

Nomadisme et identité graphique. Moebius, une poétique de l'errance

Philippe Marion *

Université catholique de Louvain

Selon qu'elles sont signées Giraud ou Moebius, les conceptions du dessin et du récit paraissent bien différentes voire contradictoires : écriture figurative très mobile contre saturation haptique, apparente fonctionnalité narrative d'un Blueberry contre les aventures déroutantes d'un Arzach... Cette lecture voudrait tresser des liens entre ces hétérogénéités de surface. Esprit de contamination, d'interférence, rituel éclairé du passage : voilà qui définit bien la poétique de l'auteur du Garage hermétique. Si la bande dessinée constitue un système de traces, cette traçabilité prend chez lui une intensité singulière. L'œuvre de Moebius, véritable sculpteur de planches, ressemble à un nomadisme créatif placé sous l'emprise d'une authentique transformation dans et par le dessin. Quête graphique indissociable d'une quête identitaire.

*« Un jour je ferai vivre
Mon étoile nomade
Et j'irai loin des routes
Par chemins oubliés
Mon ciel sera ouvert
Mon esprit libéré
Je donnerai au monde
La trace de mes pas. »*

Moebius, Made in LA

« Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. »

Gilles Deleuze

Jean Giraud. Quel parcours singulier que celui de ce dessinateur, raconteur, artiste du 9^e art. Ou, plutôt, ceux de Giraud et de son double, son complice, son frère ennemi, son autre moi, son miroir déformant : Moebius, pseudonyme étrange et exempté de tout prénom. Qu'un sémiologue classique décide de se pencher sur l'œuvre de Giraud / Moebius, il sera rapidement obligé d'enfreindre un des codes de conduite issus du structuralisme et de son bon vieux principe de clôture : le texte constitue une surface autonome, un objet de communication à analyser

* marion@reci.ucl.ac.be

dans son immanence discursive. Mais pour peu qu'il cherche à appréhender Blueberry et le Major Gruber, le monde de l'*Incal* et celui du *Fou de la Sorbonne*, les jardins d'Edena et les pérégrinations d'*Arzach*... Bref, tout ce qui constitue la cartographie bigarrée des productions de Moebius, l'analyste pourra difficilement ignorer le cheminement singulier de l'énonciateur-auteur. Et ce, pour l'excellente raison que ce trajet identitaire se mire et s'incarne dans la chair même de ces dessins et de ces planches. Autant dire que ce parcours ressemble fort à une quête graphique *et* personnelle.

Si l'œuvre moebiusienne se place plus que d'autres sous le signe d'une évolution, celle-ci semble naître de l'œuvre elle-même, sorte de métanarration de son concepteur. Loin de tout biographisme étroit qui transformerait l'œuvre en symptôme, cet itinéraire s'est d'abord joué dans un nomadisme graphico-narratif pratiqué – rêvé – au fil des pages par l'auteur. Si la bande dessinée est forcément un système de traces¹ et de configuration graphique, cette trace, mieux cette *traçabilité*, prend chez Moebius une importance et une épaisseur particulières.

La présente contribution voudrait relire la complexité de cette ubiquité, de cette bipolarité entre lesquels se tressent les filins de la toile – j'allais dire de l'étoile – Moebius. Contraintes et affranchissements, discontinuité et continuité, épure et saturation... C'est entre de tels pôles de tension créative et / ou existentielle que doit, selon moi, se lire le nomadisme graphique et identitaire de Giraud / Moebius.

Blueberry ou les secrets de la discontinuité

L'histoire de Gir / Moebius ressemble donc à une généalogie graphique, une transformation par le trait, la ligne, la couleur, l'image. Mais avant de livrer ce principe de mutation, les planches du créateur du *Garage hermétique* affichent une apparente hétérogénéité. Selon qu'elles sont signées Giraud, Gir ou Moebius, les conceptions du dessin, du récit et de la relation au lecteur semblent bien différentes. Je dirai même plus : des tensions apparaissent dans les parties de l'œuvre qui paraissent les plus homogènes, comme dans les si fameuses aventures du lieutenant Blueberry, scénarisées par Jean-Michel Charlier. Rien de plus normal, me rétorquera-t-on, dès lors que les albums qui racontent celles-ci s'arti-

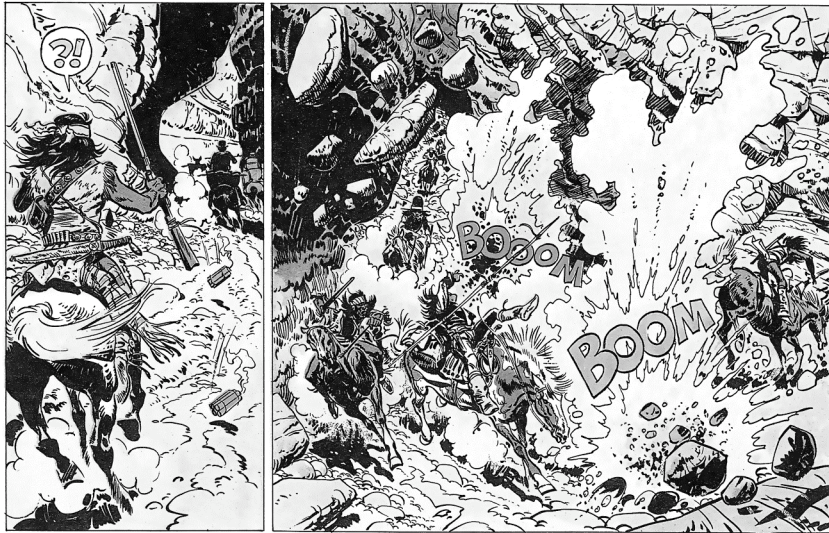
¹ Au fil des dessins qu'elle articule, la bande dessinée conserve la *trace* de l'interprétation graphique du monde (réel ou inventé) produite par un énonciateur-sujet doté d'un imaginaire et d'un style qui lui est singulier. Cet *effet de signature* ou de *trace* est une conséquence de sa définition même. Je me permets de renvoyer, à cet égard, à Marion, Philippe, 1993. *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Bruxelles, Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant.

culent en une série. Ils se succèdent dans la cohérence d'une véritable saga de l'Ouest américain centrée sur la geste du héros principal.

À y regarder d'un peu plus près cependant, que de changements graphiques et iconiques entre *Fort Navajo* et *Dust*. L'honnête western réaliste du début, tout empreint de l'influence bienveillante de Jijé et de son champion Jerry Spring, a laissé place à des images riches et complexes, saturées d'informations graphiques. Décors vertigineux où l'arrière-fond oublié d'un *saloon*, le moindre rocher, le plus petit coin de nuage semblent animés d'une pulsation de vie presque autonome. Je veux dire qu'ils excèdent nettement la simple nécessité de précision référentielle et les besoins de la crédibilité narrative. Quant aux visages, « on n'avait jamais vu auparavant, dans les petites vignettes de BD à la superficie chichement mesurée, de trognes pareillement sculptées, ravinées, hirsutes ; on ne s'était jamais approché aussi près des rides, des cils, des gerçures »¹, note Groensteen. Voyez cette scène fiévreuse de rixes dans l'atmosphère glauque et enfumée du saloon de Tombstown (*Géronimo l'Apache*). Mesurez la minutie virtuose de ces explosions ferroviaires (*Le bout de la piste*), de ces éboulements dans les coupe-gorge montagneux, ou de ces hécatombes hippiques si difficiles à dessiner, notamment dans *La mine de l'Allemand perdu* (Illustration 1) et *Le spectre aux balles d'or*. Ces deux albums et quelques suivants, dont *Ballade pour un cerneil*, représentent sans doute une sorte de climax de la série sur le plan de la densité et de la saturation graphique des planches.

¹ Groensteen, Thierry, 2000 : p. 3. « Giraud – Moebius : l'étoile double ». *Trait de génie. Giraud – Moebius*. Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI), Catalogue de l'exposition.

Illustration 1. Densité et saturation graphique des planches dans *Blueberry*



Source : La mine de l'Allemand perdu (scé. J.-M. Charlier),
Paris : Dargaud, 1972, p. 37 (dernière bande). © Dargaud et Jean Giraud

Les productions plus récentes (à partir de *Mister Blueberry*) font preuve d'une certaine retenue et d'une relative réserve sur le plan de cette condensation des effets graphiques. La compacité des lignes et striures y est davantage dosée ; les vignettes connaissent un évidement progressif et les visages des protagonistes y sont moins systématiquement ravagés (voir le minois du journaliste). Ces coups de sang du trait, Giraud semble les réserver prioritairement aux scènes de tension dramatique et d'emballements narratifs (combat, duel, accident, explosion...) comme en atteste cette épreuve graphico-diégétique (et narrativo-initiatique) entre Nez cassé et l'aigle, le premier étant obligé de vaincre le second pour trouver sa place dans la communauté indienne (Illustration 2). Du reste, ce système de *crescendo* dans la compacité graphique est aussi à l'œuvre dans *L'Incal*, avec les perspectives et les rendus des nombreux tourbillons et chutes vertigineuses. Comme si les périls du scénario se trouvaient relayés solidairement dans une sorte de prise de risques graphiques. Cette intense solidarité diégético-graphique par laquelle l'aspect du monde montré et raconté varie en fonction du travail du trait constitue selon moi l'un des aspects importants de l'expressivité moebiusienne.

Illustration 2. « Coups de sang » du trait chez Giraud



Source : Nez cassé (sc. J.-M. Charlier), Paris : Dargaud, 1980, p. 22 (deux dernières bandes). © Dargaud et Jean Giraud

Mais revenons au *Spectre aux balles d'or* et aux albums qui constituent, dans l'état actuel du corpus, le cœur de la série *Blueberry*. Dans ces pages, les lignes et les traits s'accumulent et s'enchevêtrent. Les striures, les hachures serrées et autres griffures s'entrelacent et s'entrechoquent, assaillant jusqu'à la saturation la surface colorée. Multipliant les ratures intentionnelles, ou les « ratures musicales » selon le mot de Pierre Sterckx, Moebius cherche à contrarier la surface bidimensionnelle de la page pour déployer un effet de volume. Tout se passe comme si la clarté de certaines couleurs n'était donnée que pour être mieux contestée. Ces planches paraissent se convulser sous l'intention affirmée de compromettre, par un noircissement obstiné, la pureté ou la chaleur des couleurs choisies.

Même si elle se place au service d'une manière d'hyperréalisme, qui représente en somme un prolongement exacerbé des préceptes expressifs d'un Jijé, une telle condensation graphique gagne, me semble-t-il, à être examinée en fonction de la dichotomie « optique / haptique » proposée par Aloïs Riegl¹ et reprise plus tard par un Wölfflin ou un Deleuze, sous la forme de la dichotomie *linéaire/pictural*.

¹ Riegl, Aloïs, 1981. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard.

Récit optique pour un western haptique

Dans son approche de l'art, en effet, Riegl mettait en relation différentielle l'œil *optique* et l'œil *haptique*¹. Le premier effleure linéairement, il épouse les contours : il ne recherche pas les surfaces mais les lignes qui encerclent celles-ci. Glissement et fluidité du regard sont ses connotations principales. À l'inverse, il existe une autre forme de vision : la vision *tactile*. Cette vision, Riegl la nomme « haptique », du grec « haptikos » : « capable de saisir ». L'œil haptique s'engue dans les volumes et les matières. Il s'appesantit sur les surfaces, les caresse et s'immerge dans la matière picturale. Il préfère « absorber les couleurs et les textures plutôt que suivre les contours »². Il s'agit, selon Gandelman, d'un véritable « toucher de l'œil ».³

Ainsi, dans le *Spectre aux balles d'or*, Giraud tend à soumettre la monstration à un « objectif déconcerté » pour reprendre une expression de Pascal Bonitzer⁴. Par effet de saturation graphique, la monstration y acquiert parfois une forme d'opacité haptique : l'image se montre rétive à la figuration lisse et délivre une sorte de picturalité mouvante. Elle invite à s'immiscer dans les surfaces vacillantes, incertaines, à dépasser les contours pour appréhender des textures. Ce brouillage expressif – expressionniste – de la monstration tend à convoquer le toucher de l'œil, l'épaisseur tactile de la vision. En simulant visuellement une relation virtuelle de toucher, l'opacité haptique développe en quelque sorte une illusion spatio-tactile. Cette idée du toucher de l'œil relève d'une conception picturaliste du dessin.

Mais il est alors un paradoxe qui, selon moi, mérite d'être lié à la *médiagenie*⁵ de la bande dessinée selon Giraud / Moebius. C'est que l'engluement perceptif requis par l'haptique n'est en rien synonyme de fixité, d'engluement du regard comme Riegl et Wölfflin le suggèrent pour l'appréhension des peintures. Ici, l'expérience haptique à laquelle convoque la densité graphique ne provient guère d'une incitation directe à l'arrêt par manque de transparence, comme dans un tableau qui résisterait au fil du figuratif, à l'œil optique « brouteur de lignes » pour reprendre la formulation de Paul Klee. Au contraire, l'effet de consistance tactile, de compa-

¹ Pour une première application à la bande dessinée de ces concepts d'optique et d'haptique, je me permets de renvoyer à Marion, Philippe, 1993 : p. 176 et sv. *Op. cit.*

² Gandelman, Christian, 1984 : p.85. « Le toucher de l'œil ». *Scalène*, n° 2.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Bonitzer, Pascal, 1985 : p. 43. *Décadrages*. Paris : Éd. de l'Étoile & Cahiers du cinéma, coll. « Essais » (titre de chapitre).

⁵ Par *médiagenie*, j'entends une intense interpénétration entre le possible du média et le projet narratif mobilisé dans un genre contextuel donné. Pour plus d'informations sur ce néologisme, voir Marion, Philippe, 1997. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits ». *Recherches en communication*, n° 7.

cité picturale, se construit malgré une écriture figurative très mobile, à travers une monstration très « fuyante », très souple. Rien ne se fixe, tout se d robo sous l'emprise narrative. Si du moins on considère la narration comme une économie de la mise en intrigue et de la gestion d'un dévoilement, ce qui implique une intentionnalité, une organisation vectorielle d'un discours tendu vers un dénouement. En ce sens, on pourrait parler d'une ouverture vers la *narration haptique*, conception qui deviendra centrale dans des compositions comme *Arzach* ou *L'homme est-il bon*.

Dans *Blueberry*, donc, le principe même de la narration demeure fondamentalement optique dans le sens où il s'agit de faire passer le lecteur d'une image à l'autre pour qu'il suive le fil de dévoilement de l'intrigue dessinée. Mais l'opacité haptique qui surcharge le descriptif des actions et des décors vient contrarier cette nécessité optique du dévoilement, principe essentiel de ce que Barthes nomme, dans *S/Z* notamment ¹, le « *code herméneutique* ». C'est ce qu'exprime Smolderen lorsqu'il évoque la figure du dessinateur acceptant de se perdre dans ses paysages : « *au lieu de simplifier l'espace (...) pour laisser place aux figures d'avant-plan, le dessinateur s' gare dans ses propres décors : chaque trait de pinceau devient une histoire microscopique – celle d'un caillou, d'un personnage secondaire, d'un sentier qui se perd à l'horizon* ». ²

Il faut noter que cette montée en puissance de l'haptique au sein de la série se cristallise embl matiquement sur l'évolution du visage du héros principal. Comme souvent chez Moebius, celle-ci traduit une part de vraisemblable et de cohérence diégétique : dame ! rien de plus normal qu'un personnage vieillisse, surtout lorsqu'on a, comme lui, subi autant d'épreuves. *Blueberry*, à ce titre, représente une sorte d'anti-Michel Vaillant : de *Tonnerre à l'Ouest* au *Hors-la-loi*, l'ersatz graphique de Belmondo, beau gosse malgré et grâce à son nez écrasé et sa bouche charnue, se salit, se ride, se creuse, se parchemine, se d labre, s'abîme, se problématise au point que la ressemblance cinématographique s'estompe et finit par disparaître. En un mot, le voici livré à cette errance temporelle des traits qu'on appelle l'avancement en âge : notre héros s'amoche et vieillit à vue d'œil au fil des cases et des planches de ses aventures.

Mais, une fois de plus, ces changements et ces transformations exc dent le besoin de ce que serait un simple souci de réalisme (souci d'ailleurs très rare dans les séries classiques où les héros sont à l'abri du vieillissement) : le personnage se transforme davantage que ce qu'exige la traduction graphique du vieillissement. Mieux, ces mutations relèvent d'un parcours, d'une expérience réflexive vers l'appréhension tactile de l'haptique. Sur le plan de la communication figurative, le dessin – pictural au-delà de la seule nécessité diégétique – prend par là une dimension métalinguistique, ou plus exactement, *m tagraphique*. En refusant la transpa-

¹ Barthes, Roland, 1970 : p. 26. *S/Z*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel ».

² Smolderen, Thierry, 2000 : p. 14. « Les années *Blueberry* ». *Trait de génie. Giraud – Moebius. Op. cit.*

rence optique, en exhibant le travail haptique de la matière, le code graphique s'auto-désigne. En dissociant matière graphique et référent, il révèle même au spectateur les modalités selon lesquelles il peut lui offrir du figuratif. C'est finalement l'idée même du réel comme de sa représentation qui deviendrait alors le véritable enjeu de la quête.

Cette réflexivité se propage d'ailleurs sur d'autres plan : non seulement Blueberry vieillit, mais il en vient à se supplanter à feu Jean-Michel Charlier lorsqu'il prend les rênes du récit et qu'il devient lui-même le narrateur incarné de ses aventures, à partir de l'album *Mister Blueberry*. Emboîtement gigogne des rôles et des strates, esprit de contamination et d'interférence qui définit si bien la poétique de Moebius.

À leur manière, les aventures graphiques du Lieutenant Blueberry révèlent donc à la fois le va-et-vient et la tension dynamiques entre plusieurs registres en opposition : un relatif évidemment fonctionnel et une esthétique de la saturation descriptive, le linéaire face au pictural, la lisibilité optique et le recours à l'épaississement tactile de l'haptique. Mais on a pu aussi constater que ces bipolarités n'ont de cesse de s'entremêler et de dialoguer entre elles. Dans ses compositions, synthétise Groensteen à propos du parcours de Moebius, « le vide a le droit de s'y installer, comme pour mieux restituer à la moindre trace (tel petit soulèvement de poussière, dans le lointain ; ou cet oiseau qui trace un sillon dans le ciel) son caractère d'événement. »¹

Ce qui se perçoit en micro dans la geste de Blueberry peut s'observer en macro dans la quête moebiusienne. Tout se passe d'ailleurs comme si certaines étapes de l'aventure du lieutenant *tenaient lieu* – c'est l'étymologie même du mot « lieutenant » : celui qui est chargé de « tenir un lieu » – de métaphores affaiblies mais souvent simultanées des ouvertures créatives de Moebius. Enchevêtrement spéculaire de Giraud et de son double. Il serait passionnant de relever systématiquement, sur un axe diachronique, les empreintes que Moebius laisse dans l'œuvre de Giraud. Et vice-versa. Évolutions en miroir, certes, mais comme dans le cadre de la série le dessinateur–conteur se trouve en liberté surveillée (les contraintes éditoriales, le vraisemblable de la saga...), il serait pertinent de relever la part de Moebius qui peut s'y distiller. Ainsi, par exemple, l'édition de *Hors-la-loi* (1973) correspond à celle de *La déviation*. Cette œuvre emblématique où, en une poignée de planches, Giraud hallucine graphiquement les univers intercalaires impensables qui le surplombent et le guettent, lui et sa famille, à l'occasion d'un banal détournement routier. L'emprisonnement de Blueberry, sa privation de liberté, son obligation de prendre désormais des chemins de traverse pour assouvir sa quête équivaut, du côté du futur Moebius, à une prise de liberté, à un affranchissement face aux normes et aux codes de la bande dessinée classique. Coïncidence, peut-être. Mais saisir Moebius, c'est précisément

¹ Groensteen, Thierry, 2000 : p. 5. « Giraud – Moebius : l'étoile double ». *Trait de génie. Giraud – Moebius. Op. cit.*

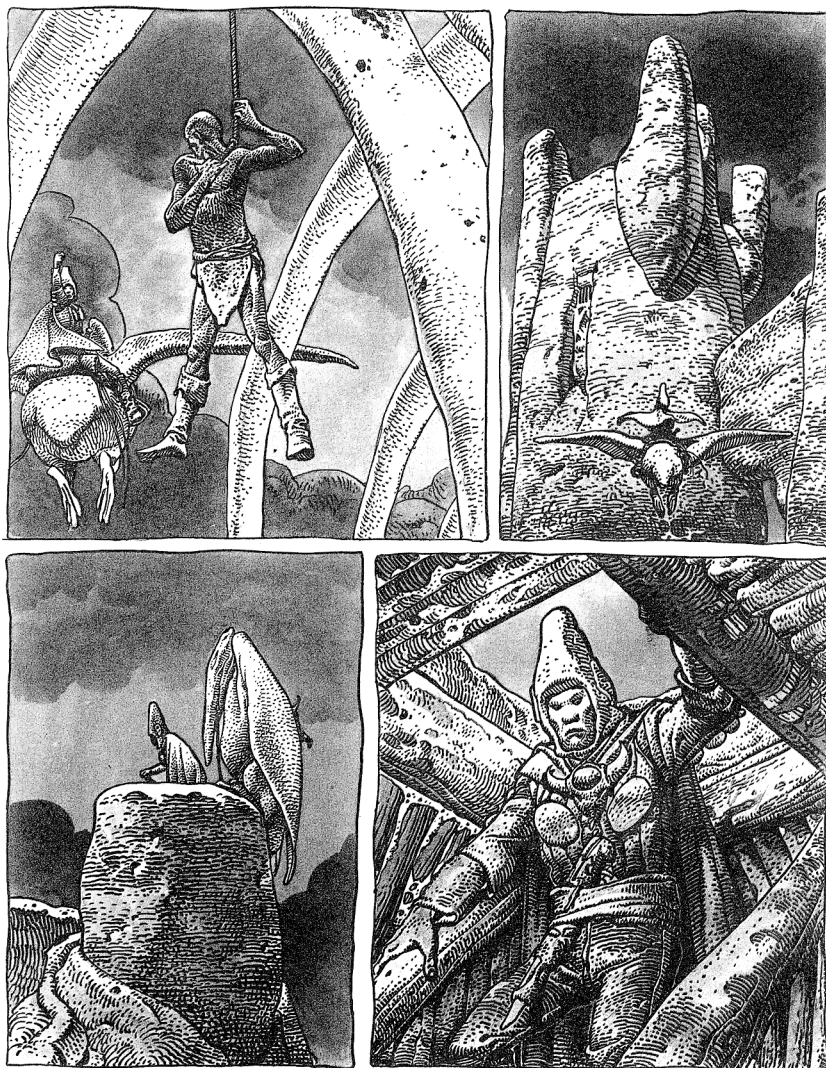
se pencher sur ce genre de passage d'un plan diégétique à celui d'un véritable *plan métadiégétique* d'un personnage-auteur.

Moebius, sculpteur de planches

Arzach, *Le garage hermétique*... Dès ses premiers chefs-d'œuvre, Moebius va donc se dissocier et même, en apparence, creuser quelques abîmes entre l'écriture iconique de cette identité empruntée et celle de son double, Jean Giraud. Certes, certaines vibrations de l'expressivité haptique vont se propager de la main de Giraud à celle de Moebius, mais elle vont prendre chez ce dernier une dimension et une force singulières. Le travail du trait, de la rayure et de la hachure, la conception de l'image et du récit de bande dessinée vont emprunter une orientation particulière dans *Arzach* (Illustration 3).

Cette bande dessinée muette raconte, par les seuls moyens graphiques, iconiques, stripologiques et tabulaires, l'histoire d'un étrange chevalier errant. Juché sur une façon de ptérodactyle blanc et boursouflé – de nombreux ersatz de celui-ci se retrouveront ailleurs, notamment sous les traits du compagnon ailé de John Difoof –, il vole, toute cape dehors. Mais une cape qu'on dirait amidonnée, comme pétrifiée dans la glu des gouachés éraflés de striures, sur fonds de ciels au bleu nuit abyssal.

Illustration 3. Chez Moebius, travail du trait, de la rayure et de la hachure, la conception de l'image et du récit de bande dessinée...



Source : Arzach, Œuvres complètes, tome 2, Paris : Humanoides associés, 1979, p. 19.
© Jean Giraud/Moebius et Les humanoïdes associés, S.A, Paris

L'espace des visages, des rochers, de la faune, les textures des sols, des nuages s'enfle, se gonfle, s'engrossit dans une manière de conquête des volumes et du modelé. Quête de la rondeur, de l'épaisseur naissant d'un dialogue entre la matière chromatique et les réseaux denses de points et de traits qui rayent les surfaces. La boursoufflure (et l'« ébouriffure ») des personnages, des motifs figuratifs et des reliefs leur confèrent une épaisseur toute haptique. Les paysages rocaillieux omniprésents célèbrent

à leur façon une *éloquence du minéral* qui répond au gonflement des chairs et des corps monstrueux. Les monstres, précisément, comme cet horrible Echirus Panorprien, représentent souvent des moments de corrélation inquiétants entre ces deux ordres : l'épanchement de chairs, d'une part, et la rigidité minérale des cornes ou carapaces, d'autre part. Les figures monstrueuses seront d'ailleurs très répandues dans l'œuvre entière, où elles cristalliseront souvent une sorte de résurgence haptique pulsionnelle, notamment dans les paysages lisses et dénudés de quelque planète. De même, les ossements et les structures en squelette présents dès les premiers épisodes d'*Arzach*, constituent une synthèse emblématique entre les registres minéral et charnel : par sa rigidité et sa consistance, l'ossature ne relève-t-elle pas du minéral, tout en étant très intimement liée au corporel et au biologique ? On retrouvera plus tard ce genre de fusion à l'occasion d'étranges compositions fossilo-technologiques d'un Moebius s'essayant à la peinture ¹.

Cet effet d'épaisseur, de volume aspirant aux trois dimensions, est graphiquement engendré par la rencontre de l'espace coloré avec les marbrures et le dense réseau de points et de lignes qui viennent l'érafler. Relayant ² la rencontre de l'optique et de l'haptique, l'*espace lisse* se mêle ainsi à l'*espace strié*, pour reprendre une terminologie chère à Deleuze et Guattari, même s'il convient, on le verra ci-dessous, de prendre avec précaution cette double notion, vu le sens particulier qu'en donnent les deux auteurs.

Dans *Arzach*, la gestion des vignettes sur la planche répond elle aussi, de façon plus proprement médiatique, à cette mise en relief de la représentation. Ainsi, l'épaisseur des cadres peut se donner à voir dans sa matérialité tactile. Plusieurs épisodes exhibent des cases ciselées, arrondies, effrontément décoratives dans leur manière de tendre au regard du lecteur la consistance quasi palpable de leur dispositif codé de trompe-l'œil.

Arzach et les œuvres qui lui succèdent dans cette veine « *Métal burlant* » constituent un plaisir pour les « mirettes palpantes » – pour détourner la formule évocatrice utilisée par l'ingénieur Bernier au premier épisode du *Garage hermétique* – du lecteur. Les striures et les marbrures de Blueberry constituaient une manière d'engager de l'haptique à deux dimensions. Avec *Arzach*, l'haptique matérialise sa vocation de toucher de l'œil. Les premières manifestations de Moebius équivaldraient alors à une quête de cette troisième dimension. Dès *Arzach*, il se fait donc *sculpteur d'icônes*. Toutes proportions médiatiques gardées, voilà qui mériterait d'être rap-

¹ *Quatre-vingt huit*. Tournai : Casterman, 1990.

² Ce rapprochement de l'espace strié et la dimension haptique a été lui aussi esquissé dans l'article de Pierre Sterckx, 2000 : p. 90. « Moebius, l'image d'un passeur ». *Œ Art*, n° 5 (janvier). Angoulême : CNBDI.

proché de la conception du plan défendue par Tarkovski ¹. Pour lui, la vocation du cinéaste consiste avant tout à devenir un sculpteur de ces blocs temporels que sont les plans filmiques. Moebius lui aussi est un sculpteur, c'est-à-dire un *révélateur haptique* des blocs graphico-iconiques qui s'entrelacent dans l'espace-temps des pages de bande dessinée.

L'herméneutique du Garage

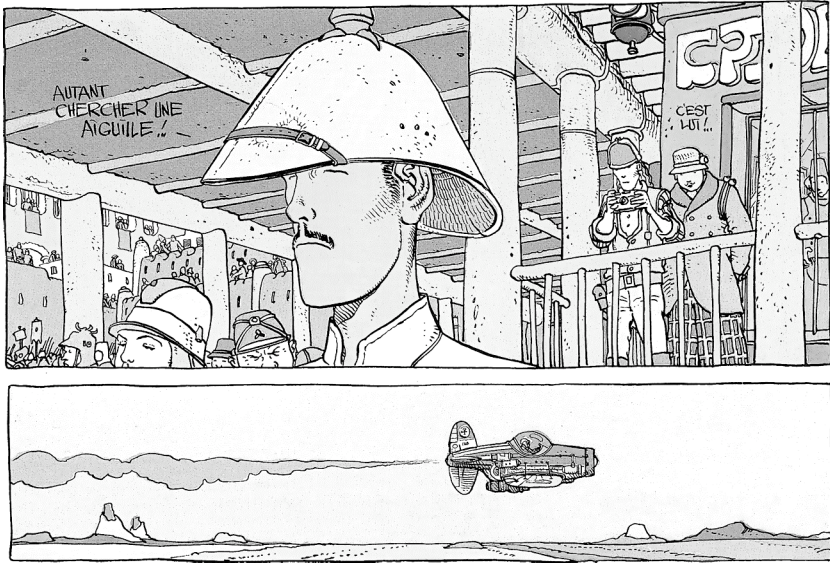
Si Arzach représente un coup de maître et une rampe de lancement pour l'astronome Moebius, l'évolution de celui-ci va emprunter plusieurs chemins. Ainsi ceux, énigmatiques et fascinants du bien titré *Garage hermétique*, même s'il aurait pu être nommé, tout aussi à propos, *Le garage hermétique*. Avec les aventures du Major Fatal (Illustration 4), en effet, le plan narratif vole en éclats, ou à tout le moins se démultiplie, se ramifie dans une arborescence apparemment aléatoire. Opacité et donc *hapticit*é (dans le sens d'engluement, de lisibilité contrariée) semblent se propager sur le plan même du récit.

Quant à l'expression graphique, on y retrouve à plusieurs reprises cette picturalité striée et cette épaisseur sculpturale propres à *Arzach*. Mais l'ensemble des chapitres se caractérise surtout par une diversité stylistique époustouflante. Le Major lui-même, héros principal, n'étant aucunement à l'abri de ces anacoluthes graphiques et de ces variations stylistiques qui gênent parfois l'identification même du personnage. Et ce, au mépris des codes les plus élémentaires de stabilité et de continuité graphique régissant le récit classique de bande dessinée.

Sur ce plan du dessin et de la mise en images, la dimension haptique d'*Arzach* ou de *L'homme est-il bon ?* (ah ! cette foule informe et suintante de monstres gluants, lancée à la poursuite du pauvre humain !) semble parfois s'étioiler dans l'univers du Major. En effet, dans une sorte d'exercice d'épuration (aussi à l'œuvre dans les épisodes plus récents de *Blueberry*), les pages du *Garage* ouvrent certains espaces graphiques à un dépouillement sensible. La ligne pure et nette y cerne limpide les contours. Certains visages, par exemple, anticipent ceux, si purs et décanés, de Stel et Atan, dans le cycle du *Monde d'Edena*.

¹ Tarkovski, Andreï, 1989. *Le Temps scellé*. Paris : Éd. de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma ». Pour l'auteur, le réalisateur détache un bloc de temps de la montagne existentielle pour le sculpter dans le plan, qui constitue la matière temporelle essentielle du film.

Illustration 4. Chez Moebius, le plan narratif vole en éclats, se démultiplie, se ramifie dans une arborescence apparemment aléatoire...



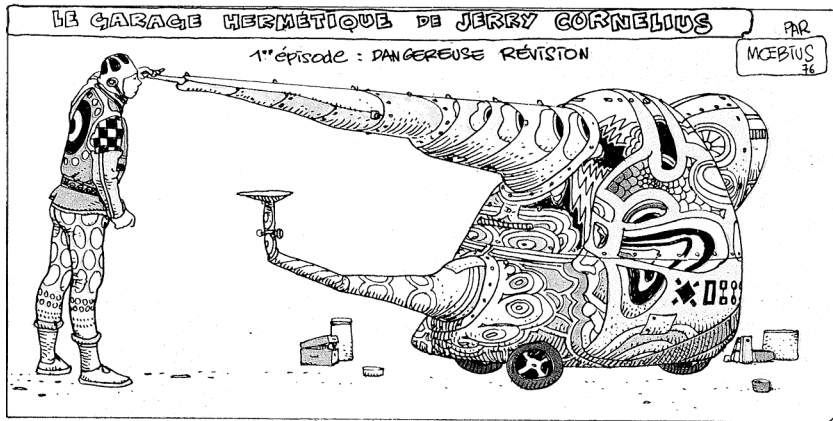
Source : Le garage hermétique, Paris : Humanoïdes associés, 1988, np (pl. 38 – deux premières vignettes). © Jean Giraud/Moebius et Les humanoïdes associés, S.A, Paris

Retour à la linéarité optique ? Non ! j'y verrais plutôt un déplacement, un étiolement de l'haptique. Je veux dire par là que l'opacité, le pouvoir de résistance et la propension à l'absorption du regard qui caractérisent cette dimension adoptent volontiers une perspective de second degré, et se réalisent, cette fois encore, sur un plan *métagraphique*. Dans *Le garage*, en effet, l'opacité tient moins au matériau pictural lui-même qu'à sa volatilité, son hétérogénéité, son instabilité continue. C'est dire que cette hapticité résulterait d'une discontinuité systématique sur l'axe syntagmatique où se joue « normalement » la gestion des stratégies de continuité discursive : de case en case, de planche en planche, d'épisode en épisode d'un même feuilleton (ce que les aventures du Major prétendent pourtant être, si l'on en croit l'usage ironique des « résumés des épisodes précédents ») s'installe habituellement la continuité d'un style, d'un genre graphique. C'est tout le contraire ici.

Une réponse à cette question d'une mutation de l'haptique peut se trouver aussi dans le domaine des couleurs. *Le garage* pourrait bien cristalliser une tentative de fusion entre l'optique et l'haptique par un certain traitement du chromatisme. Voyez *Une dangereuse révision*, le premier épisode en deux planches des aventures du Major (Illustration 5). L'ingénieur Barrier tente d'intervenir sur une étrange machine. Jaune, rouge, bleu, vert... Des ronds sur le collant, des carrés sur les épaules : son costume est rempli de formes aux couleurs cinglantes à la Miró. L'engin et ses bariolures psychédélices rappellent le sous-marin des Beatles. Pour tout

décor, un dégradé aérographique passant du jaune à un orangé bientôt rouge. Les traits du visage de Barnier sont réduits au minimum. Ces quelques images constituent une sorte de noyau programmatique du futur Moebius. Cette limpidité surréelle des tons chromatiques associée à une épuration de la ligne sera une des clefs de chefs-d'œuvre ultérieurs comme *Sur l'étoile*.

Illustration 5. Chez Moebius, limpidité surréelle des tons chromatiques associée à une épuration de la ligne



Source : Le garage hermétique, Paris : Humanoïdes associés, 1988, np (pl. 15, vignette 1).
© Jean Giraud/Moebius et Les humanoïdes associés, S.A, Paris

La quête de la couleur, dans la pureté de ses dégradés aérographiques, associée à l'épurement des formes et des lignes – Groensteen évoque justement *une mystique du trait* – correspond sans doute à un cheminement personnel et spirituel du dessinateur. Tout se passe comme si, résolvant une tension dialectique de l'haptique et de l'optique, l'art de Moebius se fondait dans le dépouillement cristallin, stellaire et aveuglant de la lumière. Il serait alors devenu un authentique *luministe*, dans le sens qu'Henri van Lier donne à ce terme ¹. Un parcours qui ne serait pas sans rappeler celui, mystique lui aussi, d'un Arvo Pärt, dans le domaine de la musique contemporaine.

¹ L'auteur propose de classer les peintres en « cinq familles d'esprit » : les dessinateurs (ou linéaires), les coloristes et valoristes, les luministes, les clair-obscuristes et enfin les compositeurs. Van Lier, Henri, 1959. *Les arts de l'espace*. Tournai : Casterman.

Contraintes et affranchissements nomades

Dialogues entre l'haptique et l'optique, la saturation et l'évidement, le trait et la couleur, l'homogénéité et l'éclatement, les parcours et les mutations de Moebius gagnent à être reconsidérés dans la perspective d'un autre vis-à-vis : celui de la contrainte et de l'affranchissement nomade. En termes de contraintes, il en est une décisive, radicale : celle du *devoir dessiner*. Pour l'auteur des *Yeux du chat*, dessiner, c'est la condition même de l'existence. « *Le dessin, proclame-t-il, a été le remède à mon ego.* »¹ Le dessin relève chez lui d'une obsession vitale : « *Je reste devant ma feuille au minimum six à huit heures par jour, je vis à travers le dessin. Sans quoi je déprimerais.* »²

En fait d'obligation, c'est la signature de Jean Giraud qui, assez normalement, lui offre le moins de liberté. Dans *Blueberry*, « *c'est un parti pris systématique de faire pour le mieux. L'artiste est obligé de ruser avec ses limites, tout en restant dans le cadre codé de la bande dessinée d'aventures pour adolescents – 46 pages sous couverture cartonnée.* »³ En décidant de s'appeler Moebius, on le sait, l'élève de Jijé souhaite s'affranchir de cet horizon de contraintes et de liberté surveillée dans lequel évolue son double Jean Giraud : « *J'ai choisi ce pseudonyme à l'âge de 20 ans parce que c'était plus facile à vivre. J'échappais ainsi au regard parental.* »⁴

Moebius, c'est la raison d'être essentielle de ce pseudonyme, va s'affranchir en s'ouvrant à de l'inconnu graphique et narratif. L'errance artistique constitue pour lui une réponse à la soumission institutionnalisée aux obligations « parentales ». Il va se livrer au nomadisme, à la *déterritorialisation*, pour utiliser la terminologie de Deleuze. Selon les notions de ce dernier, le dessinateur de *Double évasion* s'appliquerait ainsi à quitter l'*espace strié*, celui des règles et de la trame serrée des contraintes et des repères institutionnels pour rejoindre l'*espace lisse*, celui des « distributions nomades ». C'est-à-dire, d'après le philosophe, « *une distribution d'errance et même de "délire"* »⁵. Il ne faudrait donc pas assimiler trop vite⁶ espace lisse et espace strié – du moins dans le sens de Deleuze – à, respectivement, l'optique et l'haptique. Car l'ouverture nomade de Moebius correspond, dans un premier temps, à une expression haptique au plan graphique comme au plan narratif. Ou alors, il faudrait admettre que Moebius n'ait véritablement accédé aux *espaces lisses* (dans un sens par trop littéral du terme) du nomade qu'assez récemment, dans l'épure lumineuse du cycle d'*Edena* déjà évoqué.

¹ « Dossier Jean Giraud ». *Les dossiers de la bande dessinée*, n° 27, juin 2005, p. 73.

² *Ibidem*, p. 91.

³ Ciment, Gilles, 2000 : p. 13. *Trait de génie. Giraud – Moebius. Op. cit.*

⁴ « Dossier Jean Giraud », *op. cit.*, p. 84.

⁵ Deleuze, Gilles, 1968 : p. 54. *Différence et répétition*. Paris : PUF.

⁶ Je nuancerais donc la suggestion de Pierre Sterckx, 2000 : p. 90. *Op. cit.*

Ce qu'il vit dans sa vie artistique et personnelle, Moebius n'a de cesse de le traduire et de le projeter – de le condenser, de le transformer – dans ses narrations graphiques. On pourrait ainsi recenser dans l'œuvre, le nombre d'occurrences des figures paternelles, ou autres instances surmoïques de l'autorité auxquelles les héros de tout poil doivent se coller. Combien sont-ils, ces personnages, à s'opposer à une « paterne » quelconque pour gagner la possibilité d'assumer leur destinée ou, du moins, d'errer librement ? Le droit à l'errance équivalait souvent pour eux à une quête initiatique. « *Voyez ce poussin des montagnes, ce petit baigneur parti seul, à l'aventure, et qui traverse ma bio-forêt en récitant du Rimbaud* », susurre la jolie Loona, dans *Ballade* (1977). L'errance est à la fois une motivation implicite des personnages (lorsque Blueberry est sédentaire, tout tourne mal pour lui), un motif de récit. Moebius serait dès lors « *celui qui, au sein du poudroïement intergalactique, lancerait une trace aussitôt brisée et interrompue, sans espoir d'en connaître ni le but ni la fin* »...¹

Le droit à l'errance n'est cependant pas dépourvu de paradoxe chez Moebius. En effet, cette liberté nomade devient parfois une manière de se fixer d'autres contraintes à partir de cet affranchissement lui-même. Voyez les mésaventures symptomatiques du *Bandard fou* : la liberté sexuelle de l'érection partout et en tout temps se transforme vite en prison, en entrave. C'est bien ce qui est arrivé aussi, sur un plan métadiégétique, à ce bandard fou du dessin qu'est Moebius. Ainsi, la genèse improvisée du *Garage hermétique* raconte l'histoire d'une prise de liberté qui se mue en contrainte : « *les deux premières pages n'étaient qu'une plaisanterie graphique (...) qui n'appelait aucune suite* », explique-t-il dans la préface de l'édition de 1988. Mais Jean-Pierre Dionnet les ayant publiées dans *Métal hurlant*, le voici obligé d'inventer une suite. Toute l'histoire a été plus ou moins réalisée dans cette espèce de panique décousue : « *cette insécurité permanente engendrait un désir de cohérence, je tentais constamment de recréer une continuité à partir des éléments existants* ». Quant à la genèse de *Sur l'étoile*, elle suit pour ainsi dire un processus créatif inverse. À partir d'une contrainte publicitaire initiale (la célébration contractuelle de l'image des automobiles Citroën), Moebius prend progressivement ses libertés de nomade du crayon pour imaginer la cosmogonie admirable que l'on sait.

« *Moebius est à un degré technique tel qu'il n'a plus besoin de penser pour dessiner, avoue Jodorowsky, son dessin le pense. S'il se mettait à le contrôler, il fonctionnerait moins bien* ». ² De là à défendre l'idée du dessin automatique, il n'y a qu'un pas... La quête d'affranchissement ne déboucherait donc pas forcément sur une prise de responsabilité, ce serait même plutôt le contraire. Comme si le dessin, sa force de traction imaginative, le déchargeait de sa responsabilité scénaristique, narrative. Pour Moebius, l'affranchissement

¹ Sterckx, Pierre, janvier 1988 : p. 35. « Sur l'étoile ou dans la tour ». *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 79.

² Entretien avec Moebius et Jodorowsky par Jean-Luc Fromental, 1981 : p. 200. *L'année de la bande dessinée 81-82*. Paris : Temps futurs.

des contraintes équivaldrait alors à se laisser aller au pouvoir narratif de son dessin placé au poste de commande : autonomie de la responsabilité graphique, déresponsabilisation narrative...

Cette pensée graphique ou, si l'on préfère, ce geste graphique pensant, naturalise voire banalise les effets en miroir, les représentations en abyme du dessinateur. Ainsi, de ces moments où le dessin célèbre à sa façon la métamorphose (l'épiphanie ?) de Giraud en Moebius. Dans *La déviation*, bien sûr, où le personnage Giraud subit l'expérience graphique d'une « moebiusation ». Mais le processus est aussi à l'œuvre sans autoreprésentation directe. Tout le garage se « méta-lit » comme la signature d'un sujet graphique qui est capable de cela *aussi*, capable de s'affranchir de tout ce qu'on connaissait de lui. En ce sens les premières productions de Moebius révèlent un Jean Giraud qui, dans la transe et le vertige, s'exhibe comme différent, comme nomade.

Cette duplicité, cette porosité entre espace strié et espace lisse, entre en soumission et affranchissement, le père de John Difool, ce détective privé transfiguré par une mission qu'il n'a pas choisie, l'exprime à sa façon : « *on ne peut pas décider de façon délibérée et consciente de son regard. Le regard, c'est le résultat d'états plus ou moins conscients de soi-même. On en est le bénéficiaire ou la victime (...), c'est une graphologie qui nous chevauche, c'est un symptôme autant qu'une création. Or on ne contrôle pas ses symptômes, à moins de travailler très en amont de soi – ce qui n'est pas toujours possible dans un art commercial réclamant de la productivité, donc un certain manque de recul.* »¹ C'est pourtant à travers de pareils compromis que Moebius et Giraud assument paradoxalement une forme d'unicité.

Je dessine donc je suis : ritournelle (bio)graphique

Moebius, « *homme de l'égaré réveur, voyageur des steppes et des déserts, manipulateur de gravillons infimes* »², ce nomade des espaces optique et haptique, ne serait pas un errant, du moins si l'on réduit ce mot à ses connotations d'hésitation, d'incertitude, de désinvolture. Car son nomadisme répond à une démarche à la fois rigoureuse et irrépressible. Il existerait chez lui une discipline mystique de l'errance. Comme le formule Pierre Sterckx : « *il n'y a rien de hasardeux ou d'informel en cette œuvre qui s'ouvre partout aux aléas du hasard. C'est une quête. Une épopée spirituelle d'une extrême rigueur.* »³

La résolution de sa schizophrénie créatrice, le dépassement des distances qui séparent les deux pôles de son individualité correspond finalement à

¹ Ciment, Gilles, 2000 : p. 13. *Trait de génie. Giraud – Moebius. Op. cit.*

² Selon la formulation de Pierre Sterckx, janvier 1988 : p. 35. *Op. cit.*

³ Sterckx, Pierre, janvier 2000 : p. 94. *Op. cit.*

une parcours identitaire. « *Moebius est la résultante de ma dualité. La face unique composée de deux faces internes. J'étais le même et j'étais un autre* », avoue-t-il dans *Histoire de mon double*¹. Ainsi, au bout du compte, Moebius ne serait pas l'autre de Giraud, mais déjà leur synthèse identitaire. La résultante d'une construction d'identité. Et toute identité, si l'on suit la conception de Ricoeur, doit s'entendre comme étant inscrite dans la perspective d'une transformation permanente. C'est ce que le philosophe appelle l'*ipséité*, qui permet d'échapper au dilemme du Même et de l'Autre : « *À la différence de l'identité abstraite du Même (...), l'ipséité peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie* ». ² Moebius relève particulièrement, me semble-t-il, de cette *ipséité* d'une identité narrative qui s'inscrit dans la mutabilité d'une vie.

Cette réflexion me paraît complémentaire de la conception de l'espace lisse du nomadisme défendue par Deleuze et Guattari. Pour eux, « *le nomade se définit moins par ses déplacements, comme le migrant, que par le fait d'habiter un espace lisse (désert ou steppe)* ». ³ Mais la distribution nomade (ou espace lisse) n'est pas incompatible, que du contraire, avec une quête unitaire, une réconciliation de l'être. Dans l'espace nomade, « *ce n'est pas l'être qui se partage d'après les exigences de la représentation, mais toutes choses qui se répartissent en lui dans l'univocité de la simple présence* ». ⁴ Dès lors, « *l'espace lisse est le plan d'immanence ou d'univocité de l'être* ». ⁵ Il s'agit d'une lutte contre l'illusion sédentaire du fondement, de la séparation organique ou institutionnelle, ce qui est précisément le propre de l'espace strié, favorisant quant à lui la stratification (institutions) et la « *segmentarité dure* ».

Dépassant le conflit de l'un et du multiple, l'identité moebiusienne pourrait bien relever alors du célèbre modèle deleuzien du *rhizome* : « *Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple (...). Il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités* ». ⁶

Dans le même esprit, un tel parcours biographique pourrait relever de la « ritournelle », un dispositif musical qui s'applique justement à gérer de la différence et de la répétition. Celle-ci procède en effet par trois étapes :

¹ Giraud, Jean, 1999 : p. 11. *Moebius Giraud : Histoire de mon double, autobiographie*. Paris : Éditions n° 1.

² Ricoeur, Paul, 1985 : p. 355. « Le temps raconté ». *Temps et récit, t. 3*. Paris : Seuil.

³ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1980 : p. 472. *Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.

⁴ Deleuze, Gilles, 1968 : p. 54. *Op. cit.*

⁵ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1991 : p. 39. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.

⁶ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1980 : p. 31. *Op. cit.*

« chercher un territoire, partir ou se déterritorialiser, revenir ou se reterritorialiser ». ¹
Cette formule de Deleuze semble avoir été écrite pour le nomade Moebius, lui qui se trouve en recherche d'une « terre non délimitée (...) désert ou steppe, comme territoire paradoxal où le nomade se reterritorialise sur la déterritorialisation même ». ²

Mais il ne faut jamais l'oublier, cette ritournelle identitaire de Moebius est absolument indissociable d'une quête graphique. Je dessine donc je suis. Telle est la maxime virtuelle sur laquelle repose cette identité en recherche d'un accomplissement dans la fusion graphique. À ce titre, les gouaches et peintures de 1988 sont révélatrices : elles proposent une série de figures compactes, inextricables, que le regard s'épuise vainement à désimbriquer. Sortes de conglomerats pulsionnels, à la fois fossiles et biomécaniques, « c'est comme si le dessinateur, au lieu de déployer ses dispositifs en histoires, leur avait fait rebrousser chemin en des condensations primitives, fatales ». ³

Avec Moebius, des notions telles que l'effet de signature, ou l'effet de trace prennent tout leur sens. Son identité procède de son expérience existentielle du dessin, de la production de ses univers graphiques en expansion. Moebius est indissociable d'un procès de graphiation ⁴ par laquelle il se construit. Cette trace moebiusienne assure, à travers tous les changements et les bouleversements iconiques, une stabilité, une pérennité identitaire. Cette permanence dans la diversité de la trace moebiusienne se perçoit aussi dans l'écriture et le lettrage, domaine souvent négligé dans l'étude de la bande dessinée. Qu'il signe Jean Giraud, Gir ou Moebius, il possède une manière singulière et clairement identifiable de dessiner les lettres des mots qu'il glisse dans ses phylactères ou ses images.

Parlant de lettres tracées et d'identité, il faudrait s'interroger sur ce « OE », qui occupe une position si centrale dans le pseudonyme que s'est choisi Giraud. S'interroger par exemple sur les deux versions du nom : MOEBius ou MœBius ? Le dessinateur lui-même semble hésiter, dans ses propres signatures, à séparer ou à agglomérer les deux lettres de la diphthongue. Ce n'est peut-être pas anodin. D'un côté, la rondeur du « O », du zéro ; de l'autre, l'organisation en lignes perpendiculaires et parallèles du « E ». Le système clos du O, d'une part ; l'ouverture des branches du E,

¹ *Ibidem*, p. 66.

² Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1980 : p. 473. *Op. cit.*

³ Sterckx, Pierre, « Introduction » à Moebius, 1990 : p. 6. *Quatre-vingt huit*. Tournai : Casterman.

⁴ Néologisme que j'avais proposé dans Marion, Philippe, 1993 : p. 30. *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. *Op. cit.* L'instance de graphiation serait « cette instance énonciatrice particulière qui "traite" ce matériau graphique constitutif de la bande dessinée et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre ».

d'autre part. On devine comment filer cette métaphore duale : la sphère et le trait, le volume et la ligne, l'haptique et l'optique, le yin et le yang... Que ces deux lettres-mondes trônent au sein du nom que s'est choisi le père du Major Fatal ne me paraît pas tout à fait un hasard. Ni même le fait que le « O » et le « E » sont tantôt dissociés, tantôt fusionnés. Tantôt les lettres séparées maintiennent la segmentation « striée » du système. Tantôt O et E se cherchent, s'acoquinent, tendent à fusionner dans l'Œ.

Dans cette hésitation se cache peut-être la formule secrète du nomadisme graphico-identitaire de Jean Giraud Moebius.
