

**Olivier Deprez**

*Écrivain*

**Du découpage au montage et retour,  
la forme du livre *Après la mort, après la vie***

**Résumé**

Si la forme régule l'ensemble de l'œuvre, il convient d'en repérer les effets concrets et matériels à même les pages. Dans le livre *Après la mort, après la vie*, la logique du découpage propre à la bande dessinée tend à être relancée par une logique du montage propre au cinéma. Cette tension contribue à générer un tressage de motifs cinématographiques ancré dans le thème de la projection figuré par la lettre A. Entre bande dessinée et cinéma, entre découpage et montage, entre case et photogramme, entre matérialité et imaginaire, la forme se déploie dans le livre.

**Abstract**

If one accepts that idea that a chosen form has to structure the work as a whole, it is reasonable to expect that the concrete material impact of this form can be observed in the creative outcome of the project. In the book « *Après la mort, après la vie* », the general principle of comics segmentation tends to be complemented by a cinematographic principle of montage. The tension of these principles helps insert various cinematographic motifs in the general idea of projection, which is represented itself by the use of the letter A. The form of the book is then to be found in the ongoing dialogue between comics and film, segmentation and montage, panel and still, materiality and imaginary structures.

**Mots clés** : bande dessinée, cinéma, montage, découpage, tressage, lecture, Olivier Deprez.

Selon Chklovski, la forme est une loi qui régit la construction de l'œuvre et qui ce faisant se crée son propre contenu.<sup>1</sup> Mais cette loi, comment s'impose-t-elle et dans quelles conditions ? Et enfin, quelles sont dans l'œuvre, à même son support, les conséquences matérielles de sa régulation ?

Pour répondre à ces questions, je prendrai tour à tour la posture de l'auteur et celle du lecteur en me référant au livre *Après la mort, après la vie*, un récit dessiné et gravé à quatre mains par Adolpho Avril et moi-même.<sup>2</sup> Tout d'abord, je rappellerai les circonstances dans lesquelles le projet de ce livre est né. En 2007, Anne-Françoise Rouche a invité le collectif Frémok, dont je suis, à participer à une résidence au centre de création « La "S" Grand Atelier » dans les Ardennes belges – centre dont la particularité est d'organiser des résidences d'artistes qui réunissent des artistes *outsiders* et des artistes contemporains de toutes disciplines. C'est à cette époque que j'ai rencontré Adolpho Avril, un artiste qui vit à l'hôpital psychiatrique de Lierneux en Belgique. Le projet de la résidence était de créer une bande dessinée à quatre mains. Projet qui s'est ensuite sophistiqué puisque nous avons créé une installation dans laquelle a pris place un court-métrage d'animation que nous sommes en train de terminer.

Un premier élément matériel nous a permis de concrétiser ce projet, le choix de la gravure sur bois et du noir et blanc. Nous avons également créé un imaginaire commun basé sur un réservoir d'images. Pour ce faire, nous avons visionné des films et nous nous sommes filmés et photographiés errant dans l'ancienne caserne entourée de collines sombres, là où se tient la résidence d'artiste. Des films visionnés et des vidéos réalisées, nous avons tiré des captures-écrans que nous avons affichées sur un mur de façon à constituer une sorte de « territoire » visuel : un champ constitué d'images qui pouvaient être reliées entre elles par une série très variable de chemins et de liaisons. C'est de ces images que nous nous sommes inspirés pour réaliser le livre. Nous n'avons pas préétabli de scénario. Ce que nous faisons et visionnions étaient les sujets des gravures que nous dessinions et gravions. C'est au cours des séances d'impression que sont apparus les personnages principaux du livre, le Docteur A et l'infirmier O dont les initiales en sont l'alpha et l'oméga.

Arrivé en ce point, je voudrais ouvrir une parenthèse et préciser quelles sont mes intentions en tant qu'auteur.

Tout se passe pour moi comme si la bande dessinée était impossible. Cela atteint un point tel que je suis contraint de trouver des chemins de traverse pour outrepasser cette impossibilité ou m'en servir comme d'une contrainte.

Pour formuler positivement la chose, je dirais que la bande dessinée n'est possible (pour moi) qu'à la condition d'en sortir et de la rendre autre du fait de ce mouvement excentrique. Cette tension négatrice mais reconstituante contribue bien entendu à matérialiser une forme plutôt qu'une autre. Mieux, la forme apparaît dans ce mouvement même. Fin de la parenthèse. Je reviens au livre intitulé *Après la mort, après la vie*.

Dans ce livre, les paroles sont rares. La première occurrence, le titre excepté, paraît à la page 13. L'intérêt du procédé minimaliste qui consiste à raréfier les mots est, entre autres, de créer un effet maximaliste. C'est le paradoxe même du minimalisme, comme l'a très bien montré Jan Baetens dans son livre *Pour une poésie dite minimaliste*.<sup>3</sup>

Tentons d'établir cet effet et ces conséquences.



[FIGURE 1]

*Après la mort, après la vie*, 2014. Gravure sur bois, 22 x 30. Par privilège de l'auteur. © Olivier Deprez. Tous droits réservés.

Un personnage (figure 1) entre dans une pièce que baigne un clair-obscur et dit : « La projection peut commencer Docteur A ». Cette phrase paraît enclencher quelque chose, mais quoi ? Lue d'un point de vue grammatextuel,<sup>4</sup> elle contribue à faire basculer la lecture du lisible au visible, du textuel au visuel. La lettre A, sous l'influence de divers motifs repérables dans la même planche, tend à prendre des significations spécifiquement cinématographiques. Si l'on regarde la case 4 de cette planche (figure 2), on constate que le trépied de l'écran ainsi que le support du projecteur sont constitués par des lettres A. Le fait que la lettre tienne lieu de support à des appareils de projection et de réception de la projection incite à la regarder autrement et à y voir, pour peu que l'on fasse basculer la lettre vers la gauche, le schéma d'un cône lumineux et de son écran de réception.



[FIGURE 2]

*Après la mort, après la vie*, 2014. Gravure sur bois, 22 x 30. Par privilège de l'auteur. © Olivier Deprez. Tous droits réservés.

Ce que matérialiserait par conséquent la phrase prononcée par le personnage, c'est la loi formelle qui gouvernerait le livre : la projection au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire le fait qu'il faut imaginer toutes les cases du livre comme étant l'effet de la projection. Hypothèse d'autant plus séduisante que la forme du cône lumineux renvoie aussi bien au livre ouvert. La projection, de même que le support, s'intègrent alors à un dispositif que l'on pourrait décrire de la façon suivante : le support matériel, c'est-à-dire la page, se complète d'un élément imaginaire, à savoir la projection. Dès lors, le reste du livre va tenter de visualiser cette conjonction en intégrant la projection virtuelle à la matérialité du support.

Essayons de mieux déterminer les conséquences de la projection qui y a lieu.

L'impact de la projection cinématographique comme forme du livre peut s'observer à différents niveaux.

Tout d'abord dans le contenu des cases.

Tout le long du livre, des motifs qui évoquent le cinéma sont repérables. On a vu que l'écran et le projecteur étaient présents. D'autres motifs cinématographiques émaillent également le récit. Les voies de chemin de fer (p. 22), les bobines de film 16 mm (17), les éclairages de studio (73), la table de montage Steenbeck (34), le piano qui évoque les accompagnements musicaux des films muets (47), le miroir comme métaphore de l'écran (54), la photographie (80), les changements d'échelle qui évoquent le rapport du spectateur avec ce qu'il voit sur l'écran (95), des motifs directement issus de films comme le visage de la sorcière du film de Dreyer *Dies Irae* (90).

Les cases sont aussi l'objet d'une *condensation* sous l'effet de la projection. Elles tendent à changer de nature selon des modalités variées.

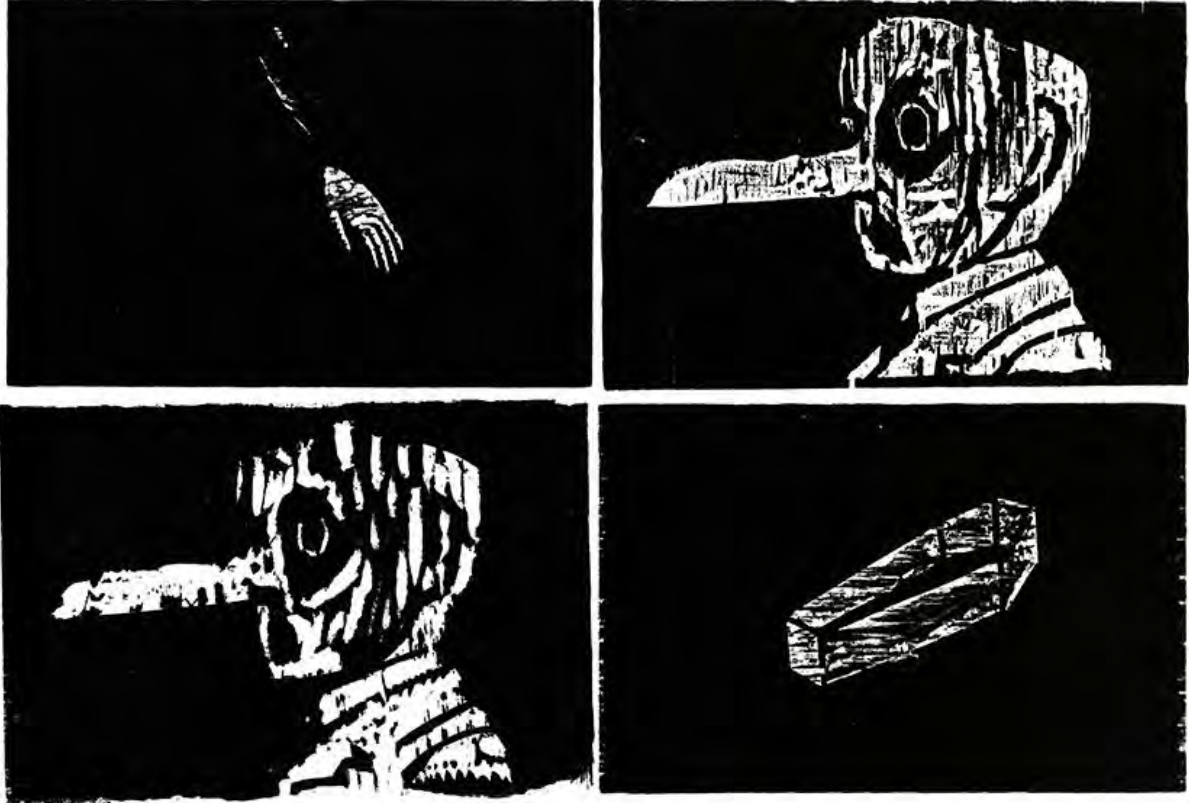
Ainsi, certaines cases sont des transferts de photogrammes. Photogrammes de *Dies Irae* (figure 3) et photogrammes du film éponyme du livre (51). Ces cases ne peuvent plus tout à fait être considérées seulement comme des parties d'un *découpage*, mais peuvent aussi être perçues comme les éléments d'un *montage*. La logique du montage propre au cinéma tend alors à dédoubler la logique du découpage propre à la bande dessinée.



[FIGURE 3]

*Après la mort, après la vie*, 2014. Gravure sur bois, 22 x 30. Par privilège des auteurs. © Olivier Deprez et Adolpho Avril. Tous droits réservés.

Si l'on imaginait un instant que l'on puisse superposer les cases-photogrammes qui appartiennent au deux types décrits ci-dessus, on verrait qu'elles constituent chacune un temps d'une image en mouvement (figure 4). Relier ces images par la lecture serait alors une façon virtuelle de les mettre en mouvement.



[FIGURE 4]

*Après la mort, après la vie*, 2014. 4 gravures sur bois, 22 x 30. Par privilège des auteurs. © Olivier Deprez et Adolpho Avril. Tous droits réservés.

Mais il y a mieux encore. Car si l'on s'attarde à lire et regarder attentivement certaines images clés du livre, on s'aperçoit que ce battement de la case au photogramme ne se limite pas aux seules images qui peuvent être répertoriées de cette façon, mais que l'ambivalence joue dans l'ensemble du livre. Autrement dit, tout le livre oscillerait entre logique de découpage et logique de montage.

À la page 34, une image pleine page montre un personnage assis à une table de montage de type Steenbeck.



[FIGURE 5]

*Après la mort, après la vie*, 2014. Gravure sur bois, 42 x 23,5. Par privilège des auteurs. © Olivier Deprez et Adolpho Avril. Tous droits réservés.

À plus d'un titre, cette image où s'observe une mise en abyme joue un rôle majeur dans le dispositif de lecture. Précisons-le.

Jean Ricardou propose quatre fonctions de la mise en abyme :<sup>5</sup>

— il y a *révélation* parce que la mise en abyme insiste sur un motif et le dévoile en quelque sorte. Dans le cas de l'image du personnage en train de monter le récit, c'est la nature ambivalente des images dans le livre qui est révélée, puisque les images dont la page est le support paraissent ici sur un écran ;

— il y a *répétition* car le motif se réitère à une autre échelle. Dans l'image, le motif est dédoublé puisqu'il y a deux écrans ; d'un côté, c'est le motif de la gravure (une main encre une plaque de gravure) qui est répété, de l'autre le motif photographique (un personnage portant un appareil photographique) ;



— il y a *condensation* parce que le motif change de nature passant d'une représentation à la représentation de cette représentation ; l'écran de droite représente la représentation de l'encrage d'une plaque de gravure ;

— il y a *anticipation* car il arrive que la mise en abyme dévoile avant la lettre un événement du récit ; l'image sur l'écran de gauche anticipe une séquence qui n'advient qu'à la page 79.

On peut aborder la mise en abyme d'une autre façon encore, selon les types d'action qu'elle fait se suivre, soit par « *capture* », soit par « *libération*. »<sup>6</sup> Il y a *capture* lorsque l'on passe d'un événement supposé réel à sa représentation. Il y a *libération* lorsque l'inverse se produit. Dans le cas de l'image qui nous occupe, je dirais plutôt qu'il s'agit d'une capture dans la mesure où les images mises en abyme sont montrées sur le double écran d'une table de montage. Or, ce faisant, cette image va à l'encontre de la théorie qui voudrait distinguer le *découpage* du *montage*.

Tous deux, découpage et montage, sont des actes qui consistent à mettre en ordre les images. Cependant, le premier le fait selon une logique de mise en page et de succession étalée dans l'espace du livre tandis que l'autre le fait dans une logique de succession de photogrammes étalés dans la ligne du temps du logiciel de montage.<sup>7</sup>

Toutefois, que la fabrication du récit dans un livre soumis à la logique du découpage se donne sous l'aspect du montage matérialise l'idée du récit vécu comme acte cinématographique d'une part, et d'autre part induit un jeu qui illustre parfaitement le débat intermédiatique ayant lieu dans le livre, le montage, et non le découpage, se donnant pour origine du récit.

Ainsi, la Steenbeck se donne comme partie du tout qu'est le livre ou, pour le dire autrement, la table de montage se donne pour la cause de l'effet qu'est le livre.

Ainsi, l'écran se donne comme partie du tout qu'est la page, la page se fait écran. La lecture se donnerait dès lors comme une spectature,<sup>8</sup> et le lecteur comme un spectateur. L'histoire de la fabrication du film se donnant aussi comme l'histoire de la fabrication du livre, il suffit pour s'en convaincre de constater que l'image de droite sur l'écran de la Steenbeck montre l'encrage d'une plaque de gravure. Entre le rouleau encreur et les rouleaux de pellicule posés sur leur axe par l'effet de la circularité agissante s'établit une équivalence, l'un se rapportant à l'autre et *vice versa*.

Mais ce n'est pas tout, que le dialogue entre le Docteur A et l'Infirmier O soit bien également un débat intermédiatique, nous en avons la preuve visible. Sur l'écran de gauche, le personnage à droite de l'image regarde dans la direction du personnage en train de monter le film. Or l'axe qui relie les deux regards traverse l'écran montrant l'encrage d'une gravure. De plus, le personnage sur l'écran qui regarde dans la direction de cet axe porte au cou un appareil photographique. L'appareil photographique aide à faire surgir l'idée du film, lui aussi fait à l'aide d'images photographiques.

Une tension s'établit par conséquent entre récit gravé et récit filmé à travers le dialogue muet qui paraît se tenir entre les deux personnages. Une telle tension est encore renforcée si l'on s'attarde à la forme zigzagante des bandes de pellicule, forme qui se répète sur l'axe des regards dialoguant. Si l'on prend pour point d'ancrage de la forme la base du menton du personnage et que l'on suive une ligne jusqu'à la base du nez, puis de cette base à la pointe du nez, puis de cette pointe au côté droit du rouleau sur l'écran, puis vers le côté gauche du rouleau pour remonter vers le nez du personnage sur l'écran, on s'aperçoit que ce rythme visuel répète à l'identique celui suggéré par la forme de la pellicule positionnée selon un jeu de relais constitué d'axes verticaux qui brisent sa linéarité et lui confèrent cette allure rythmique.

Se renforce ainsi la tension d'une lecture alternative et alternante : cette forme zigzagante de la pellicule positionnée sur la table de montage induit l'idée d'une lecture filmique des images gravées, d'une *spectature* autrement dit. La liaison des images se donne alors pour modèle la pellicule cinématographique, donc le montage. Mieux encore, le double écran renvoie à la mise en page du livre, et par extension au découpage. Un débat très actif est de la sorte mis en scène entre montage et découpage. L'origine du récit dévoile sa nature ambivalente, et aussi bien la mixité de son *ethos* pour parler dans les termes de la pragmatique textuelle.<sup>9</sup> Qui parle ici ? Le discours est ambivalent, tantôt cinématographique, tantôt bédéistique.

La pellicule renvoie aussi au motif, récurrent dans le livre, des rails de chemin de fer. Chemin de fer qui, en soi, constitue une évocation du cinéma – on sait l'importance de ce thème dans le cinéma aussi bien que la raison de cette présence.

Le train renvoie à l'origine du cinéma et à la fameuse « entrée en gare de la Ciotat » des frères Lumière. En tant que machine en mouvement, la locomotive incarne et figure adéquatement le film – comme le montre notamment *Le Mécano de la Générale*. Enfin, les rails sont un outil cinématographique qui permet de réaliser des mouvements propres au cinéma. Il faut aussi voir l'homologie

repérable entre les rails de chemin de fer et la pellicule, tous deux axes parallèles que des axes régulièrement traversent de façon perpendiculaire. Or, le récit se donne parfois pour modèle, dans le livre, un personnage parcourant un chemin de fer – image qui renverrait aussi bien à la production et à ses obsessions circulaires et répétitives qu’à la lecture de cette obsession : lire ce livre, c’est être pris dans un réseau de circularités, de boucles imbriquées. En ce sens, si le chemin de fer est homologique de la pellicule, il en irait de même du découpage et du montage. Dès lors, étant donné le tressage<sup>10</sup> du motif du découpage vs montage, conçu tantôt sous l’aspect des rails, tantôt sous celui de la pellicule, le fait de voir un personnage cheminer sur des rails devrait inciter à concevoir la lecture sur le mode de la *spectature*. Ou est-ce une *spectature* qui se donnerait sur le mode d’une *lecture* ?

Le dialogue entre le Docteur A et l’Infirmier O fonctionnerait donc comme la projection d’un débat intermédiatique entre récit gravé et récit filmé, celui-ci se diffractant en plusieurs séries qui passeraient notamment (mais pas exclusivement, un inventaire reste à faire) par les couples page vs écran, case vs photogramme, découpage vs montage, histoire de la fabrication du livre vs histoire de la fabrication du film, lecture vs spectature. Autrement dit, sous l’effet de la projection du livre vécu comme s’il était un film, les paramètres constituant matériellement le livre accèderaient à une nature ambivalente.

Si le monde filmique projeté sur la page est en réalité absent et inatteignable – il est là comme un fantôme est là – il n’en demeure pas moins que la projection modifie la nature de la page, pour s’en tenir à cet aspect, et lui confère le statut d’un écran qui devient le support de cette projection. De même que la logique du montage est projetée dans la logique du découpage, et par cela même modifie le statut des cases qui se voit dédoublé si bien que tantôt, il faut regarder la vignette comme une case, et tantôt comme un photogramme. Le refus de faire varier les dimensions des cases n’est donc pas une décision purement esthétique, mais touche aussi et surtout à ce qui constitue le cœur de l’œuvre, sa forme donc : le tressage entre la logique du montage et la logique du découpage.

On obtient finalement un faisceau constitué de deux axes (dialogique et intermédiatique), qui entretiennent eux-mêmes des rapports métonymiques et métaphoriques, les duplications projetées sur chacun des axes renvoyant les unes aux autres selon la logique circulaire à l’œuvre dans le livre (*cf.* tous les motifs circulaires présents dans le livre : bobines de pellicule, presse de gravure au mécanisme circulaire, rouleau encreur, pot d’encre noire, gémellité des personnages A et O, circuits circulaires des voies de chemin de fer, roues du

corbillard, verres de bière dont la mousse se déploie en autant d'arc de cercles, objectif des projecteurs, lampes caractéristiques des plateaux cinématographiques, *etc.* – autant d'indices d'une circularité à l'œuvre). Cette dualité, la lettre A nous en avait déjà suggéré l'existence, l'inscription à même le texte. Elle représente en effet un bon schéma de ce faisceau tel qu'il est décrit : à partir d'un point, deux axes projetés mis en rapport l'un avec l'autre. C'est ce battement de la logique du montage à la logique du découpage qui constituerait la forme du livre.

Je conclurai en soulignant que c'est le désir même de sortir de la bande dessinée qui m'y ramène ou, pour formuler les choses de façon plus adéquate : c'est la relance mutuelle du montage et du découpage qui rend de nouveau possible (pour moi) la bande dessinée.

## NOTES

<sup>1</sup> Chklovski, Victor. *Sur la théorie de la prose*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973. 72, 41.

<sup>2</sup> Avril, Adolpho et Deprez, Olivier. *Après la mort, après la vie*, Bruxelles : Frémok, 2014.

<sup>3</sup> Baetens, Jan. *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2014. 17.

<sup>4</sup> Selon Jean-Gérard Lapacherie, le *grammatextuel* désigne la dimension graphique, visuelle et spatiale du texte. (Lapacherie, Jean-Gérard. « De la grammatextualité. » *Poétique* (59, 1984) : 283-294.)

<sup>5</sup> Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman* (1973), Paris : Seuil, 1990. 62.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>7</sup> Lire à ce propos le chapitre III, consacré au cinéma miroir et au cinéma visage, du livre de Elsaesser, Thomas et Hagen, Malte. *Le cinéma et les Sens*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>8</sup> Selon Fabien Dumais, la *spectature* est « un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel. » (Dumais, Fabien. *L'Appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C. S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec : Presses de l'université du Québec, 2010. 57.)

<sup>9</sup> L'*ethos* est une notion issue de la rhétorique aristotélicienne, qui dans son emploi actuel se définit, selon Andrée Chauvin-Vileno, « comme représentation d'une identité textuelle liée à une (des) origine(s) énonciative(s) ». (Chauvin-Vileno, Andrée. « *Ethos* et texte littéraire. Vers une problématique de la voix. » *Semen* [14, 2002], mis en ligne le 30 avril 2007, consulté le 03 août 2013 : <http://semen.revues.org/2509>.)

<sup>10</sup> Thierry Groensteen ainsi définit le tressage : « une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des *séries* à l'intérieur d'une trame séquentielle ». (Groensteen, Thierry. « Le réseau et le lieu : pour une analyse des procédures de tressage iconique. » *Faux Titre* (208, 2001) : 117-129.)