

**Jan Baetens**

## **OLIVIER DEPRez ET LES FRONTIERES DE LA BANDE**

### **DESSINEE**

La bande dessinée contemporaine est le résultat de trois révolutions : celle du contenu, qui n'est plus confiné à l'humour ; celle ensuite de son support, qui est devenu le livre ; celle enfin de ses techniques, qui ne se réduisent plus au dessin colorié. Pour illustrer l'intégration de ces métamorphoses dans une pratique artistique unie, on a choisi d'analyser ici le travail de l'artiste belge Olivier Deprez, qui articule bande dessinée, gravure sur bois et performance, donnant forme ainsi à la bande dessinée de demain.

---

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. P381-397

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100015

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

---

### **La bande dessinée contemporaine : un média nouveau**

La bande dessinée, en France comme partout ailleurs, est en pleine effervescence. Pour beaucoup, son nouveau dynamisme est le signe d'une véritable mutation qui va bien au-delà des questions de prestige et de statut social. Non seulement la bande dessinée relève de plus en plus de la culture *légitime* –et son entrée dans les programmes académiques ne fait que

confirmer sa nouvelle valeur–, mais le genre même est en train de subir un certain nombre de transformations qui font que la bande dessinée d’aujourd’hui est vraiment *différente*, en tant que forme mais aussi en tant que projet, de la bande dessinée d’hier.

Si l’on accepte qu’un média, défini de façon interne, se compose de trois dimensions –un support matériel, un type de signes, un contenu particulier<sup>1</sup> et qu’une telle définition s’applique également à la bande dessinée –qui serait un véritable média davantage qu’un simple genre–, il est possible d’interpréter quelques évolutions récentes dans une perspective un peu moins anecdotique.

En effet, les trois changements majeurs qui reviennent systématiquement dans la discussion de la nouvelle bande dessinée, à savoir le caractère de plus en plus littéraire des récits, l’exploration poussée du livre et l’ouverture à des formes et des pratiques nouvelles, se rattachent tous à l’une des trois dimensions que l’on retrouve dans tout média.

L’intégration de modèles et d’exemples directement littéraires désigne clairement un changement au niveau des contenus. Après avoir longtemps été confinée au seul domaine de l’humour (tant pour adultes que pour enfants), la bande dessinée s’est ouverte dans les années soixante à une thématique plus adulte (à tel point d’être devenue, avec la musique pop, un des vecteurs les plus puissants de la contestation contre-culturelle). Aujourd’hui, l’exploration de nouveaux contenus porte la bande dessinée plutôt vers le champ littéraire, qui lui offre à la fois des sources à s’approprier (on ne compte plus les adaptations littéraires) et un modèle de fonctionnement culturel (la bande dessinée cherche à se muer en « roman graphique », ce qui n’était pas du tout le cas de toutes les expériences antérieures qui s’étaient frottées au patrimoine littéraire, dans un esprit platement didactique, comme ce fut le cas dans la célèbre série *Classics Illustrated*<sup>2</sup>).

Quant à l’intérêt de la bande dessinée contemporaine pour l’objet-livre, si manifeste dans des œuvres phare comme celles de Chris Ware, il reflète directement une tout autre conception du support matériel. Ce qui compte ici n’est pas tellement le fait que le support en question puisse être divers quant à sa matérialité première (journal, magazine, livre, écran, etc.), mais le fait qu’on cherche à le travailler maintenant dans sa totalité. Les

bandes dessinées traditionnelles avaient grosso modo le choix entre deux types de fonctionnement, qui du reste ne s'excluaient pas complètement : ou bien elles privilégiaient l'axe de la *linéarité* (leur unité de base était alors fondamentalement le strip ou le double strip, tel qu'on l'utilisait surtout dans les feuillets paraissant dans la presse quotidienne), ou bien elles adoptaient plutôt la logique de la *tabularité* (qui les conduisait à prendre comme unité foncière l'espace de la planche ou de la double planche, comme il arrivait dans les bandes dessinées publiées dans les suppléments dominicaux ou en revue<sup>3</sup>). Les bandes dessinées contemporaines, en revanche, s'élaborent souvent en référence au livre : elles se pensent dès le début comme des ensembles de grande envergure, dont cases, strips et planches ne sont que des modules.

Enfin, les créateurs modernes ont régulièrement recours à des techniques qui semblent excéder la palette graphique convenue de la bande dessinée. La bande dessinée n'est plus seulement dessin, mais aussi peinture (selon une évolution entamée par le refus de la dissociation entre dessin et coloriage dans le mouvement dit de la « couleur directe »<sup>4</sup>), par exemple. De la même façon, la peinture peut intégrer les techniques les plus variées, parfois en les combinant les plus insolites (on en verra quelques aspects plus loin). Le bouleversement des rapports coutumiers, bien rodés, entre texte et image, va sans doute dans le même sens : on n'en est plus à l'époque où l'apport du texte se concrétisait sous forme de légendes (modèle européen, depuis Töpffer) ou de ballons (modèle américain, depuis Outcault) ; le texte, comme l'image, se dessine, se peint, se visualise de mille et une façons et le clivage entre ce qui se lit et ce qui se voit a beaucoup perdu de son évidence.

Ces trois changements, qui s'épaulent les uns les autres, semblent indiquer que la bande dessinée contemporaine est en train de subir une évolution qui pourrait faire d'elle un média nouveau, différent de ce qu'on a connu dans le passé (dans la perspective théorique défendue en ces pages, il ne suffit pas qu'un des trois aspects d'un média change pour que le média lui-même change également : en cas de mutation, tout change, quand bien même la transformation n'est pas forcément absolue). Logiquement, ils affectent également son fonctionnement social, car un média n'est jamais seulement un « objet », il est aussi et surtout une

pratique sociale, inséparable d'un contexte social et historique donné qui lui donne sa signification toujours concrète.

Afin d'illustrer ces mutations, on voudrait analyser ici l'exemple d'Olivier Deprez, jeune auteur belge membre du collectif Fréon (plus tard Frémok, issu de la fusion entre les groupes Fréon et Amok ; la terminologie utilisée est toutefois un peu flottante comme le sont aussi la composition et la structure interne du groupe<sup>5</sup>). On se penchera d'abord sur son premier grand travail, une adaptation de Kafka, pour examiner ensuite la manière dont Olivier Deprez a pu s'appuyer sur son renouvellement du langage de la bande dessinée pour s'aventurer dans des zones qui relèvent d'une conception autre du média. Dans la mesure du possible, on inclura aussi quelques références à d'autres membres du groupe, tout en sachant que ce genre de renvois ne rend pas justice à la qualité, ni aux enjeux de ces travaux dont la cohérence est réelle.

### **La bande dessinée renouvelée de l'intérieur**

Publié en 2002 aux éditions FRMK, *Le Château de Kafka* est le résultat de sept ans de travail, voire davantage, si l'on inclut dans la genèse du projet les premières ébauches livrées dans la revue *Fréon* où de nombreux jeunes dessinateurs, belges et non-belges, ont fait leurs premières armes dans les années 90.

Ce volume de grand format de plus de 200 pages, contenant chacune deux gravures sur bois horizontales de même taille, s'inscrit à première vue dans la grande vogue des adaptations littéraires qui commence à émerger dans ces années-là. Inspiré du *Château de Kafka*, mais proposant une version très personnelle et très libre de ce roman dont il cherche moins à transcrire l'histoire qu'à capter l'esprit, le livre d'Olivier Deprez continue, mais à une plus grande échelle, la veine des réinterprétations littéraires lancée par Dino Battaglia et, surtout, Alberto Breccia. Toutefois, l'insistance sur ce type d'influences risquerait de passer sous silence le coup de force de cet ouvrage, où s'effectue comme une sortie hors du champ de la bande dessinée. On analysera cette rupture en suivant les trois dimensions signalées plus haut.



(Olivier Deprez, un extrait du *Château de Kafka*)

Ce qui frappe le plus, immédiatement, c'est l'emploi d'une technique que l'on pourrait croire, mais à tort, étrangère au média de la bande dessinée : la gravure sur bois. Aujourd'hui peu utilisée, cette technique est pourtant tout sauf absente de l'histoire de la narration visuelle, comme l'ont révélé de manière convaincante les recherches de David Beron<sup>6</sup>, qui a exhumé dans la production de l'entre-deux-guerres un genre oublié, le « roman gravé » (*wood-cut novel*), dont le grand représentant est Frans Masereel. Si Olivier Deprez fait un retour sur cette technique à première vue dépassée, ce n'est pas pour des raisons folkloriques ou par nostalgie d'une forme de métier ou d'artisanat menacés par l'intrusion de la culture digitale. La principale motivation de son choix est d'ordre théorique et médiatique : la gravure sur bois lui permet en effet de renouveler de fond en comble les signes de la bande dessinée.

La gravure sur bois permet la réalisation presque idéale de la fusion entre texte et image à laquelle aspire la nouvelle bande dessinée. Exécutés sur le même support et du même geste, texte et image s'allient ici de manière exemplaire. A cet égard, il est important de faire remarquer que l'approche d'Olivier Deprez fait mieux que réunir le visuel et le verbal d'une façon exceptionnellement homogène (on est à mille lieues des grands dessinateurs qui gâchent leurs images au moment de l'insertion, a posteriori, de bulles ou de légendes qui demeurent autant de corps étrangers). Cette union est une manière de donner forme à l'une des intuitions les plus révolutionnaires de l'auteur qu'il adapte à son propre média, Franz Kafka. En effet, comme l'ont bien montré les analyses de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf<sup>7</sup>, il n'y a pas chez Kafka rupture entre écrire et dessiner. Dans un compte rendu, Deprez note lui-même que « voir, c'est lire » et « lire, c'est voir », pour continuer :

Le chapitre consacré aux récits de rêve kafkaïens montre comment l'écriture s'origine dans l'image et comment telle origine modifie l'aspect scriptuaire du texte. La dimension graphique et visuelle finit par l'emporter dans la construction même de l'œuvre. *La muraille de Chine* met en avant la structure de l'œuvre qui est fabriquée selon une alternance de pans de textes et de vides. L'esthétique du fragment est la réponse de Kafka à la pulsion scopique, le sens dérive d'un fragment à l'autre et passe également de l'aspect lisible à l'aspect visible du texte. (...) le dessin est chez Kafka un prolongement de l'écrit.<sup>8</sup>

Ce qui se perd au niveau des manuscrits publiés de Kafka, qui scindent le texte et l'image (alors qu'ils cohabitent sur la page des cahiers de brouillon) tout en régularisant la trace de l'écrit (dont la gestualité manuscrite, qui tient du dessin, s'abandonne au profit d'une normalisation typographique), se retrouve au niveau de la réinterprétation de cet auteur dans un média tout autre et dans une bande dessinée qui ne conserve que quelques parcelles de l'intrigue du roman. Depez ne trahit pas Kafka, il le révèle enfin au lecteur, non pas en le copiant, mais en réinventant dans son propre média ce vers quoi tendait Kafka lui-même dans ses propres tâtonnements. Cette fidélité essentielle, qui s'accommode d'un écart assez notable au niveau de l'histoire racontée, n'est cependant possible qu'à l'aide d'une transformation radicale des signes de la bande dessinée. Car pour faire vivre au lecteur ces va-et-vient entre texte et image, l'importance des blancs dans le verbal et le visuel, ou encore l'apport de l'iconique à la construction de l'image et la progression de la ligne d'écriture comme une découverte de l'espace fictionnel, Olivier Depez ne pouvait plus se satisfaire des signes habituels de la bande dessinée. Plus que le dessin (au crayon d'abord, puis à l'encre), c'est la gravure, où tout se fait d'un seul et même geste et sans repentir possible, qui lui donne l'opportunité de refaire en bande dessinée ce qui était au cœur de la pratique intersémiotique de Kafka.

Le second aspect de la bande dessinée qui se transforme également dans la nouvelle approche du média d'Olivier Depez, est l'occupation du support. Certes, la manière dont Depez organise chacune des pages n'est en soi pas entièrement inédite (l'avant-garde récente en bande dessinée affiche une certaine prédilection pour les planches à deux dessins horizontaux, dont on trouve de nombreux exemples chez un Alex Barbier). De la même façon, le travail sur la double page peut difficilement être vu comme une grande nouveauté. Mais il suffit de comparer *Le Château de Kafka* avec le modèle popularisé par Masereel, qui a largement influencé tous les auteurs qui ont essayé de marier la gravure sur bois et la narration romanesque, pour se rendre compte des différences.

Chez Masereel, rien ne conteste l'autonomie de la gravure, qui apparaît toujours seule sur la page (voire sur la double page, car il arrive

que la page de gauche reste vierge) et que n'escorte aucun texte ou légende, et tout concourt à l'épanouissement de sa fonction narrative, chaque gravure étant le maillon d'une chaîne qui se déploie d'un bout à l'autre du volume. La matérialité du livre-objet n'interfère pour ainsi dire jamais dans la lecture de l'image, qu'elle sert le mieux possible : la page sert d'écrin à la gravure, et celle-ci se détache toujours virtuellement de celle-là.

Il en va tout autrement chez Olivier Deprez, où les propriétés physiques du livre « pèsent » sur la perception de la gravure. L'indépendance de l'image se met radicalement entre parenthèses, tout comme sa contribution transparente au déroulement du récit. D'un côté, les gravures subissent un effet de montage extrêmement voyant, qui fait que l'unité de lecture devient l'ensemble des quatre images rassemblées dans chaque double planche. De l'autre, le passage d'une double page à l'autre ne coïncide jamais avec un nouveau pas dans la mise en place de l'intrigue, car il manque pour cela les éléments de base de la construction de la tension narrative<sup>9</sup>, à savoir la reconnaissance d'unités diégétiques nommables et identifiables, la présence d'un effet d'énigme ou d'annonce ou encore l'écho qui se crée entre la fin d'une cellule (traditionnellement en bas de page) et la reprise ou relance de la fiction dans l'unité subséquente (traditionnellement en haut de la page suivante). En l'absence de ces éléments, que la structure conventionnelle du support-livre programme et suscite (le seul fait d'inclure des éléments entre les couvertures d'un livre leur ajoute une dimension virtuellement narrative), la lecture d'un ouvrage comme *Le Château de Kafka* est profondément perturbée, annonçant ainsi les mutations du troisième aspect médiatique, le contenu.

La bande dessinée sert à raconter –comme le roman ou le cinéma, dit-on, mais de façon souvent plus humoristique ou teintée de fantaisie. La bande dessinée est ce média dans lequel tout est possible, précise-t-on, et cette liberté exceptionnelle fait à juste titre intégrante de la définition du genre. Une fois encore, *Le Château de Kafka* déplace ici les limites du média. D'abord en ce qu'il redéfinit fortement ce qu'on pourrait entendre ici par récit ou narration. Ensuite parce qu'il s'impose une série de contraintes qui s'écartent de l'image de grande liberté et de surprise permanente que poursuit souvent la bande dessinée. L'intervention la plus voyante d'Olivier Deprez touche évidemment au rapport presque consubstantiel



entre bande dessinée et narration. Le récit, pourtant, n'est pas mis en parenthèses. Après tout, ceux qui connaissent le roman de Kafka vont retrouver les lieux, les personnages, les décors, en un mot la signification profonde du texte. Le récit se maintient donc, même s'il se réduit à une forme très minimaliste. En même temps, toutefois, il subit une transformation profonde, car la narration ici, que complique et entrave l'absence d'un fil narratif d'une gravure ou d'une page à l'autre (on a souvent l'impression que le récit marque le pas, qu'il ne se passe rien ou presque), change de statut comme il change aussi de lieu.

L'effacement relatif du récit au niveau de l'histoire racontée se voit compensée en effet par des types d'histoire et de narration qui ne jouent aucun rôle dans la bande dessinée classique et qui concernent chez Deprez la genèse même de la gravure et de son impression. L'œil est chez lui « retenu » par les nombreux « incidents » de la page, soit les incidents de la fiction représentée, soit les incidents de la fabrication. Dans le premier cas, on observe que chaque gravure contient de nombreux éléments qui contribuent avec force à l'effet graphique de l'image, sans qu'on puisse les « expliquer » en termes de contenu sémantique : ils servent visiblement à composer la vue, mais ce sont souvent des « taches » impossibles à nommer. Dans le second cas, les particularités de la texture de la planche gravée comme du papier font que le résultat d'impression semble varier en fonction d'une série de paramètres qui passent inaperçus dans un imprimé traditionnel, comme la pression et la durée du contact entre planche et papier.

Chaque type d'incident, fictionnel ou matériel, s'il gêne de prime abord le bon déroulement de la séquence narrative, finit rapidement par générer des effets narratifs d'un type nouveau. S'agissant des incidents fictionnels, c'est-à-dire des « parasites » qui embarrassent l'image de cent détails « inutiles », le regard se met à parcourir autrement les gravures, superposant au cours du récit une narration seconde, des trajectoires nouvelles, des fictions en marge des thèmes explicites. S'agissant des incidents matériels, qui renvoient aux « scories » qui subsistent du processus d'impression, l'œil s'interroge sur la genèse de la gravure imprimée, introduisant ainsi une épaisseur temporelle de la matière visuelle qui complète elle aussi la temporalité de la fiction première. Bref,

ici comme là, de nouvelles formes de récit s'engendrent, qui tout en restant à l'écart de l'intrigue kafkaïenne font affleurer une temporalité propre à la bande dessinée et partant un type de contenu que d'autres médias ne connaissent pas.

### **Olivier Deprez et les autres**

Une analyse du groupe Fréon/Frémok, lequel réunit une bonne douzaine d'auteurs de styles extrêmement divers, permettrait de corroborer sans problèmes ces métamorphoses de la bande dessinée d'aujourd'hui. Questions terminologiques mises à part –peu importe finalement qu'on se serve ou non du label de roman graphique pour identifier cette nouvelle bande dessinée–, on retrouve partout le même soupçon à l'égard des signes convenus, la même fascination d'un nouvel emploi du support et la tentative d'inventer des formes de raconter qui découlent d'un travail sur la matérialité du dessin. A cette différence près que, chez les créateurs de Fréon/Frémok, la contestation du langage traditionnel va plus loin : la musique et la danse se mêlent à la bande dessinée, la publication devient performance et la fiction narrative coïncide avec les aléas des formes visuelles souvent rétives à toute étiquette verbale.

Certaines œuvres de Thierry Van Hasselt ou Vincent Fortemps vont très loin dans une sorte d'abstraction. D'autres comme Denis Deprez ou Eric Lambé créent un choc entre la fausse netteté des classiques littéraires – Shakespeare, Shelley ou Pessoa, par exemple– et la non moins trompeuse scholie visuelle qui en est proposée. D'autres encore, comme Yvan Alagbé ou Aristophane, partagent avec Olivier Deprez le goût du noir et blanc qui se confond volontiers avec le blanc et noir. Leurs images en positif et en négatif prennent vite des connotations idéologiques : la noirceur du lieu commun, la pâleur de la doxa, la grisaille de l'indifférence se renversent en leurs contraires et les combinaisons des extrêmes donnent lieu à des cocktails politiques d'une grande justesse de ton.

Un média, toutefois, n'est jamais qu'une construction interne –signes, supports, contenus–, c'est aussi une pratique sociale qui donne forme et sens au media en question. Pour Fréon/Frémok un tel élargissement

signifierait au moins trois choses. D'abord, l'insistance sur le caractère collectif de toute création: le travail se fait ici en dialogue, à quatre mains, en collaboration avec des partenaires venus d'horizons parfois tout autres – dans un geste de désépécification ou de désécialisation qui paraît banal, mais dont les enjeux deviennent parlants dès qu'on le compare à l'engouement de l'auteur dit complet, c'est-à-dire responsable du récit comme du dessin, dans le domaine du roman graphique. Ensuite, le souci de saper les balises rassurantes de la professionnalisation, qui pousse les fréonistes à s'associer à des non-créateurs, souvent des publics en difficultés d'insertion: jeunes, immigrés, handicapés. Ici encore, la démarche ne frappe pas tout de suite par un excès d'audace, surtout à une époque soucieuse de croiser le sociale et l'artistique, mais elle n'en tranche pas moins sur la manière dont s'est professionnalisé depuis trente ou quarante ans le dessinateur de bande dessinée. Libéré des chaînes de la presse, ce dernier rêve en effet de se faire peintre et, grâce au nom acquis dans la bande dessinée, d'accéder au monde des galeries d'art. Enfin, la revendication d'une autonomie institutionnelle par le choix de l'édition indépendante, plus exactement de l'autoédition à compte d'auteur –elle aussi très éloignée de l'idéal d'intégration progressive de l'édition BD à l'édition généraliste (on sait que tous les grands éditeurs ont désormais une ligne BD qui attire –et selon d'aucuns débauche– les voix neuves).

Cette position marginale, recherchée autant que subie, n'est pas sans rapports avec le concept d'art mineur tel que le pensent Deleuze et Guattari. Un examen plus minutieux de pareilles interrogations dépasserait cependant les limites de la présente analyse. A revenir sur le travail d'Olivier Deprez, on constate que des phénomènes analogues y sont à l'œuvre. La mise en question des limites internes du média se trouve prolongée d'un rejet tout aussi violent des barrières institutionnelles: création collective, brouillage de la ligne qui sépare le professionnel et le non-professionnel, adoption d'un fonctionnement économique promouvant l'indépendance –tous ces instruments d'innovation restent aussi visibles en 2008 qu'il y a près de douze ans, au début de la carrière artistique de l'auteur. Ce qui le distingue de ses collègues, pourtant, c'est l'éclosion d'une forme unique, d'un véritable noyau peut-être insoupçonné

de l'œuvre, qui rassemble et contamine la totalité du travail d'Olivier Deprez : le carré noir.

### **Variations sur le carré noir**

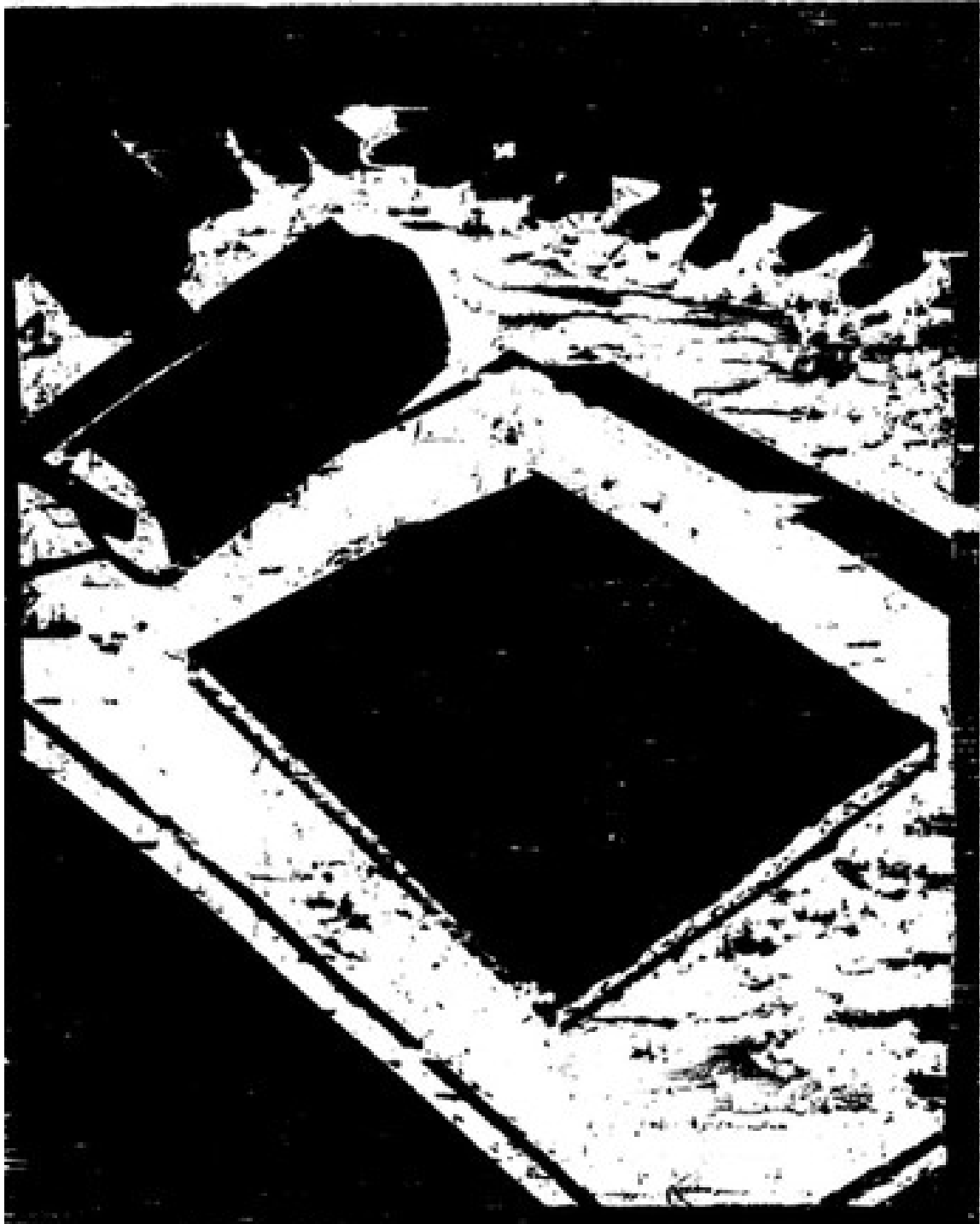
La représentation du noir, c'est-à-dire d'une surface imprimée complètement noire, a surgi très vite dans l'œuvre d'Olivier Deprez. Cependant, l'unicité figurative de cette surface ne doit pas dissimuler sa grande diversité formelle et thématique. Le noir, en effet, apparaît d'au moins quatre façons.

D'abord comme motif fictionnel : l'univers d'Olivier Deprez est littéralement jonché de feuilles noires, qui donnent un tour autoreprésentatif à la prolifération de surfaces noires, obtenues par l'emploi même de la gravure sur bois. Toute surface non entamée par la gouge engendre en principe une plage noire, et les feuilles ou pages noires disséminées à travers les pages ou les feuilles de Deprez ne font qu'agrandir, si l'on veut, les masses noires que produit sa technique singulière de la gravure, qui entame le bois non plus de manière horizontale, selon la technique ancienne qui permet un bon rendu des détails, mais de manière verticale, selon le modèle imposé par la gravure expressionniste qui débouche sur une image plus brute, mais pas pour autant moins nuancée, les nuances se déplaçant des détails de la fiction à ceux de la texture du bois et du papier : l'expressionnisme montre « moins » que Dürer, par exemple, au niveau du sujet représenté, mais « plus » que lui en termes matériologiques.

En second lieu, et pour renchérir encore sur la mise en scène de la technique de la gravure, comme support même de l'image : c'est toute la surface de la feuille qui se couvre de noir. Olivier Deprez ménage toutefois des marges, comme pour marquer que le noir n'est pas une zone « passive », c'est-à-dire non imprimée, mais une zone « active », qui résulte d'une impression. Ici aussi, le noir intégral ne fait qu'explicitement ce qui se passe déjà à l'intérieur des images gravées en général, caractérisées par un déséquilibre certain entre le noir, qui domine, et le blanc, qui apparaît sous formes d'entailles sur ce fond noir.

Une troisième possibilité fait apparaître le noir comme référence historique et culturelle. Le renvoi à Malévich, par exemple, est explicite. Ce genre de références pourrait se réduire à un clin d'œil pour initiés, si Deprez n'en faisait pas à chaque fois le centre d'une courte narration, ce qui ouvre le jeu du noir sur ce qui en est sans doute l'aspect le plus original : la mise en récit.

Enfin, et l'on change ici un peu de registre, le noir apparaît aussi comme processus, ce qui est une façon de convertir en activité formelle le passage du noir comme anecdote au récit du noir. Ce processus peut se décrire de deux façons. D'une part, il s'agit d'une « aspectualisation »<sup>10</sup>, qui est aussi une temporalisation : le noir n'est pas seulement présenté dans sa forme finale, mais dans son devenir. Le noir aspectualisé est le noir en devenir, le noir qui couvre peu à peu le support blanc (ou vice versa, car il va sans dire que théoriquement parlant ces positions peuvent s'échanger). D'autre part, il s'agit aussi de l'intégration de ce noir aspectualisé à une série de performances et de mises en scène qui brisent le carcan de la feuille et de la gravure imprimée. Le noir se défictionnalise en quelque sort, il sort de l'univers du livre pour déborder sur un spectacle qui, autoréférence oblige, traite de... la production d'une image entièrement noire. De plus en plus, cette performance, qui a pris le titre de « un noir est un noir est un noir »<sup>11</sup>, devient un « événement » en spirale aux ramifications les plus inattendues. Elle fait partie maintenant du projet *Black Book Black*, qui est à la fois une série de performances in situ (à l'aide d'une presse mobile, Olivier Deprez et un comédien complice, Miles O'Shea, montrent comment on grave et imprime des feuilles noires), les objets qui en découlent (les livres noirs auxquels renvoie le titre du projet), un réseau de textes, d'objets, d'images, de personnes que relie entre autres un blog<sup>12</sup>, et ainsi de suite<sup>13</sup>. Le noir devient ainsi à la fois le centre et la périphérie d'un ensemble à la fois très spécialisé et presque encyclopédique dont le statut échappe aux catégories traditionnelles de la bande dessinée ou de la gravure.



(Olivier Deprez, un fragment de la série *Black Book Black*)

Le carré noir a une chronologie qui remonte bien au-delà de ses occurrences suprématistes les mieux connues, mais pour situer

historiquement l'usage qu'en fait Olivier Deprez, il ne peut suffire d'aligner la longue chaîne des jalons et exemples de la figure. La reprise d'une forme à travers le temps n'implique nullement l'identité ou la permanence de sa signification, qui peut varier considérablement. Une lecture très intéressante du carré noir est avancée par l'historien de l'art américain Thomas McEvelley qui distingue entre trois périodes<sup>14</sup> : le noir *moderne*, qui exacerbe les thèses essentialistes sur l'être de l'art qui se découvre au terme d'un long combat contre tout ce qui fait diversion (en gros : le thème, le sujet, la représentation) ; le noir *antimoderne*, que l'on trouve au moment de néo-dadaïsme, s'appuie sur la destruction de toute couleur et de toute forme pour ridiculiser la croyance (néo)moderniste en la peinture ; le noir *postmoderne*, qui s'accommode d'une pluralité de postures, rejetant le puritanisme de l'art comme celui de l'anti-art.

Dans l'œuvre d'Olivier Deprez, que beaucoup rattache au modernisme, le traitement du carré noir se déploie dans des structures hybrides qui peuvent justifier son annexion au domaine du postmodernisme. Le pluralisme qui caractérise la forme aussi bien que l'emploi du carré noir ne peut être ramené à un modèle unique. Concrètement, l'hybridité affecte surtout les cinq éléments que voici : l'hésitation entre la figure indépendante et la série qui l'inclut (le noir n'est jamais une image, il fait toujours partie d'un processus) ; les va-et-vient entre figuration et non-figuration (le noir oscille entre la représentation de la couleur elle-même et celle de la feuille ou des autres surfaces qui l'accueillent) ; le brouillage entre produit fini et genèse (tout comme le carré noir est projeté vers l'avenir, par la série qui l'intègre, il incorpore toujours des traces de son processus d'engendrement) ; l'interrogation des limites entre le noir en tant qu'il relève des arts plastiques et le noir comme prétexte à une performance ; enfin, la confusion médiologique entre bande dessinée, qui reste l'univers de référence, et d'autres constellations médiatiques (le travail sur le noir débouche sur l'ouverture d'un blog, dans lequel l'image même n'occupe pas seule le devant de la scène).

La bande dessinée nouvelle dont Olivier Deprez et d'autres membres du groupe Fréon/Frémok s'imposent aujourd'hui comme des représentants majeurs, est donc bien autre chose que le « roman graphique » ou la revalorisation littéraire et culturelle d'une pratique populaire et

commerciale longtemps méprisée. Les changements de l'ancien média que l'on a pu diagnostiquer dans cet article touchent à la fois aux signes, aux supports comme aux contenus de la bande dessinée, qui s'oriente en plus vers des usages et des structures médiatiques insoupçonnées –mais cependant déjà là dans le travail d'Olivier Deprez.

## Notice

**Jan Baetens** enseigne les études culturelles à l'université de Leuven. Il a publié récemment *La novellisation. Du film au livre* (Les Impressions Nouvelles, 2008) et codirigé, avec Ari Blatt, un numéro spécial de *Yale French Studies* sur « Writing and the Image Today » (No 114, 2008). Courriel : [jan.baetens@arts.kuleuven.be](mailto:jan.baetens@arts.kuleuven.be)

## Notes

<sup>1</sup> Cette définition du concept de média doit beaucoup aux idées du philosophe américain Stanley Cavell. Pour une présentation et un commentaire, voir Jan Baetens, "Le roman-photo : média singulier, média au singulier ?", in *Sociétés et représentation ("La croisée des médias")* No 10, 2000, pp. 51-59.

<sup>2</sup> Sur l'histoire de cette collection didactique très populaire dans les années 50, voir William B. Jones Jr., *Classics Illustrated: A Cultural History, with Illustrations* (Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., 2002).

<sup>3</sup> L'opposition linéaire/tabulaire a été introduite dans un article fondateur de Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, No 24, 1976, pp. 7-23.

<sup>4</sup> Voir Thierry Groensteen, catalogue de l'exposition "Couleur directe", *Couleur directe*, Hambourg, mai 1993.

<sup>5</sup> Pour un aperçu des activités et des publications, voir le site: <http://www.fremok.org/>

<sup>6</sup> *Wordless Books: The Original Graphic Novels*. New York: Abrams, 2008.

<sup>7</sup> *Franz Kafka : aspects d'une poétique du regard*. Leuven et Paris : Peeters et Vrin, 2000.

<sup>8</sup> "Le regard comme projet intersémiotique", in *Image (&) narrative* No 3, 2001:

<http://www.imageandnarrative.be/illustrations/olivierdeprez.htm>

<sup>9</sup> Voir Raphaël Baroni, *La tension narrative: Suspense, curiosité, et surprise*. Paris: Éditions. du Seuil, 2007.

<sup>10</sup> On se réfère ici au concept grammatical de l'aspect, qui permet de distinguer entre l'accompli et l'inaccompli, et qui présente donc un point de vue particulier sur l'objet et l'action, non pas comme objet ou action achevés mais comme objet ou action en train de se dérouler.

<sup>11</sup> Pour une description du protocole, voir la série publiée par Olivier Deprez dans *Formules* 11, 2007.

<sup>12</sup> Adresse du blog: <http://woodywoodcutter.wordpress.com/>



Pour une évocation visuelle de la performance, voir :

<http://woodywoodcutter.files.wordpress.com/2007/08/black-book.pdf>

<sup>13</sup> Une version livre vient de paraître aux éditions FRMK, en 2008.

<sup>14</sup> *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Postmodernism*, New York: Documents, 2005, voir pp. 40-46.