

Le livre d'artiste saisi par la bande dessinée. Entrecroisements, *détournements*

LIVIO BELLOÏ – MICHEL DELVILLE

Dans son ouvrage *The Century of Artists' Books*, Johanna Drucker opère une distinction entre le livre d'artiste et l'*artist's book*, employant le premier terme pour décrire l'émergence, dès la fin du 19^{ème} siècle, d'éditions luxueuses de « livres de peintres », et le second pour désigner des œuvres se donnant pour but d'interroger « la forme matérielle et conceptuelle du livre » en soi, que cela soit au travers de leur « intention » générale, de leurs « centres d'intérêts thématiques », ou encore de leurs « modes de production » (Drucker 2004, p. 3).¹ Selon Drucker, cette dernière pratique, née dans les années soixante (p. 12), présente une autre particularité qui consiste à « brouiller les frontières entre le texte et l'image » (p. 5), rompant de ce fait avec la tendance « illustrative » de ses prédécesseurs.

A *Humument*, le livre « transformé » de Tom Phillips s'inscrit clairement dans cette seconde catégorie. Tout au long de cet ouvrage, qui constitue son *magnum opus*, l'artiste anglais revisite page après page *A Human Document* (1892), un roman victorien très méconnu dû à la plume d'un certain William H. Mallock, écrivain lui aussi relégué aux oubliettes de l'Histoire. Dans le cadre de ce projet au long cours qui l'aura accaparé pendant pas moins d'un demi-siècle (entre 1966 et 2016, très précisément), Phillips reprend et détourne le roman originel en recouvrant chacune de ses pages par des images de toutes sortes et de toutes natures (peinture, collages photographiques, crayonnages divers, fragments de cartes postales, etc.), mais en prenant soin de laisser apparents quelques mots ou grappes de mots sélectionnés dans le matériau-

¹ La définition du livre d'artiste proposée par Anne Moeglin-Delcroix rejoint celle de Drucker et insiste sur la nécessité « d'entendre un livre qui est par lui-même une œuvre et non moyen de diffusion d'une œuvre » (1985, p. 11). « Cela implique », précise-t-elle, « que le livre ne soit pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): la forme-livre y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre (plutôt qu'en lui) » (p. 11).

source. De fait, chaque page du « roman traité » de Phillips brasse et fait interagir, dans des configurations souvent très complexes, des éléments scripturaux et des éléments iconiques plus ou moins étroitement appariés. En termes sémiotiques, *A Humument* s'affiche dès lors comme une œuvre profondément syncrétique, mobilisant des matières expressives très proches, statutairement parlant, de celles sur lesquelles se fonde la bande dessinée.

Rares sont les commentateurs qui aient souligné les rapports que l'ouvrage de Phillips entretient avec le Neuvième Art. Certains ont cependant mis l'accent sur le caractère hybride d'une œuvre génériquement instable, tiraillée entre la fiction, la poésie et les arts visuels, quand elle n'est pas considérée comme un précurseur de l'hypertexte.² Quelle que soit l'étiquette assignée au livre de Phillips, certains analystes n'ont pas manqué de relever en lui la présence des « bulles » textuelles mettant en évidence quelques mots, syntagmes ou lettres isolées, entourés d'une zone blanche qui les détache des éléments iconiques occupant le reste de la page. Si la morphologie de ce que Phillips désigne lui-même comme étant des « ruisselets » (« rivers » ou « rivulets ») évoque immuablement les phylactères de la bande dessinée, certaines pages de *A Humument* font explicitement référence au Neuvième Art et s'en approchent jusqu'à en imiter les procédures et conventions, tantôt de manière parodique, tantôt sur un mode plus poétique.

Le mot « poétique » s'impose d'emblée dans le cadre de la présente réflexion, et ce pour trois raisons essentielles. La première est que *A Humument* déploie des stratégies concréтиstes proches de la poésie visuelle, à laquelle l'œuvre est souvent rattachée.³ La deuxième raison est quant à elle liée à la nature même du traitement imposé au matériau-source, dont les éléments verbaux sélectionnés et recombinés par le biais de diverses formes de gommages, de caviardages et autres collages renvoient à la fonction poétique au sens de Jakobson, notamment par la mise en exergue de la « palpabilité » matérielle du signe (1987, p. 70).

La troisième raison, enfin, tient à ce que la poésie constitue avant tout, pour Phillips, un langage qui lui permet de se « libérer de la prison

² Selon Katherine Hayles, la logique hypertextuelle à laquelle obéit *A Humument* fait de cette œuvre une sorte de « dispositif à accès aléatoire originel » (2002, p. 99).

³ Comme nous l'avons expliqué ailleurs, les « bulles » de *A Humument* peuvent être considérées comme un avatar singulier de la poésie lettriste générant des micro-événements textuels et visuels qui détournent et « dérèglent » la lecture du texte-source tout en multipliant les vecteurs interprétatifs de la page traitée. Pour une analyse détaillée des liens que *A Humument* entretient avec la poésie visuelle, voir Belloï et Delville, à paraître.

de la prose » (Phillips, 2012, non paginé)⁴ telle qu'il en fait l'épreuve au contact d'un texte trouvé dont il s'agirait, toujours selon l'auteur, de dénoncer les préjugés misogynes, antisémites et impérialistes (Phillips, 2012, non paginé).

Simon Barton (2015, p. 118) a rapproché *A Humument* du roman graphique et s'est attardé en particulier sur les pages 38 et 103, lesquelles obéissent selon lui au principe de la *splash page* (page de bande dessinée composée d'une seule et même image).⁵ Barton remarque au passage que les phylactères de Phillips sont dépourvus d'appendice, ce qui rend difficile l'identification du locuteur auquel ils sont supposément associés. Sans nier la pertinence de cette mise en rapport, nous avons choisi de nous concentrer sur trois pages présentant la particularité d'être composées de plusieurs images articulées en une séquence narrative certes compliquée par diverses opérations d'oblitération et de décadrage, mais correspondant malgré tout à ce que Will Eisner a défini comme un « art séquentiel », c'est-à-dire un processus qui « allie mots et images dans le but de raconter une histoire ou de dramatiser une idée » (1997, p. 7) ; ou, pour faire écho au théoricien Thierry Groensteen (2011, p. 27), correspondant à un dispositif *arthrologique* (ici entendu au sens restreint). En l'occurrence, la rencontre programmée et manifeste entre *A Humument* et la bande dessinée se produit respectivement sur les pages 178, 266 et 324, telles qu'elles figurent dans la version finale de l'œuvre.

Dès le premier coup d'œil, la page 178 de *A Humument* ne cache en rien l'emprunt qu'elle a contracté vis-à-vis du dispositif traditionnel de la bande dessinée. Ainsi, la page du roman originel s'y voit-elle segmentée en six vignettes carrées aux dimensions identiques, séparées entre elles par des espaces intericoniques de couleur (classiquement) blanche. Comme en témoigne la première de ces cases, l'emprunt ne se limite pas à un dispositif général ; il implique également la convocation d'un personnage de bande dessinée en particulier, à savoir Rupert Bear, le protagoniste de la série britannique éponyme créée en 1920 par Mary Tourtel et mettant en scène, outre le célèbre ourson, toute une galerie

⁴ « happy poetry libera me / prison prose – ». Son de cloche très analogue dans la version finale de cette page (Phillips, 2016, non paginé) : « ambition sows and reaps. poetry / imagination liberates from the prison of prose – », tous ces mots se détachant sur un arrière-plan composé de barreaux qui évoquent en effet un espace carcéral.

⁵ Dans la version finale de *A Humument* (Phillips, 2016), d'autres planches se conforment à la structure de la *splash page* observée par Barton. C'est notamment le cas des pages 45, 65, 165, 214, etc.

d'animaux anthropomorphisés (Pody Pig le cochon, la souris Willie, Bill Badger le blaireau, etc.). En termes d'auctorialité, cette page de *A Humument* résulte donc d'un emprunt croisé entre William H. Mallock (pour la part scripturale) et Mary Tourtel (pour la part iconique).

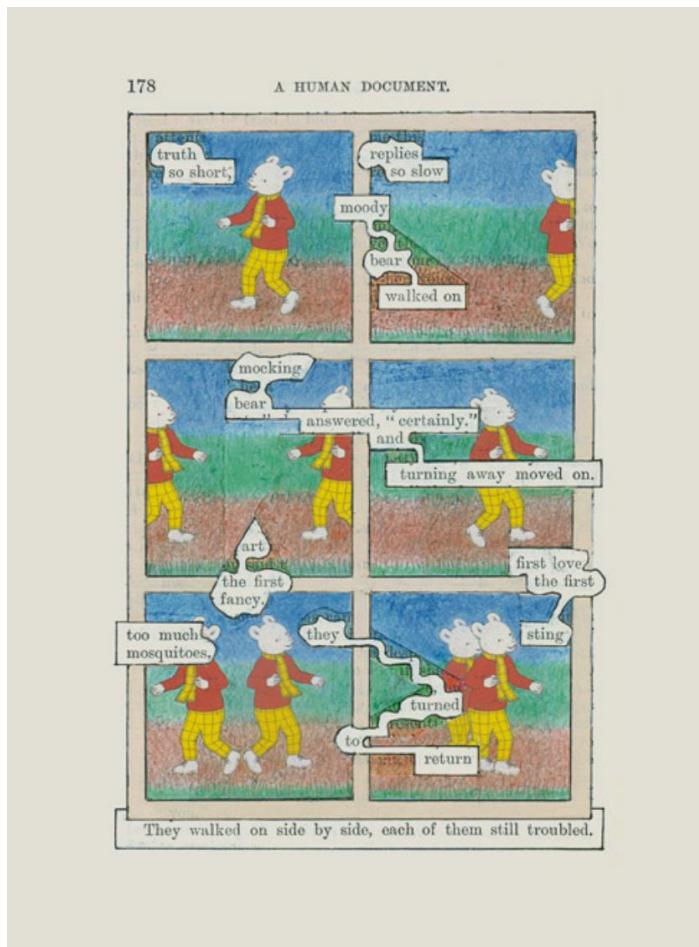


Fig. 1 – Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 178

Concernant le seul Rupert Bear, Tom Phillips a souligné la nature éminemment *poétique* que revêt, à ses yeux, cette réappropriation. Il la rapporte explicitement, dans quelques lignes assez émouvantes, à une enfance caractérisée par de nombreuses privations sur un plan culturel qui l'ont poussé, par nécessité, à s'inventer une mythologie personnelle au départ d'images populaires et commerciales, les seules auxquelles il

avait alors accès. Sous cet angle, Phillips se situe implicitement dans la lignée de collagistes francs-tireurs tels que Joseph Cornell ou encore Jasper Johns, « déterminés à dénicher des choses exploitables au sein d'un environnement particulièrement peu prometteur » (Phillips, 2000, xi). Parmi « les choses qui ont fait de [sa] sombre maison de banlieue une maison remplie de trésors, même en temps de guerre », nous dit Phillips, il y avait les « éclats de beauté » produits par les « quadrillages des coupons de paris sportifs et les emballages d'articles ménagers », sans oublier les boîtes d'allumettes et les emballages de lames de rasoir que le futur auteur de *A Humument* rassemblait « en raison de leur attrait graphique » (2000, xi). À cet égard, la série *Rupert Bear* constitue déjà pour Phillips, dans son principe même et avant toute intervention de sa part, un véritable « poème visuel » que l'artiste revisite ici après avoir acquis une connaissance approfondie de la tradition poético-picturale inaugurée par William Blake :

Quelque part, il y a toujours un enfant qui fredonne une mélodie dans une maison sans musique ou qui dessine des anges sur un mur sur lequel aucune image n'a jamais été accrochée. J'ai inscrit ma propre mythologie (qui oscille entre deux extrêmes) dans un poème visuel... qui était *Rupert Bear* avant que je ne connaisse Blake, sinon un poème visuel ? (2000, xi)

Ainsi, lorsqu'il s'agit de déterminer les origines de son art singulier, Phillips s'empresse de convoquer son moi enfant, avide de découvertes et de rapprochements insolites, et dont le talent d'illustrateur-collagiste commence à s'épanouir autour d'un manque dont Phillips parvient à « extrapoler » une véritable corne d'abondance en termes à la fois verbaux et iconiques. Le rapprochement avec Cornell s'avère particulièrement éclairant, lui dont chaque boîte et chaque pilulier contiennent en miniature un véritable cabinet de curiosités entremêlant des images et des objets composites qui favorisent toutes sortes d'associations, de télescopages et de mises en miroir. Chez Phillips, comme chez son prédécesseur new-yorkais, cet élan appropriationniste s'avère propice au développement d'un imaginaire qui continuera à s'abreuver tant aux sources de l'art savant qu'à celles de la culture populaire.

Dans la première case de la page 178 de *A Humument*, c'est bel et bien le personnage de *Rupert Bear* qui fait son apparition, méticuleusement reproduit jusqu'au moindre détail vestimentaire (de l'écharpe jaune au pantalon à carreaux de même couleur). Saisi en plan d'ensemble (posture de cadrage qui sera de mise tout au long de la

planche), l'ourson nous est montré en tant qu'il déambule tranquillement au sein d'un espace graphiquement très dépouillé, en l'occurrence un sentier recouvert, à ce qu'il semble, d'un gravier aux tons rougeoyants et bordé d'herbe, avec, en arrière-plan, une couche de couleur bleue uniforme vouée à représenter, schématiquement, un ciel sans nuages. Épousant une trajectoire allant de la droite vers la gauche, l'action élémentaire endossée par le personnage s'accompagne d'une première occurrence verbale située à hauteur du coin supérieur gauche de la case. La phrase en question, « *truth so short*, » présente la singularité d'être non seulement nominale et elliptique, mais également inachevée ou laissée ouverte, puisqu'elle accueille après le mot « *short* » une virgule que Phillips a délibérément choisi de conserver. Dans cette mesure, l'inachèvement de cette occurrence verbale ne fait que renchérir sur l'incomplétude foncière de la case de bande dessinée elle-même, telle qu'elle a été problématisée, notamment, par Benoît Peeters (2005, p. 29).⁶

Comme toutes les autres manifestations verbales qui ponctuent cette planche, celle-ci s'avère problématique en raison de son caractère relativement indéterminé sur un plan énonciatif. Quel pourrait être le statut de cet élément verbal, à qui ces quelques mots seraient-ils susceptibles d'être attribués ? De ce point de vue, deux hypothèses concurrentes peuvent être formulées. Soit la profération de cet énoncé inachevé est référable au personnage même de *Rupert Bear*. En pareil cas d'espèce, Phillips convertirait l'habituel ruisselet en un phylactère, même si ce dernier, comme l'a noté Simon Barton (2015, p. 118), est privé d'un appendice qui pointerait en direction du personnage supposé le prendre en charge. En l'occurrence, la phrase « *truth so short*, » est localisée dans le sillage du mouvement adopté par *Rupert Bear* (vers la gauche), mais aussi, de manière peut-être plus décisive, dans le prolongement immédiat de son visage, ce qui tendrait à faciliter le processus d'attribution, créant un rapport d'aimantation visuelle entre ces trois mots et le personnage dessiné. *Rupert Bear* s'exprimerait alors au travers de ce qui serait l'équivalent graphique d'une voix *in* ou d'une voix intérieure, manifestation directe de sa parole ou émanation de sa pensée.

Soit – et telle serait la deuxième possibilité : compte tenu de l'absence d'appendice, précisément, il faudrait considérer que cet énoncé fragmentaire est de l'ordre du récitatif (ou de la didascalie) et qu'il doit être rapporté à l'instance d'énonciation elle-même.

⁶ « [...] l'un des traits fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire ou, si l'on préfère, son incomplétude ».

Cette occurrence verbale correspondrait dès lors à une intervention en voix *off*, assumée par un Narrateur hétérodiégétique. Quel qu'en soit le statut, cet énoncé elliptique introduit d'entrée de jeu une manière d'incongruité ou de trouble : il revient en effet à importer et à incruster, dans l'univers enfantin convoqué par Phillips, une occurrence verbale qui tient de l'aphorisme ou de la considération philosophique, fût-elle exprimée sous une forme très fragmentaire.

La deuxième case de cette même planche est d'abord remarquable, au registre visuel, en ce que le personnage y a brusquement changé de direction et qu'il se déplace dorénavant de la gauche vers la droite, c'est-à-dire dans le sens qu'épouse, par convention, le processus même de la lecture. Tout se passe donc comme si, sans crier gare et sans que cette action soit le moins du monde justifiée, Rupert Bear avait décidé de faire demi-tour, de rebrousser chemin, poussant ce mouvement jusqu'à sa limite, c'est-à-dire jusqu'au bord latéral droit de la case, au-delà duquel le corps du personnage disparaît partiellement. Située en haut à gauche (à l'instar de celle qui l'a précédé), la première « bulle », vis-à-vis de laquelle le personnage semble cette fois prendre ses distances (il semble même la fuir), vient en quelque sorte compléter l'énoncé inachevé qu'abritait la case inaugurale. À la « vérité si courte » qui s'y trouvait mise en exergue, feraient de la sorte pendant, dans la case placée en regard, des « réponses si lentes ». Si les deux énoncés affichent d'évidentes homologies en termes de construction, articulés comme ils le sont autour de l'adverbe intensif « so », Phillips ne nous dit rien du rapport logique qui pourrait les unir. C'est au lecteur qu'incombe la tâche d'opérer la connexion entre ces deux occurrences verbales. En la circonstance, rien n'interdit de voir dans l'enchaînement de ces deux phrases, et en dépit de leur parallélisme de surface, un rapport d'antagonisme assez marqué, qui trouverait à s'énoncer sur le ton du regret ou de la plainte : ainsi, pour Rupert Bear, embrouillé bien malgré lui dans une méditation philosophique, la « lenteur des réponses » s'avérerait sinon incompatible, du moins contradictoire avec la « brièveté » qui, dans son esprit, serait le propre de la « vérité » – d'où, peut-être, sa « mauvaise humeur » (« moody »).

Chevauchant en partie les deux premières cases, la notation « *moody bear walked on* » fait quant à elle moins question s'agissant de son statut énonciatif. Puisqu'elle se borne à décrire l'action du personnage, elle est forcément de l'ordre du récitatif (même si elle trouve à se couler, paradoxalement et circonstanciellement, dans une forme qui

évoquerait plutôt un phylactère). C'est là façon, pour Phillips, non pas de nommer son personnage, mais, à tout le moins, de le singulariser un tant soit peu par la mise en évidence d'un trait de caractère ou d'une humeur provisoire.

La case suivante se tient dans un équilibre précaire, dans la mesure où elle oscille entre conformité et transgression. D'un côté, sorti de la case précédente par la droite, le personnage de Rupert Bear fait ici son entrée, au prix d'une ellipse presque imperceptible, par le bord latéral gauche, ce qui concourt à assurer une parfaite continuité, un très notable effet de *suture* dans l'articulation de ces deux vignettes consécutives. Mais ce respect strict des codes de direction s'avère inséparable, dans l'espace de cette même case, d'un véritable scandale figuratif. Le long du bord latéral droit en effet, reproduit et disposé comme en miroir, un deuxième Rupert Bear signe, contre toute attente, son apparition et feint de venir à la rencontre du premier. Par le biais de cette procédure très singulière, Phillips attente à une convention implicite de la bande dessinée en tant que système de représentation gouverné par ses propres lois. Pour autant qu'il soit figuré au titre d'*individu* (comme c'est le cas dans les deux premières vignettes), l'ourson imaginé par Mary Tourtel et ici réapproprié par Phillips revêt les atours d'un personnage de bande dessinée traditionnel, bien connu, parfaitement reproduit et identifiable. Par contre, dès lors que le personnage se voit dédoublé au sein de la même case, sa vraisemblance et sa consistance en tant que personnage s'en trouvent profondément remises en question. Tel est au fond le scandale orchestré par Phillips dans le cadre de cette troisième vignette : à dédoubler en miroir le personnage de Rupert Bear, il produit un puissant effet de déflation suivant lequel l'ourson perd son statut même de personnage unique, unifié et indivisible, pour se laisser réduire désormais à un être de papier dépourvu de la moindre consistance, à un simple artefact virtuellement reproductible à l'infini (à titre de comparaison, tâchons d'imaginer le désastre figuratif que représenterait, chez Hergé, le personnage de Tintin dessiné deux fois au sein de la même case). Au registre verbal, mobilisant un ruisseau qui empiète une fois encore sur l'espace intericonique et qui, au surplus, occulte le visage d'un des personnages, Phillips entreprend de qualifier l'humeur de l'ourson-clone (« *mocking bear* »), lequel, loin de se moquer en l'occurrence, exprime, sur un ton laconique, son approbation quant aux considérations philosophiques formulées par son homologue (« *certainly.* »).

Dès l'instant où il met en scène deux Rupert Bear strictement identiques, tout en prenant soin de les distinguer au registre de leurs tempéraments respectifs (« *moody* » vs « *mocking* »), mais sans pour autant que ces derniers trouvent à s'exprimer effectivement sur leur visage ou leur corps, Phillips engage forcément son lecteur dans un processus ludique d'identification et l'invite, de manière implicite, à s'interroger quant à savoir qui est qui. Si, dans la troisième case, « *moody bear* » se trouve vraisemblablement à gauche tandis que « *mocking bear* » prend place le long du bord latéral droit, la question se pose manifestement de savoir à quel ourson nous avons affaire dans le cadre de la quatrième vignette. L'élément de récitatif qui traverse cette case, tout en la débordant légèrement, livre au lecteur un précieux indice. S'y suggère en effet un double mouvement de pivot et de prolongement sur un mode identique (« *turning away moved on.* »). À suivre cette indication, l'« ourson moqueur » aurait à son tour rebroussé chemin (« *turning away* »), avant de disparaître hors-champ par la droite. L'« ourson de mauvaise humeur », quant à lui, poursuivrait imperturbablement sa route, en fonction d'une trajectoire régulière et continue (vers la droite) entamée dès la deuxième case. En d'autres termes, à ce moment précis dans le déroulement de la planche, les deux oursons semblent marcher dans la même direction, mais en se tenant à distance respectable l'un de l'autre.

Limpide, parfaitement vraisemblable et, en cela, probablement un peu ennuyeux à ses yeux, un tel agencement n'avait pas, comme l'on s'en doute, de quoi satisfaire pleinement Phillips. Cette incursion dans l'univers enfantin de Rupert Bear ne pouvait à l'évidence se clôturer sans que s'y déclare un nouveau (et double) scandale. À une situation de relative conformité dans le rapport spatial noué entre les deux personnages, devaient ainsi faire suite de nouvelles et profondes disjonctions. C'est d'abord un scandale à caractère topographique, tel qu'il se fait jour dans le cadre de la cinquième vignette. Alors que les deux personnages sont supposés déambuler dans la même direction, ils se retrouvent ici à nouveau reproduits en miroir, mais engagés dans des trajectoires opposées, inversant rigoureusement le dispositif de la troisième case – et sans que le lecteur soit formellement en mesure, cette fois, de distinguer « *moody bear* » de « *mocking bear* ».

Cette volte-face a tout d'un brouillage : elle concourt à transformer les deux oursons en fantoches aux mouvements arbitraires et irrationnels, soumis au seul caprice de l'énonciateur qui les manipule à sa guise, comme de simples pions à la surface d'un damier.

À moins que ce retournement de situation tout littéral ne puisse se justifier sur le plan de la diégèse : en lui, s'exprimerait la réaction première et craintive des deux personnages face à un essaim de moustiques (« *too much mosquitos* » – notons la licence poétique, sans nous y attarder) évoqué verbalement, mais nulle part représenté.

C'est sur un autre scandale, d'ordre proxémique quant à lui, que Phillips choisit de mettre un terme à cette planche. Dans l'ultime vignette en effet, Rupert Bear et son clone semblent se frotter ardemment l'un à l'autre, en une posture pour le moins équivoque. Manière de jeu (auto)érotique, comme tend à le signifier la didascalie « *first love, the first sting* » (« premier amour, le premier émoi »), jeu de mots évident autour de l'expression lexicalisée « *love at first sight* ») chevauchant les quatrième et sixième cases⁷ ; mais aussi jeu pleinement figuratif en vertu duquel Rupert Bear et son double semblent en définitive se fondre l'un dans l'autre et ne plus faire qu'un, par une manière de retour à leur lieu d'origine, l'innocente bande dessinée imaginée par Mary Tourtel. Quant à la phrase qui traverse de part en part le bas de la planche et qui se voue à la clôturer, si elle tend à confirmer l'union scellée entre les deux personnages (« *They walked on side by side, each of them still troubled* »), elle représente, dans une perspective plus générale, un cas de figure somme toute assez rare dans la trame de *A Humument*. À cet énoncé, Phillips n'applique en effet pas la moindre retouche. Il s'agit donc là, d'un bout à l'autre de la phrase, d'une citation littérale, pleine et entière du roman originel, laquelle peut, en ce contexte, prendre valeur d'hommage. Hommage également pour ce qui est du positionnement auquel cet énoncé s'astreint à la surface de la planche. C'est que, dans la série créée par Mary Tourtel, l'écrit ne survient jamais sous la forme de phylactères; toujours il prend place au bas de la page, en tant que *légende*, comme c'était le cas aux origines mêmes de la bande dessinée, chez Töppfer ou chez Christophe, pour ne prendre que ces deux exemples⁸.

*

⁷ L'énoncé « *first love, the first sting* » est évidemment possible d'une lecture plus grivoise, « *sting* » signifiant en effet, métaphoriquement, la « *piqûre* » (de l'amour), mais aussi, plus prosaïquement, le « *dard* ».

⁸ Sur cette question, voir le remarquable ouvrage de Thierry Smolderen (2009).



Fig. 2 – Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 266

Si elle emprunte manifestement, elle aussi, aux codes graphiques de la bande dessinée, la page 266 de *A Humument* s'attache, quant au dispositif dont elle s'inspire, à en explorer de nouvelles potentialités, faisant par la même occasion saillir des problématiques neuves. Étalée sur toute la largeur de la page, la première case figure en son centre une jeune femme blonde cadrée frontalement en plan rapproché à la taille, dont l'apparence générale évoque certains tableaux de Roy Lichtenstein. Vêtue d'une robe aux motifs fantaisie, la protagoniste se détache d'un fond où prédominent des couleurs chaudes. À l'arrière-plan sur la gauche, se laisse apercevoir une table nappée de rouge où trônent une bouteille, un verre et ce qui ressemble à une sorte de *shaker*, tous accessoires domestiques qui tendent à connoter un intérieur *cosy* et bourgeois, au sein duquel la jeune femme semble vouée à tenir le rôle, stéréotypé, de la parfaite maîtresse de maison. Par rapport à la page 178, l'apparition de ce personnage dans *A Humument* présente deux singularités majeures. D'une part, le lecteur est cette fois mis en présence d'un personnage anonyme, quasiment impossible à identifier et, par voie de conséquence, loin de lui être aussi familier que Rupert Bear et son univers peuplé d'animaux anthropomorphisés. De l'autre, ce personnage féminin n'est pas, comme l'était l'ourson de Mary Tourtel, redessiné par les soins de Phillips ; en l'occurrence, la manœuvre de réappropriation s'opère à la faveur d'un collage en bonne et due forme et résulte, en amont, d'un prélèvement effectué, selon toute vraisemblance, sur une bande dessinée américaine datant des années 60 (ou sur un dessin publicitaire élaboré à la même époque).

Cette double notion de découpage et de collage se voit du reste thématisée dans la configuration même de cette case, qui prend la forme d'un triptyque. Aux marges de la vignette, Phillips a en effet pris soin de greffer la représentation d'une autre femme, littéralement coupée en deux et reproduite à l'envers, au prix d'un basculement vertical. L'image aux tons vifs et chauds qui occupe le centre de la case se voit de la sorte encadrée par son double inversé et écartelé, baignant quant à lui dans une uniforme grisaille. Par l'entremise de ce collage assez grossièrement exécuté, s'affirme l'idée qu'en la circonstance, nous avons de nouveau affaire, de part et d'autre, à de simples êtres de papier manipulables à merci, susceptibles de se voir découpés, recollés et, le cas échéant, mis sens dessus dessous, au bon vouloir de Phillips, sur telle ou telle page de *A Humument*.

À hauteur de l'épaule gauche et nue du personnage féminin, se manifeste une première occurrence verbale, un mot seul et isolé des autres, un verbe conjugué à l'impératif qui s'offre comme une injonction au souvenir (« remember ») formulée sur un mode particulièrement direct et lapidaire, sans que soit immédiatement spécifié l'éventuel objet qu'il y aurait lieu de se remémorer. Comme dans les autres pages de *A Humument* qui en appellent au dispositif de la bande dessinée, une question se profile et s'impose à nouveau : à qui convient-il de rapporter cet acte de locution ? Compte tenu de la relation de proximité dans laquelle le phylactère trouve à s'inscrire vis-à-vis du personnage féminin, il serait tentant, en première analyse, de faire de la protagoniste en question la source même de la formule impérative. En pareil cas d'espèce, la jeune femme blonde ferait figure de destinateur, qui adresserait cette injonction, non pas à un autre personnage, mais, plus vraisemblablement et directement, au lecteur lui-même qu'elle regarde droit dans les yeux, selon un schéma d'interpellation directe qui ne peut manquer de rappeler, s'agissant de l'énonciation cinématographique, la figure du regard à la caméra.

Mais à mieux observer cette case liminaire, il apparaît que Phillips a tout manigancé afin qu'y subsiste un certain degré d'ambiguïté. Tirant parti du caractère flottant de ce phylactère, à nouveau dépourvu d'appendice, l'auteur laisse clairement la porte ouverte à une autre lecture qui, d'un point de vue pragmatique, a pour incidence de faire basculer la première. En effet, la composition même de cette vignette autorise à formuler une hypothèse inverse en termes de circulation de la parole et des regards. Dans l'espace ambigu de cette case, rien n'interdit de considérer que la jeune femme blonde est non pas le destinateur, mais bien le destinataire de la formule injonctive, laquelle émanerait d'un personnage situé à l'extérieur de la case, relégué au hors-champ, juste dans l'axe de son regard. En tant qu'indexation « directe » ou « statique »,⁹ le regard du personnage féminin contribuerait de la sorte à frayer et à activer un hors-champ frontal, un en-deçà de la case dans l'espace duquel

⁹ Nous faisons ici référence à la très utile distinction forgée par Jan Baetens et Pascal Lefèvre : « S'agissant du dernier point, les diverses manières dont la case peut pointer matériellement l'au-delà de son cadre, une distinction s'impose entre les modes direct et indirect de la référence. Chaque fois qu'un élément du dessin permet d'induire un prolongement virtuel de la vignette, l'indexation est bien sûr *directe* ou, si l'on veut, *statique*. L'ombre portée d'une forme qui demeure invisible, le regard d'un personnage vers un objet exclu de la case, l'interruption d'un 'mot dans l'image' au milieu d'une lettre, notamment, fournissent quelques illustrations de ce procédé. Lorsque, en revanche, c'est la succession des cases qui, élargissant peu à peu le champ de vision, révèle des fragments auparavant dérobés au regard, la reconstitution du hors-cadre est *indirecte* ou, plus exactement peut-être, *dynamique* » (1993, p. 27).

un autre personnage, non identifié, aurait trouvé refuge – prolongement virtuel de l'image qu'il concourt lui aussi à animer, mais dans la direction opposée (du dehors vers le dedans), puisque c'est depuis ce lieu qu'il prend la parole et profère sa sommation. Suivant cette hypothèse, c'est bel et bien la jeune femme blonde que vise l'injonction à se souvenir, mise en demeure qu'elle semble du reste accueillir avec une certaine émotion, puisqu'une discrète larme perle aussitôt sur sa joue gauche.

Envers quoi ou envers qui le personnage féminin est-il supposé exercer un devoir de mémoire ? Phillips nous livre la réponse dès la deuxième case, sous la forme, à nouveau, d'un mot seul : « *bush* ». Certes, les vocables apparaissant à la surface des deux premières vignettes ne sont pas formellement unis entre eux par les ruisselets que Phillips a coutume de solliciter pour reconnecter à sa guise les mots choisis dans le roman originel. Il n'en reste pas moins que le processus même de la lecture tend spontanément à les corréler, le mot « *bush* » venant compléter une formule impérative qui, sans lui, serait restée orpheline. « [R]emember *bush* » et, sur la troisième case, en vertu d'un chiasme minimaliste et tête, « *bush remember [...]* » : ces deux notations renvoient bien évidemment à George W. Bush, 43^e président des États-Unis, dont le mandat a été notamment marqué, on le sait, par les attentats du 11 septembre 2001 (d'ailleurs thématisés sur la page 4 de *A Humument*, avec, en prime, une référence au film *King Kong* [1933] de Schoedsack et Cooper) et par des guerres subséquentes en Afghanistan et en Irak. Dès lors, cette page est à ranger parmi celles qui, tout au long de *A Humument*, font référence à l'actualité ou, pour être plus exact, à un passé récent qu'il conviendrait, selon Phillips, de garder en mémoire.

De toute évidence, cet appel répété au souvenir n'a, pour Phillips, rien d'un hommage – et c'est sur le plan iconique (et grâce à lui) que l'auteur va préciser son point de vue. Par rapport à leurs homologues de la page 266, les deux vignettes centrales se caractérisent par un traitement iconographique spécifique. D'une part, elles se signalent par un resserrement très sensible du cadre, qui, comme sous l'effet d'un raccord dans l'axe ou d'un zoom, passe d'un plan rapproché à la taille à un gros plan de visage. À ce resserrement, correspond, au registre de la mise en page, une manœuvre concertée d'écrasement. En raison de la superficie que Phillips leur alloue, les deux vignettes centrales, même si elles accueillent autant de gros plans, semblent en effet comme tassées ou compressées par les trois cases qui les entourent.

Le trait remarquable, en la circonstance, tient à ce que l'effet d'écrasement affecte également le visage qu'elles donnent à voir. Dans la deuxième vignette, le visage du personnage féminin subit ainsi une défiguration par collage (ou par décollage, c'est selon) : le bas (le cou, le menton et la bouche) fait disjonction et sécession avec le haut (le nez, les yeux), ce qui, dans un geste manifestement inspiré par les collages cubistes, tend à perturber fortement l'harmonie de ses traits originels (sans compter l'étrange et soudaine inflation des sourcils).

Obéissant au même type de cadrage, la troisième case poursuit et aggrave ce processus de défiguration. Repoussé vers le bord latéral droit de la vignette, écrasé tout contre lui, désormais traversé par une manière de balafre verticale, le visage féminin se diffracte et fait coexister à sa surface un œil grand ouvert, tourné vers un hors-champ latéral, avec un œil mi-clos, comme crevé. Quant à la partie inférieure du visage, le collage nous donne à voir des lèvres d'où tout sourire a disparu et qui, en outre, paraissent non seulement tuméfiées, mais aussi figées dans une grimace de dégoût. Après avoir pris soin d'exposer le personnage féminin dans son intégrité graphique (première vignette), Phillips nous met donc en présence de son flétrissement, de sa désagrégation progressive en tant que personnage (vignettes centrales). Par là, il tend à suggérer que le visage de la jeune femme se *décompose* rien qu'à l'idée de devoir se souvenir du « nom amer » (« [...] that bitter name ») qui est celui de George W. Bush.

Les deux cases finales consacrent, en toute logique, la dissolution complète du personnage féminin, pour se focaliser, l'une sur l'abondant feuillage d'un arbre, l'autre sur ce qui s'apparente à un coucher de soleil. Entre ces deux dernières vignettes, un rapport de continuité trouve à se nouer à hauteur du coin supérieur gauche de la case finale, où se donne à éprouver un léger déplacement du point de vue (cas de figure d'ailleurs unique dans les planches de *A Humument* informées par les codes de la bande dessinée). Pour clôturer cette page, Phillips s'attaque ainsi à une question bien connue, mais forcément délicate : celle de savoir comment simuler un mouvement du cadre (ici dans la dimension latérale, de la gauche vers la droite) au départ d'images fixes, problématique à laquelle se sont notamment attelés, de manière aussi virtuose que systématique, des auteurs de bande dessinée comme Greg Shaw (2010) et Marc-Antoine Mathieu (2011).¹⁰

¹⁰ Pour une première approche de cette question, essentiellement articulée autour de l'album de Shaw, voir Belloï, 2020.

Enfin, au-delà de ces considérations structurelles, les références à l'art moderne sont riches et multiples. Tandis que l'arrière-plan de l'ultime case convoque le cubisme analytique au travers de l'effet-*Demoiselles d'Avignon* qui en nimbe la voûte céleste, le soleil collagé verticalement en regard du visage de la protagoniste décapitée n'est pas sans rappeler, dans la poésie d'Apollinaire, l'astre dont les rougeoiements balbutient (« Soleil / cou / cou-pé » [1956, p. 44]) l'agonie d'une lumière noyée dans son propre sang. En l'occurrence, le paysage crépusculaire de Phillips évoque autant le déclinisme désespéré d'un des plus célèbres vers de l'auteur d'*Alcools* que les jours les plus sombres de l'administration Bush.

Mais c'est arrivé au bout de son cheminement que le lecteur prend conscience, s'agissant de cette planche, d'un fait structurel de première importance. Envisagée de manière plus panoramique, cette page de *A Humument* se révèle en effet traversée par une puissante diagonale partant du coin inférieur gauche de la quatrième vignette, traversant tout l'espace de la planche, pour arriver à son terme sur le bras et la main du personnage féminin figuré à l'envers dans la portion droite de la case inaugurale. Cette ample diagonale, qui perfore et relie chacune des cases, contribue à renforcer encore, mais de biais cette fois, l'ordonnancement général auquel cette page obéit : elle insiste sur la robustesse de sa charpente, en l'opposant à la faillibilité, à l'extrême vulnérabilité de la figure féminine qui y a fait acte de présence – avant de s'y évanouir.

*

En fait de personnages de bande dessinée, la page 324 de *A Humument* voit Tom Phillips s'essayer à une nouvelle formule graphique. À l'opposé de Rupert Bear (p. 178) et de la jeune femme blonde prélevée sur une bande dessinée des années 60 (p. 266), les personnages anonymes qui peuplent la page 324 présentent en effet la particularité, non seulement d'avoir été inventés de toutes pièces par Phillips, mais encore d'avoir été dessinés par ses soins – et c'est précisément l'apparence même de ces dessins qui fait d'abord question.

Systématiquement représentés en plan rapproché à l'épaule sur un fond neutre, dans une posture à la fois statique et frontale, les différents personnages mis en scène par Phillips se signalent au lecteur en ce qu'ils affichent ostensiblement des traits de cacomorphie, parti-pris visuel dont certains auteurs de bande dessinée contemporains, tel Pierre

La Police, se sont d'ailleurs fait une spécialité, le plus souvent à des fins burlesques.¹¹ Sur cette page spécifique, Phillips semble en effet prendre plaisir à simuler une incomptérence sur le plan graphique, feintise dont, à l'évidence, il joue sciemment.¹²

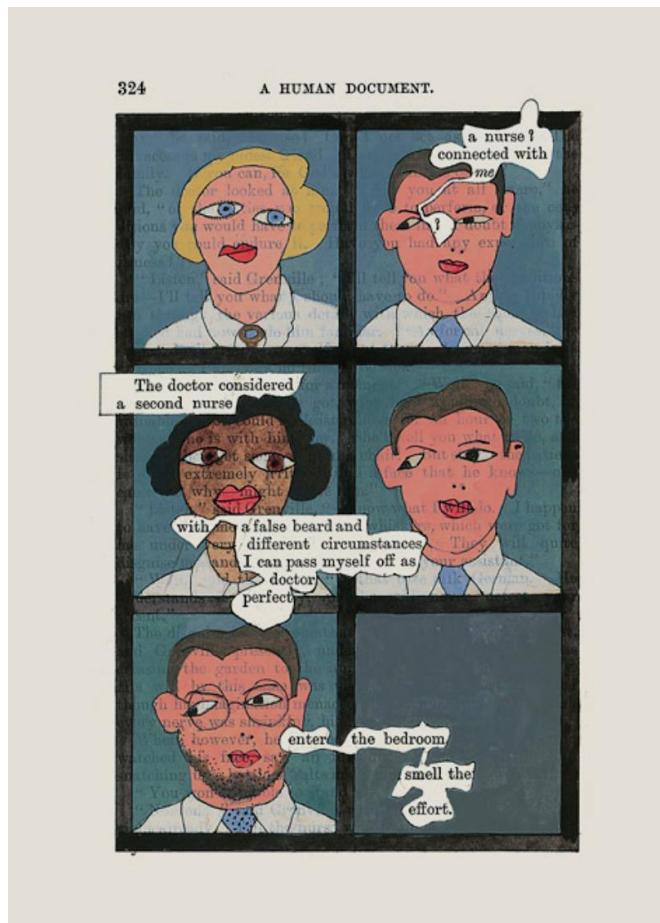


Fig. 3 – Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 324

¹¹ À ce sujet, voir Belloï et Leroy, 2019. Par « cacomorphie », les auteurs entendent, conformément à l'étymologie, « les dysfonctionnements divers qui affectent le registre iconique » (p. 11), aussi bien dans le domaine de la bande dessinée que, plus largement, dans celui des arts visuels.

¹² Cette notion de « feintise » est empruntée à Thierry Groensteen. Parmi les « feintes de la réflexivité » qui intéressent son propos, l'auteur distingue un cas de figure spécifique « où le dessinateur contrefait un dessin malhabile ou un dessin d'enfant. C'est alors le niveau de compétence du dessinateur qui est 'travesti', déguisé, volontairement rabaissé » (Groensteen, 2010, p. 186).

Ainsi de la jeune femme qui apparaît sur la première case de la planche en question. Représenté de façon très rudimentaire, son visage est privé de sourcils, d'oreilles et de nez. Il se laisse ainsi réduire à une forme ovoïde accueillant en son sein des yeux bleus disproportionnés et décalés l'un envers l'autre, ainsi qu'une bouche elle aussi disproportionnée et affectée d'une singulière torsion – le tout étant encadré par une chevelure asymétrique dont la couleur jaune paraît singulièrement artificielle. Figuré de la sorte, le personnage féminin fait songer à ce que Scott McCloud, s'interrogeant précisément sur les représentations du visage en bande dessinée et sur leur degré variable de *mimesis*, nomme un « dessin minimaliste » (McCloud 2007, p. 39).¹³ Une malfaçon analogue caractérise le protagoniste masculin représenté en regard, dans le cadre de la deuxième vignette. S'il est quant à lui pourvu d'oreilles, l'une d'elles, décollée, apparaît plus petite et désaxée vis-à-vis de son homologue ; à la fois trop étalés et trop petits, les yeux semblent souffrir d'un strabisme divergent, l'œil droit du personnage pointant avec insistance en direction de la première case (le personnage *louche* littéralement sur la femme blonde) ; au-dessus de la bouche, deux minuscules trous noirs font office de nez ; quant à la bouche elle-même, elle affiche une manière de difformité et pâtit en outre d'une mauvais placement relativement au reste du visage. Inspirés eux aussi par l'esthétique cubiste, mais cette fois sur un mode plus léger et parodique, les personnages de Phillips ressemblent, somme toute, à des dessins d'enfant aux traits délibérément maladroits et grossiers.

Les protagonistes mis en scène sur la page 324 entretiennent par ailleurs un intéressant rapport d'homologie avec le papier qui leur tient lieu de support. Occupant chacun une case, ces cinq visages se font en effet le lieu de ce que l'on pourrait nommer un *effet-filigrane*. C'est qu'à les observer de près, les personnages créés par Phillips laissent transparaître, de manière plus ou moins visible, des fragments de la page originelle. Dans ce cas précis, l'oblitération du matériau-source n'est donc que partielle, phénomène qui se laisse observer sur d'autres planches de *A Humument* (voir, entre autres, les pages 194, 312, 319 et 332 dans leur version finale).

¹³ Sur cette même page, McCloud rappelle un principe fondamental de la bande dessinée en matière de représentation du visage humain : « Le fait que votre cerveau soit capable de transformer un cercle, deux points et une ligne en un visage est tout à fait incroyable ! Mais encore plus incroyable, vous ne pouvez pas vous empêcher de voir un visage. Votre cerveau ne vous laisse pas le choix ! » (2007, p. 39).

Ces éclats textuels viennent moucheter le visage des personnages et enrichissent de la sorte sur le traitement cacomorphique dont ils font l'objet ; ils les réduisent en outre au statut d'êtres diaphanes, traversés par des fragments de langage. Dans une optique plus générale, ce recouvrement partiel insiste, en l'affichant, sur le statut de *A Humument* en tant que palimpseste généralisé.

Paradoxalement, ces dessins d'enfant se voient ici mobilisés en vue d'exprimer des désirs d'adulte. Dans la deuxième vignette, se produit une occurrence verbale par le biais de laquelle le personnage masculin semble s'étonner de l'intérêt qu'il suscite de la part d'une infirmière (« a nurse ? connected with me ? »). Cas unique dans *A Humument* : ces quelques mots trouvent à se couler dans un ruisselet qui, formellement parlant, ressemble le plus nettement à un phylactère, ne serait-ce qu'en raison du fait que cette occurrence verbale est cette fois munie d'une sorte d'appendice, situé à hauteur du nez absent du personnage et qui concourt à faire le lien entre ce dernier et le double énoncé interrogatif. Dans la mesure où le protagoniste garde les lèvres closes, ce double énoncé doit être tenu, non pour une intervention verbale directe (équivalent d'une voix *in*), mais pour l'expression d'une pensée (correspondant donc plutôt à une voix intérieure). En termes de répartition des rôles sur cette planche, ce double énoncé contribue également à caractériser un tant soit peu le personnage féminin de la première case, assimilé à une fonction, celle de l'infirmière, dont on connaît l'importance tout au long de *A Humument*. Notons au passage que cette attribution rétrospective, d'une case à l'autre, ne va pas sans faire question, puisque le personnage ainsi désigné n'arbore pas l'uniforme traditionnellement associé à sa profession.

Pour le personnage masculin, quant à lui identifié comme médecin à partir de la troisième case, l'intérêt qu'il croit déceler de la part de l'infirmière blonde ne semble pourtant pas suffire à combler ses attentes, au point que, par une manière d'inversion et toujours au prix d'un regard écarquillé, il en vienne à envisager une deuxième infirmière (« The doctor considered a second nurse »), tout aussi sommairement représentée que sa consœur et elle aussi criblée par des fragments du texte-source. Pour arriver à ses fins en termes de séduction, le personnage du médecin imagine un stratagème dont les rouages sont exposés dans un ruisselet qui chevauche les troisième, quatrième et cinquième cases et qui, de fait, occupe assez massivement tout le centre de la planche : il s'agit, pour le docteur, d'en passer par un travestissement et, en

l'occurrence, d'avoir recours à une barbe postiche (« a false beard »). Pour prendre toute la mesure du détournement que Phillips inflige ici à Mallock, il s'avère nécessaire de revenir brièvement sur la page correspondante du roman originel.

De manière très notable, la page 324 de *A Human Document* abrite elle aussi une scène de travestissement – en quoi Phillips, selon toute apparence, lui demeure fidèle et, dans le fond, n'invente rien. Il reste que, si travestissement il y a chez Mallock, il prend place en un tout autre contexte. Focalisée sur un moment assez solennel et poignant, cette page voit en effet le personnage de Grenville engager un dialogue assez tendu avec le médecin qui veille sur les derniers jours du Prince, le mari d'irma. Désireux d'approcher le patient, notamment en raison de l'amitié qu'il voue à la Princesse (« my oldest friend »), Grenville se propose d'endosser le rôle de l'infirmier (« Can I not act as a nurse ? »). D'abord réticent, le médecin finit par accepter l'offre de Grenville, mais à une condition expresse : pour des raisons médicales impérieuses, il est indispensable que le patient ne puisse pas reconnaître son visiteur (« [...] the patient is often extremely irritable, and a face that he knows – one can't tell why – might excite him »). Qu'à cela ne tienne pour Grenville : le personnage imaginé par Mallock a justement en sa possession une fausse barbe et de fausses moustaches qui l'aideront à dissimuler son identité et à se faire passer pour un infirmier (« [...] I can pass myself off as your assistant »). Et c'est en effet déguisé de la sorte que Greenville pourra finalement se rendre au chevet du Prince.

Si, dans *A Human Document*, le travestissement du protagoniste s'assimile à une sorte d'acte de bravoure, dicté par une foncière générosité et par une amitié aussi longue qu'indéfectible, il en va tout autrement dans la version livrée par Phillips. Sur cette page de *A Humument* en effet, le stratagème imaginé par le personnage masculin ne se donne évidemment d'autre visée que celle de séduire l'une des infirmières, voire les deux, et d'obtenir leurs faveurs sexuelles. Tel est le tour penda ble que Phillips joue à Mallock. En les réduisant et en les détournant de la sorte, il bafoue les nobles intentions exprimées dans le matériau-source, au nom, ironiquement, d'un motif fallacieux et au prix d'une flagrante contradiction interne : de fait, son personnage n'a en rien besoin de s'affubler d'une fausse barbe qui le ferait passer pour un médecin (« with a false beard [...] I can pass myself off as doctor perfect »), puisque médecin, il l'est déjà (ou, à tout le moins, nous est-il donné pour tel dans l'élément de récitatif placé en surplomb de la troisième case).

Les deux dernières cases de cette page 324 tendent à semer le trouble sur un plan spatial. Alors que le gaufrier fonctionnait jusque-là sur le principe d'une répartition en fonction des genres (pôle féminin pour la colonne de gauche, pôle masculin pour celle de droite), c'est le personnage du médecin qui, affublé de sa fausse barbe, mais aussi d'une paire de lunettes probablement vouée à connoter une certaine respectabilité, fait son apparition, de manière relativement inattendue, dans le cadre de la cinquième vignette. Malgré ce brusque glissement dans la topographie générale de la planche, le protagoniste conserve son regard *en coin*, qu'il continue imperturbablement de darder vers sa droite, c'est-à-dire, cette fois, vers le vide (ou vers la marge de la case). Quant à l'occurrence verbale dont il semble être le foyer, elle se déploie dans la direction opposée, c'est-à-dire dans le sens de la lecture, et mène tout droit vers la chambre à coucher (« *enter the bedroom* ») où la relation entre le médecin et les deux infirmières semble devoir être consommée, non sans que le lecteur soit invité à humer l'odeur générée par cet « effort » commun (« *smell the effort* »). Ce n'est pas un hasard si, dans cette ultime case, Phillips renonce à l'effet-filigrane qui court sur tout le reste de la planche. C'est là une manœuvre d'autocensure qui n'est sans doute pas dépourvue d'une pointe d'ironie : opérant, en guise de conclusion, par recouvrement complet (dans une couleur d'ailleurs significativement plus foncée), Phillips se refuse à exhiber les étreintes vers lesquelles toutes les autres cases tendaient pourtant dans un bel unisson.

Cette page 324 a donc en propre de travestir et de détourner ce qui était déjà, dans le roman de Mallock, de l'ordre d'un travestissement. Au-delà de l'anecdote dont elle se fait le véhicule, cette planche invite dès lors, par une manière de décalage et dans une optique plus globale, à penser le travestissement comme un véritable opérateur analytique, comme un outil permettant de fracturer l'espace énonciatif dense et complexe de *A Humument*. Ainsi, lorsqu'à la page 7 de son ouvrage, Phillips nous met en présence d'un ruisseau évoquant « un voile jeté sur un voile, de sorte que des changements ont fait évoluer le livre »,¹⁴ ne nous décrit-il pas avec une acuité toute particulière son propre *modus operandi* ? Or, cette superposition de voiles, tenue pour garante de la perpétua-

¹⁴ Phillips, 2016, non paginé: « a veil thrown over a veil, as changes made the book continue ». Rappelons que c'est sur cette même page que se fait jour l'idée, particulièrement révélatrice et évidemment autoréférentielle, d'une « histoire-sœur » que le travail de Phillips aurait à charge d'exhumer (« *scribe the story reveal a sister story* »).

tion même de l'œuvre, n'évoque-t-elle pas, précisément, les modalités élémentaires d'un travestissement ? Dans le cas de la page 324 de *A Humument*, c'est la bande dessinée elle-même, comme pratique graphique singulière, qui fait office de voile superposé et qui infléchit réflexivement la scène de travestissement orchestrée par le roman originel.

*

Que fait Tom Phillips à la bande dessinée ? D'une double formule, nous serions tentés de dire qu'il *s'y sert* et qu'il *s'en sert*. Il s'y sert en effet et la sollicite pour ce qu'elle représente à ses yeux, à savoir une réserve quasiment infinie de potentialités verbo-iconiques. Au Neuvième Art, *A Humument* emprunte de la sorte quelques éléments fondamentaux de son dispositif traditionnel (gaufrier, cases, phylactères), ainsi que des personnages emblématiques : non seulement Rupert Bear comme représentant d'une culture populaire intimement liée à l'enfance désœuvrée de Phillips, mais aussi le stéréotype que constitue la jeune femme blonde dans la bande dessinée américaine des années 60. Comme nous venons de le voir, cet emprunt s'avère inséparable d'une réflexion sur les codes qui régissent le *medium*, pour ce qui est, notamment, de la consistance graphique de ses personnages, que Phillips s'attache à remettre en question tantôt par dédoublement (p. 178), tantôt par écrasement et désagrégation progressive (p. 266), tantôt par recours à l'effet-filigrane (p. 324) ; pour ce qui est par ailleurs, et plus généralement, des relations problématiques que l'auteur établit, case après case, entre l'iconique et le verbal.

S'il se sert ponctuellement dans l'ample réservoir figuratif que constitue la bande dessinée, Phillips s'en sert également, il la mobilise à certaines fins. En la circonstance, il l'utilise comme un « voile » plus ou moins opaque qu'il projette sur le texte-tuteur, avec pour objectif avoué d'en faire surgir des effets de sens inattendus, contradictoires ou incongrus. La planche de bande dessinée étant ce qu'elle est, dans son armature conventionnelle, Phillips la fait fonctionner au titre de cible ou, mieux encore, de très littérale *grille de lecture*.

Bibliographie

- Apollinaire, G. (1956) *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris.
- Baetens, J., Lefèvre, P. (1993) *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, CBBD, Bruxelles.
- Barton, S. (2015) *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction : Gaps, Gestures, Images*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Belloï, L., Leroy, F. (2019) *Pierre La Police. Une esthétique de la malfaçon*, Serious Publishing, Paris.
- Belloï, L. (2020) « Images fixes, cadre mobile : la bande dessinée aux bords du cinéma », *Études Francophones*, vol. 32, printemps 2020 (numéro spécial « Bande dessinée et intermédialité », sous la direction de Jan Baetens, Hugo Frey et Fabrice Leroy), pp. 1-12. Article disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://hdl.handle.net/2268/247673>.
- Belloï, L., Delville, M. (à paraître) « La poésie visuelle chez Tom Phillips : histoire d'un roman traité », dans Lucie Lavergne, Bénédicte Mathios et Daniel Rodrigues (dir.), *ABC... La poésie visuelle est-elle toujours expérimentale ?*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- Drucker, J. (2004) *The Century Of Artists' Books*, Granary Books, New York.
- Eisner, W. (1997 [1985]) *La Bande dessinée, art séquentiel*, Vertige Graphic, Paris.
- Groensteen, T. (2010) *Parodies. La Bande dessinée au second degré*, Skira Flammarion, Paris.
- Groensteen, T. (2011 [1999]) *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », Paris.
- Hayles, N. K. (2002) *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge.
- Jakobson, R. (1987) *Language in Literature*, Harvard University Press, Cambridge.

- Mallock, W. H. (1892) *A Human Document*, Chapman and Hall, Londres.
- Mathieu, M.-A. (2011) *3 Secondes*, Delcourt, Paris.
- McCloud, S. (2007 [1993]) *L'Art invisible*, Delcourt, Paris.
- Moeglin-Delcroix, A. (1985) *Livres d'artiste*, Éditions Herscher et Centre Georges Pompidou/B.P.I, Paris.
- Peeters, B. (2005 [1998]) *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. « Champs », Paris.
- Phillips, T. (2000) « Foreword », dans Sheila Paine, *Artists Emerging: Sustaining Expression through Drawing*, Ashgate, Londres.
- Phillips, T. (2012) *A Humument : A Treated Victorian Novel*, Thames & Hudson, Londres, 2012, cinquième édition.
- Phillips, T. (2016) *A Humument : A Treated Victorian Novel*, Thames & Hudson, Londres, sixième édition.
- Shaw, G. (2010) *Travelling Square District*, Sarbacane, Paris.
- Smolderen, T. (2009) *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor Mcay*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.