations ? Le destin de ces livres devait-il, par cette mise en scène, évoquer sciemment la Shoah ? Ou est-ce l'analyse du dispositif dans son ensemble qui fait remonter cette isotopie glaçante, la destruction contemporaine contrainte d'un certain « discours sur » renvoyant à l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale et aux discours de mémoire acceptables ou non ? La portée de *Katz*, au départ, est d'interroger les modalités du discours de mémoire, en particulier la composante graphique essentialiste. La destruction physique des livres empêche la diffusion de cette interrogation et la mise en scène de cette destruction est une forme de dénonciation de l'impossibilité de discuter ces représentations. Cependant, il faut nous interroger sur l'imagerie de cette représentation, qui induit une métaphore que l'on jugera au mieux maladroite, au pire dangereuse : le rapprochement entre le génocide des Juifs d'Europe et la destruction de livres jugés illégaux, même avec un contenu se rapportant à ce génocide, est un procédé rhétorique très violent, qui choque mais qui veut sans doute produire cet effet, dans la tradition de l'art contemporain. En décrivant le fonctionnement de ce dispositif, nous ne cherchons ni à le cautionner ni à le dénoncer, car il manque des éléments (notamment l'intention de l'auteur) pour porter un jugement définitif. Nous souhaitons modestement expliquer la complexité des strates discursives, afin de préciser la portée de l'ensemble.

53 Valerio Bindi & Bambi Kramer, « Pourquoi Katz ? Entretien avec l'auteur de *Katz* », *MetaKatz*, p. 167-186.

Deux œuvres et deux statuts d’auteur différenciés de l’auteur inspiré, produisant une œuvre absolument originale, tel que le créateur était conçu au XIX^e siècle et tel qu’il est conçu par le droit d’auteur. L’un est l’auteur du mash-up, du remix, anonyme comme il se doit, ou tout au moins collectif une fois Manouach identifié⁵⁴. L’autre est l’auteur de la performance, collective aussi dans son exécution, mise en scène comme une pièce de théâtre, dimension que l’on perçoit dans la vidéo. Chacun a son rôle dans le dispositif, qui n’est pas capté entièrement sur un seul support (la vidéo par exemple n’offre pas un film narratif et globalisant, mais s’inscrit plutôt dans une logique transmédiatique) : l’éditeur, le huissier, les auteurs de *MetaKatz*, les journalistes traitant le sujet, les opposants à *Katz*... Mais qui pense cette performance ? Qui l’organise, faisant, comme l’écrit Bourdieu, de nécessité vertu, en transformant une contrainte de destruction en un outil de production ? Qui en est l’auteur ? Nous postulons que ce sont les éditeurs de *MetaKatz*, Löwenthal et Manouach.

Ceux-ci ont même tenté d’intégrer le discours d’opposition dans les traces conservées, en publiant dans *MetaKatz* un point de vue dissonant. Un texte d’Olivier Deprez est ainsi présenté comme une trace qui aurait dû faire partie de l’ouvrage. Il n’en reste que l’exposition du repentir de l’auteur⁵⁵. C’est que l’opposant, ramené au sein même du dispositif dont il critique le germe (*Katz*, germe de *MetaKatz*), deviendrait partie constituante non pas du premier commentaire, de *Katz*, mais de toute la performance elle-même. Dans le retrait du texte empêche le dispositif de fonctionner à plein, et on retrouve une béance dans le livre, comme la trace de ce qui aurait pu être présent. Il existe en effet une forme d’instrumentalisation de chacun au service du dispositif, dont l’élaboration relève d’une performance tout à fait en phase avec ce qui se fait dans l’art contemporain. On peut d’ailleurs, dans un mouvement réflexif, s’interroger sur notre propre texte de commentaire, accompagnant l’œuvre contemporaine qui en résulte, dans ce qui est devenu la norme pour les œuvres d’art contemporain, trouvant leur plus grande amplitude grâce au mode d’emploi qui les précède ou les suit.

Revenons sur la critique du dispositif : deux voix critiques devaient intégrer *MetaKatz*, afin « d’éviter l’apologétique » (ce qui, au final, est partiellement le cas). Ces deux voix sont celles d’Ole Frahm et d’Olivier Deprez, sauf que ce dernier a refusé d’intégrer le volume. Il a même été jusqu’à supprimer le billet de blog qui était la source du texte à intégrer. Pour résister au dispositif, Olivier Deprez n’a eu, à ses yeux, aucune alternative à la

54 Voir Fanny Barnabé et Björn-Olav Dozo, « Statut de l’auteur contemporain », *Metakatz*, dir. Xavier Löwenthal et Ilan Manouach, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2013, p. 29-35.

55 Ilan Manouach & Xavier Löwenthal, « Conservation et destruction de l’archive numérique. D’un repentir virtuel d’Olivier Deprez », in *MetaKatz*, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2013, p. 153-154.

destruction pure et simple de sa propre brique involontaire à l'édifice. La résistance passe donc par la destruction de toute collaboration, même celle qui s'oppose au message principal. D'après ce que Manouach et Löwenthal citent des propos de Deprez, « dénoncer, même virulemment, quelque chose qu'on récuse, c'est encore le faire exister et participer à son existence⁵⁶ ». Mais cette destruction engendre bien évidemment son lot de commentaires et donc, dans le contexte du dispositif d'art contemporain dans lequel s'inscrit *MetaKatz*, produit une œuvre par les traces qu'elle laisse. Reste la question, faussement naïve, à laquelle il n'y cependant pas lieu de répondre dans ces lignes, mais que les éditeurs posent et qui mériterait un développement pour elle-même : « Quelle signification Olivier Deprez veut-il donner à la destruction d'un article numérique ? ». À l'heure de la toute puissance mnémonique d'internet, où tout est trace et où la plupart des traces sont enregistrées en-dehors de leur producteur, il semble que le dernier geste de contrôle possible pour un auteur est de faire savoir qu'il se désolidarise de l'instrumentation de son œuvre. Ce que fit Deprez.

En guise de conclusion

Pris dans une véritable chaîne de destruction générative, l'exemple de *MetaKatz* nous amène peut-être à une limite du détournement comme destruction/engendrement. Le passage de *Katz* à *MetaKatz* déclenche un passage plus radical du monde de la bande dessinée à celui de la performance et de l'art contemporain. La Cinquième Couche a toujours revendiqué un lien fort entre bande dessinée et art contemporain : il semblait utile de pointer que ce lien pouvait s'incarner dans un dispositif fondé sur la destruction, et ainsi montrer que ce phénomène doit être envisagé aussi par les ponts qu'il jette entre des pratiques présentées comme peu éloignées. Néanmoins, si au départ, *Katz* relève toujours d'un régime de la bande dessinée que Manouach contribue à renouveler par le détournement, proposant une bande radicalement non-dessinée et conceptuelle, *MetaKatz*, bien que ses traces principales soient sur support livresque, bascule du côté du happening et de l'art contemporain. La bande dessinée, dans ce cas, voit le risque de devenir un prétexte à un discours intégratif qui relègue le médium au rang de faire-valoir : le processus de destruction par réaction en chaîne que déclenche *MetaKatz* porte alors également en germe la destruction de sa légitimité par la perte de son autonomie comme support de discours autosuffisant. S'il s'agit d'un dispositif efficace pour rebondir à l'injonction de destruction imposée par Flammarion, *MetaKatz* vient cependant alourdir *Katz* et l'efficacité de ce détournement original. La remise-en-scène des traces de

56 *MetaKatz*, p. 153.

l'acte juridique de destruction engendre des méta-commentaires qui, au final, n'ont pas la même portée que le geste destructeur du premier détournement. Or, ce qu'Ilan Manouach autant que Jochen Gerner démontrent bien, c'est le caractère innovant que peut avoir l'exploration d'une bande non-dessinée, basée sur une destruction productrice, traduisant les gestes de destruction de l'image comme autant d'occasions pour l'engendrement de nouvelles images.