

Extrait du livre

# Écrire l'image

Benoît Peeters

Cet ouvrage a été publié par  
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

« RÉFLEXIONS FAITES »  
Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les champs de la vie artistique et des sciences humaines.

Cet ouvrage est publié  
avec l'aide de la Communauté Française de Belgique.

Couverture : Augustin Desombres (Martin Vaughn-James)  
dans *L'Enfant penchée* de François Schuiten et Benoît Peeters  
(en collaboration avec Marie-Françoise Plissart), Casterman, 1996.

Graphisme : Millefeuille

Benoît Peeters

Écrire l'image  
Un itinéraire

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



À mes fils



## AVERTISSEMENT

Les pages que l'on va lire sont nées dans un cadre très précis. Celui d'une Habilitation à diriger des recherches, soutenue à la Sorbonne (Université Paris I), salle Louis Liard, le 3 juillet 2007. Le jury, présidé par Dominique Chateau, était composé de Pierre Fresnault-Deruelle, Jan Baetens, Thierry Dufrène et Pascal Durand.

Ce « mémoire de synthèse » n'était pas, à l'origine, destiné à la publication. Mais des amis et des proches m'ont fait connaître leur envie de pouvoir lire ce texte où je tentais d'ordonner et de résumer un parcours d'allure plutôt dispersée.

Je n'ai pu m'empêcher, en les relisant, de retoucher assez fortement ces pages. Et comme le titre semblait y inviter, j'ai ajouté çà et là des illustrations qui devraient en rendre la lecture plus claire et plus plaisante.

Je tiens à adresser un remerciement tout particulier à Pierre Fresnault-Deruelle qui m'avait encouragé à présenter cette Habilitation et a généreusement accompagné son élaboration.



Qu'ai-je fait, qu'ai-je voulu faire, à travers ces ouvrages accumulés depuis plus de trente ans ?

Elle pourrait se formuler ainsi, la question que ces pages aimeraient poser.

Ma situation, il faut l'admettre, est un peu insolite. Non seulement je me suis penché sur des objets souvent considérés comme bizarres : la bande dessinée, le roman-photo, le *storyboard*, l'écriture à plusieurs mains, mais j'ai touché à ces domaines, et quelques autres, d'un point de vue pratique au moins autant que théorique : j'ai été romancier de manière un peu furtive, scénariste avec davantage de constance, éditeur, responsable de plusieurs expositions, et de temps à autre cinéaste. Entre la réflexion et la création, je me suis toujours refusé à choisir. Mon plaisir et ma chance ont été de pouvoir passer régulièrement de l'une à l'autre. Jusqu'à présent, j'ai pratiqué le travail de recherche de manière indépendante, hors de tout cadre institutionnel. Mais je lui ai consacré beaucoup de temps, beaucoup de passion, et je me suis efforcé de ne pas transiger sur la rigueur. Je partage à cet égard une conviction d'Umberto Eco : si j'aime comme lui la théorie et la fiction, je me méfie un peu de leur mélange. C'est trop souvent une manière de prétendre faire les deux choses à la fois en ne les respectant ni l'une ni l'autre.

Je dois aussi reconnaître le caractère disparate des objets et des auteurs auxquels je me suis intéressé. Si l'on parcourt la liste de mes publications, on rencontre des noms qui normalement ne voisinent pas : Agatha Christie et Georges Perec, Félix Nadar, Alfred Hitchcock et Alain Robbe-Grillet,

Winsor McCay, Jean Le Gac et Raoul Ruiz. Dans d'autres travaux, il est question de la langue française et de l'utopie, de l'Art nouveau, du Japon, de Bruxelles ou de Vladivostok. Les collaborations sont nombreuses et il n'est pas toujours facile, dans cette bibliographie abondante, de distinguer ce qui relève du projet personnel et ce qui tiendrait plutôt des circonstances ou des commandes. Certains travaux ne se situent même pas dans le domaine du livre, mais dans celui de l'audiovisuel, du multimédia ou des expositions<sup>1</sup>.

Mais cette diversité s'accompagne d'une forme de constance. J'ai le sentiment d'être, par bien des côtés, le contraire d'un touche-à-tout : une sorte d'obsessionnel à plusieurs facettes. Mon premier roman, *Omnibus*, jouait déjà sur le vrai et le faux, comme l'ont fait par la suite plusieurs albums des *Cités obscures* et des films comme *Le Dossier B*, *L'Affaire Desombres* et *Le dernier plan*. Hergé comptait pour moi en 1977 ; il m'a particulièrement préoccupé en 2007, année de son centenaire. Le travail avec Marie-Françoise Plissart a commencé en 1976 ; je viens de participer à sa plus récente exposition. François Schuiten était un ami d'enfance ; nous continuons de collaborer. J'ai écrit sur Paul Valéry ; j'y reviendrai un jour. Je me suis passionné pour Rodolphe Töpffer ; je compte approfondir mes recherches à son propos. Bref, mes préoccupations n'ont pas vraiment changé, mais je me suis efforcé de faire évoluer mon regard.

### **La réflexion et la fiction**

L'exercice auquel je vais me livrer est de rendre plus manifeste une unité de préoccupation demeurée jusqu'ici virtuelle ou en tout cas implicite. Il serait incontestablement

---

<sup>1</sup> On trouvera à la fin de ce volume une tentative de biblio-filmographie raisonnée.

plus facile de construire cette synthèse en ne s'appuyant que sur les travaux à caractère théorique, mais l'exercice resterait à mes yeux sans véritable enjeu. La réflexion et la fiction, loin de s'exclure, gagnent à mes yeux à se pratiquer en parallèle, les deux domaines continuant de s'enrichir et de se relancer mutuellement. J'ai toujours été plus sensible aux textes de Proust, de Valéry ou de Gracq sur la littérature qu'à ceux de la plupart des critiques professionnels. Pour le cinéma, ce sont les propos d'Eisenstein, Tarkovski et quelques autres qui m'ont semblé les plus forts et les plus éclairants. Et à ma modeste échelle, je n'aurais sans doute guère écrit sur la bande dessinée et la photographie, et sûrement pas sur l'architecture et l'urbanisme, si je n'avais pas rencontré ces domaines à travers l'écriture de fictions.

Le titre choisi, *Écrire l'image*, s'il ne permet pas de coiffer l'ensemble de mes travaux, m'a semblé le plus à même de les rassembler. J'ai beaucoup écrit pour l'image et sur l'image – ou plus exactement les images, car c'est avant tout l'image séquentielle qui m'a retenu, à travers la bande dessinée, la photographie et le cinéma. Même si l'écriture, au sens le plus pur du terme – ou si l'on préfère la littérature – n'a pas cessé de compter pour moi, je n'ai jamais ressenti les images comme des concurrentes des phrases que je traçais, mais comme de véritables stimulants, m'ouvrant à chaque fois des possibilités nouvelles.



# 1

Écrire



## Au temps de la modernité

En ce temps-là, au milieu des années 70, régnait la modernité. En tout cas, nous le pensions ; à tout le moins, nous l'espérions. « Hypokhâgneux » au lycée Louis-le-Grand, nous étions quelques-uns à nous soucier davantage de Barthes et de Baudrillard que du concours de l'École Normale Supérieure que nous étions censés préparer.

La modernité telle que nous l'entendions alors correspondait à un ensemble un peu flou qui allait du Nouveau Roman à Tel Quel et d'Althusser à Lacan, en passant par Foucault, Derrida et quelques autres. Je m'immergeais dans leurs œuvres avec un constant enthousiasme. Elles me semblaient appartenir à un même paysage dont je souhaitais tout connaître et qui m'a façonné à tout jamais. Ce qui m'importait le plus à cette époque, c'était l'écriture au sens le plus exigeant du terme. Mais mon goût pour les autres médias était vif, surtout pour le cinéma. Je m'intéressais aux films de Godard et de Duras, mais aussi à Bergman et Pasolini, à Hitchcock et à Welles, ainsi qu'à la sémiologie du cinéma telle qu'on la trouvait notamment dans la revue *Communications*.

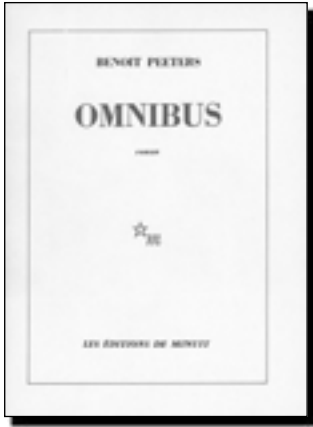
### Sous le signe du pastiche

Mon premier véritable texte de fiction a été écrit sous le coup de lectures quasi compulsives des livres d'Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Philippe Sollers et quelques autres. Cette douzaine de pages brutales et non ponctuées s'intitulait *Puissances*, titre derrière lequel se cachait, notamment, l'idée de porter à la puissance supérieure un certain nombre de mécanismes textuels. Le sous-titre, « ...ça pastiche... », n'était à mes yeux pas moins révélateur : c'était un écho des premières lignes de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, une manière de dire que l'on avait affaire à un pastiche généralisé, sans limites précises, ou peut-être que toute écriture relevait de l'après-coup, du *post-scriptum*. J'ai envoyé ce texte à Jérôme Lindon, qui l'a fait paraître quelques mois plus tard dans le numéro 15 de la revue *Minuit*, en septembre 1975.

Si elle a contribué à m'éloigner de la préparation du concours de Normale Sup, cette première publication, dans une revue alors prestigieuse, m'a donné l'élan nécessaire pour entamer un texte plus long et plus romanesque, *Omnibus*. Il s'agissait d'une sorte de biographie imaginaire de Claude Simon, cet écrivain qui me donnait le sentiment d'avoir accompli à l'avance, et à la perfection, ces livres que je n'avais pas commencé d'écrire. Dans les pages d'*Omnibus*, irrespectueux autant qu'admiratif, j'enivre Claude Simon et je le fais mourir, je lui attribue le prix Nobel qu'il méritait déjà (mais ne recevrait que dix ans plus tard), j'écris à sa place son discours et lui retire la paternité de ses livres. Voulant m'arracher à l'emprise de son œuvre, je tentais une sorte de pastiche cathartique (pour reprendre le mot de Proust à propos des textes admirables de *L'Affaire Lemoine*). De Claude Simon, je voulais tout reprendre, ou si l'on préfère tout *remixer* : ses thèmes et son style, des morceaux de sa vie et les procédés de ses diverses périodes. *Omnibus* est comme une réécriture follement accélérée du Nouveau Roman (et

plus encore du « Nouveau Nouveau Roman », tel que Jean Ricardou l'avait théorisé) ; c'est un texte libre et crypté à la fois, rempli d'anagrammes et d'acrostiches, d'allusions et de citations cachées.

Après la publication d'*Omnibus* aux éditions de Minuit, à l'automne 1976, j'entrepris l'écriture d'un second roman, à la tonalité très différente. *La Bibliothèque de Villers* est



un court récit d'énigme qui empruntait autant à Borges et Mallarmé qu'à Maurice Leblanc et Agatha Christie (et se prolonge d'ailleurs d'une étude sur cette dernière, « Tombeau d'Agatha Christie »). Le point de départ était une idée d'ordre quasi théorique : dans cette « machine à lire » qu'est le roman d'énigme classique, l'effort de déchiffrement du lecteur se trouve interrompu par l'explication finale du détective. Pour remédier à ce que je percevais comme une

faiblesse, je voulais écrire un récit dont la solution demeurerait jusqu'au bout implicite : c'est au lecteur qu'il appartiendrait de la découvrir, en relisant minutieusement des pages trop vite dévorées. Le jeu des indices devait donc être poussé plus loin que dans un roman policier ordinaire afin que ce soit le texte dans son ensemble qui offre la clé de l'énigme. Mais cette solution à laquelle tout – lettres, chiffres, métaphores – ne cesse de conduire dans *La Bibliothèque de Villers* – le livre est le coupable – n'est rien d'autre qu'une manière ironique de relancer le jeu. Tautologie paradoxale, le *mot* de l'énigme se donne à la fois comme l'aboutissement de la lecture et comme une incitation à la poursuivre.

## Hergé chez Roland Barthes

L'écriture ne m'avait pas fait renoncer aux études universitaires. Après un échec mérité au concours de la rue d'Ulm, j'avais rejoint la Sorbonne en année de licence, optant pour la philosophie plutôt que pour les lettres modernes qui auraient pourtant correspondu de manière plus évidente à mes lectures et à mes goûts. Sans doute croyais-je davantage à la rigueur de l'enseignement philosophique qu'à ce qui m'aurait été proposé en matière littéraire, dans la plupart des lieux de l'époque.

Ce que je désirais sur le plan théorique, Roland Barthes seul me semblait alors pouvoir l'offrir, dans son séminaire de l'École Pratique des Hautes Études, dans ce « centre d'études transdisciplinaires » dont le nom lui-même m'enchantait. Le petit groupe qui se réunissait autour de lui une fois par semaine travaillait de manière on ne peut plus ouverte autour de questions comme « la voix » ou « la rature ». En 1976-77, je n'étais qu'auditeur libre. L'année suivante, Barthes accueillit avec générosité mon projet de diplôme. Il s'agissait d'un essai de lecture exhaustive des *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé, inspiré de la méthode qu'il avait lui-même utilisée dans *S/Z*, pour approcher *Sarrasine* de Balzac. Je voulais analyser l'album d'Hergé page après page et case après case, en lui portant la même attention qu'à un grand texte classique. En dépit de travaux pionniers comme ceux de Pierre Fresnault-Deruelle et d'un numéro marquant de la revue *Communications*, la bande dessinée n'était pas encore un objet d'études reconnu dans le monde universitaire français. Roland Barthes lui-même ne connaissait que de loin la bande dessinée et de plus loin encore l'œuvre d'Hergé, mais sa curiosité et son ouverture d'esprit rendirent le dialogue avec lui constamment stimulant.

Le choix de ce sujet avait quelque chose d'un peu paradoxal. Car autant j'avais été un grand lecteur de bande

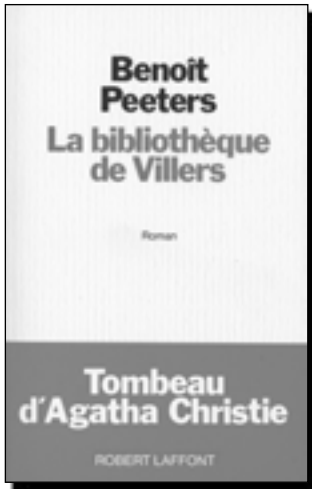
dessinée pendant mon enfance, autant je m'en étais tenu assez éloigné depuis l'adolescence. Je n'en lisais plus que rarement et ne suivais que vaguement l'évolution du domaine. En ces années marquées par les œuvres de Reiser et Moebius, les premiers albums de Tardi, de Christin et Bilal, un seul fil me reliait vraiment à la bande dessinée, c'était Hergé. Ma passion pour la modernité ne m'avait pas fait renoncer à l'intérêt que je portais depuis toujours aux *Aventures de Tintin*, si déconsidérées fussent-elles alors par la plupart des intellectuels, en raison de leur apparent classicisme formel et de leur contenu supposé réactionnaire. Pour ma part, il me semblait que l'œuvre d'Hergé avait de tout autres enjeux et qu'elle méritait d'être lue de près.

En avril 1977, j'avais eu la chance de rencontrer Hergé pour la première fois. Pendant plus de deux heures, dans ses Studios bruxellois, il avait répondu aux questions précises et pressantes, souvent naïves, parfois impertinentes, que nous lui posions, mon ami Patrice Hamel et moi-même. Plutôt réticent au début de l'entretien, il s'était peu à peu pris au jeu. Étonné par certains détails que nous évoquions, il sortait régulièrement des albums de l'armoire où ils étaient rangés, pour pouvoir vérifier sur pièces. À la fin de la conversation, une douzaine d'*Aventures de Tintin* étaient ouvertes autour de nous.

L'entretien parut en septembre 1977, dans le numéro 25 de la revue *Minuit*, grâce au soutien enthousiaste de son nouveau responsable, Mathieu Lindon, le fils de Jérôme. *Minuit* publiait d'habitude, outre de jeunes écrivains avant-gardistes, des textes de Samuel Beckett, Tony Duvert ou Deleuze-Guattari. Introduire dans une telle revue un long entretien avec Hergé avait un caractère insidieusement transgressif, tout à fait caractéristique de mes préoccupations d'alors. Cette volonté de mélange des genres et de refus des hiérarchies instituées, on les retrouve dans *La Bibliothèque*

*de Villers* : si l'exergue du roman est emprunté à Mallarmé, la postface rend un hommage appuyé au génie d'Agatha Christie. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait de gestes concertés plutôt que de provocations. Je me réclamaï de la modernité et en même temps je revendiquais plusieurs choses qu'elle avait rejetées : le récit, les genres, la lisibilité, je pourrais presque dire « la ligne claire » au sens hergéen du terme.

Avec un curieux militantisme, je m'efforçais de montrer qu'il existait de véritables ponts entre certaines œuvres populaires, assez largement méprisées, et certains textes de la modernité, relevant de la « culture haute ». La modernité, qui s'était construite en grande partie sur des exclusions, pouvait



et devait, me semblait-il, par un tour d'écrou supplémentaire, une sorte d'*Aufhebung* à la Hegel, revisiter certaines œuvres et certaines notions trop rapidement considérées comme « périmées » (pour reprendre un mot de Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau roman*). Toutes proportions gardées, cette attitude n'est pas sans rapports avec de celle de Georges Perec : pour écrire *La Vie mode d'emploi*, il se servit de procédés hautement sophistiqués (des jeux verbaux à la Roussel aux structures mathématiques les plus complexes) tout en renouant avec un grand nombre d'éléments que les avant-gardes avaient voulu éliminer : le romanesque, les personnages, la fantaisie et même une forme de réalisme sociologique. À ma façon, je cherchais moi aussi à entretenir avec le structuralisme et le Nouveau

Roman un rapport ludique et créatif. J'étais persuadé que ces mouvements pouvaient encore ouvrir de nombreuses portes, littéraires et intellectuelles, mais je refusais de faire miens les interdits qu'ils avaient promulgués.

On ne peut nier que Roland Barthes et Alain Robbe-Grillet – deux figures essentielles dans mon parcours – ont, à certains moments de leur carrière, pratiqué la critique et la théorie de manière quasi terroriste, au sens que Jean Paulhan a donné à ce terme dans *Les Fleurs de Tarbes*. Pour un Nouveau roman de Robbe-Grillet se fonde ainsi sur une série d'affirmations polémiques, aussi efficaces que simplificatrices : le récit est mort, le personnage est mort, le réalisme est mort, tout comme la Nature, l'humanisme et la tragédie auxquels il règle leur compte en quelques pages. Même chez Barthes, pourtant moins péremptoire, il y a eu des moments de grande dureté, de vraie raideur dogmatique, qui ont été douloureusement vécus par bon nombre de ses contemporains. Mais si pour certains de ses contemporains (comme l'écrivain Jacques Borel avec qui j'en ai parlé bien des années plus tard) Barthes incarnait la violence des interdits, j'ai toujours trouvé en lui un homme d'ouverture et de curiosité. Et si nombre de lecteurs ont perçu le Nouveau Roman comme un mouvement sévère et ennuyeux, j'ai découvert ces œuvres dans le bonheur et l'enthousiasme. Ces textes, même les plus radicaux, ne m'ennuyaient presque jamais tant je me sentais immergé dans un courant ; j'adhérais à leurs partis pris, je baignais dans leurs références. Il est probable que les jeunes gens qui sont venus à la littérature à l'époque de Mallarmé ou pendant la période surréaliste ont connu le même sentiment d'évidence. La modernité pouvait être querelleuse, injuste, voire absurde dans ses emportements (notamment sur le terrain politique, avec l'exaltation de certains pour la Révolution Culturelle chinoise), mais elle générait un sentiment d'effervescence et de vitalité, loin de l'image grise et stérilisante trop souvent évoquée par la suite.

### À Cerisy-la-Salle

Un élément a joué un rôle important dans ma perception de la modernité : j'ai eu la chance d'approcher ces auteurs que j'admirais et cette fréquentation s'est mêlée de manière assez étrange à la lecture assidue de leurs œuvres. J'ai côtoyé notamment Roland Barthes, Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet à la fin des années 70, Jacques Derrida et Michel Serres un peu plus tard. Et j'ai l'impression de les avoir toujours perçus dans leur dimension la plus généreuse.

Je ne peux que noter à cet égard l'importance qu'ont revêtue, pour moi comme pour bien d'autres, les colloques de Cerisy-la-Salle. C'était comme une université parallèle, un lieu d'échanges exigeants et familiers à la fois, bien au-delà du cadre des séances. À cette époque, les colloques de Cerisy faisaient d'autant plus rêver que beaucoup étaient publiés dès l'année suivante, débats compris, dans la collection 10/18. En 1974, deux de mes amis les plus proches, Jean-Christophe Cambier et Marc Avelot, s'étaient rendus à la décade consacrée à Claude Simon. En juillet de l'année suivante, nous étions tout un petit groupe à prendre le chemin de la Normandie pour officier autour de Robbe-Grillet. Ces dix jours virent se confronter et s'affronter, dans un mélange indissociable de théâtre et de théorie, l'étonnant directeur de colloque qu'était Jean Ricardou et le vivant objet d'étude qu'était Alain Robbe-Grillet. Trônant dans un fauteuil derrière le conférencier, l'auteur de *L'Année dernière à Marienbad* adressait des clins d'œil réguliers au public qui se pressait dans la bibliothèque ou interrompait l'orateur d'un goguenard : « Mais non, elle existe vraiment la maison de *La Jalousie*. » Robbe-Grillet jouait non sans un plaisir pervers avec les discours qui se tenaient à propos de son œuvre, mais il savait aussi se montrer extrêmement accessible aux jeunes gens que nous étions. Le paradoxe, c'est qu'on ne cessait de parler de la « mort de

l'Auteur » et qu'il était là, lui, dans une présence rayonnante : l'Auteur dans toute sa splendeur.

Cerisy, c'était des personnalités prestigieuses, des débats animés, des discussions exigeantes prolongées jusque tard dans la nuit, c'était un peu notre phalanstère, le monde tel que nous le rêvions, le lieu où notre dogmatisme juvénile pouvait se donner libre cours sans engendrer d'irréremédiables drames. J'y revins donc plusieurs années de suite, parfois comme conférencier, pour des colloques sur la lecture, le récit policier, Borges, la bande dessinée ou la « transécriture ». Jamais pourtant, la magie de cette première décennie ne se renouvela tout à fait. Les colloques avaient cessé de paraître dans cette collection de poche qui contribuait à les rendre mythiques. Au fil des ans, on se pressa moins nombreux dans la bibliothèque, les débats se firent moins tranchants et les rituels plus pesants.

C'est pourtant de cette fréquentation de Cerisy qu'est issu un collectif à géométrie variable d'où sont sorties deux revues auxquelles j'ai été lié : *La Chronique des écrits en cours* (1981-82) et *Conséquences* (1983-88). Et c'est de *Conséquences* que sont nées Les Impressions Nouvelles, en 1986. Après plus de vingt ans, cette petite maison d'édition est toujours animée aujourd'hui par le trio d'origine Marc Avelot, Jan Baetens et moi-même. Malgré quelques moments difficiles, Les Impressions Nouvelles ont publié près de cent cinquante volumes et continuent aujourd'hui à éditer une bonne quinzaine de livres par an, des fictions, des essais et des livres illustrés. Un tel projet, sans les amitiés nées à Cerisy, n'aurait jamais pu voir le jour. Et sans doute Les Impressions Nouvelles tentent-elles, à leur façon, dans un contexte intellectuel et éditorial profondément différent, de prolonger l'esprit de ces années-là.