

# BALISES

## FOCUS

L'Allemagne,  
d'hier à aujourd'hui

## REPLAY

Les chemins de l'exil

## DOSSIER

Chris Ware,  
objets dessinés

# SOMMAIRE



## ACTUELLEMENT FOCUS ALLEMAGNE

- 3** Qui est Frank-Walter Steinmeier ?
- 4** *Berlin Alexanderplatz*, portraits d'une ville
- 6** Jochen Lempert, héritier du modernisme photographique
- 9** Helga Reidemeister, une cinéaste allemande. Entretien avec Sophie Maintigneux

## CINÉMA

- 11** Voyages en commun. Entretien avec Ariane Michel, Nicolas Rey et Marie Voignier

## DOSSIER BD

- 14** CHRIS WARE, OBJETS DESSINÉS
- 16** Chris Ware et la BD américaine
- 18** « Je cherche à produire quelque chose d'infime ». Entretien avec Chris Ware
- 21** Un sculpteur sur papier. Entretien avec Julien Misserey
- 24** L'architecture de Chicago
- 26** Dessins à la Une
- 28** En français dans le texte. Entretien avec Anne Capuron
- 30** Chris Ware en 5 BD

## REPLAY

- 32** LES CHEMINS DE L'EXIL
- 33** Réfugiés : un défi pour l'Europe ? (2016)
- 36** Les chemins de la migration (2011)
- 38** Périples — Langages de l'exil (2016)
- 40** Après les camps... Exil et mémoire des camps de réfugiés (2018)

## EN BIBLIOTHÈQUE

- 42** Bibliothèques itinérantes

## RETOURS

- 43** Plumes amoureuses

## ÉDITO

*Balises*, dont la vocation est d'accompagner les temps forts culturels de la Bpi et du Centre Pompidou, les marquera mieux dans son rythme de publication qui sera prochainement octobre et mars. Ce numéro vous permet de découvrir l'œuvre de Chris Ware, en lien avec l'exposition que la Bpi consacre à l'auteur de bande dessinée américain, et plusieurs personnalités allemandes, en écho aux expositions et conférences organisées par le Centre Pompidou et la bibliothèque. Il sera aussi question d'aventure pour accompagner les projections de la Cinémathèque du documentaire à la Bpi.

Afin de mettre en valeur la programmation offerte dans nos espaces depuis plus de quarante ans, *Balises* s'enrichit également d'une partie « Replay ». Cette rubrique revient sur des conférences passées, à voir et écouter gratuitement sur [replay.bpi.fr](http://replay.bpi.fr), pour faire vivre la culture sous toutes ses formes et partager des connaissances avec le plus grand nombre.

### Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

# QUI EST FRANK-WALTER STEINMEIER ?

Président de la République fédérale d'Allemagne depuis 2017, Frank-Walter Steinmeier, 66 ans, a été réélu pour cinq ans en février 2022. Très populaire en Allemagne, il reste méconnu en France.

## Quel est le rôle du président allemand ?

En Allemagne, le président est élu au suffrage indirect par l'Assemblée fédérale. Cette assemblée — dont le seul rôle est l'élection du président — rassemble les 630 députés du Bundestag, et le même nombre de représentants des Länder, les régions allemandes. À la différence du chancelier fédéral, qui dirige l'action du gouvernement, le président a un rôle essentiellement honorifique. Il est cependant chargé de veiller à la constitutionnalité des lois, ce qui fait de lui une figure morale importante, garante des institutions. Il peut également dissoudre le Bundestag, si celui-ci ne parvient pas à élire un chancelier à la majorité, ou si un chancelier n'obtient pas un vote de confiance. Enfin, représentant l'Allemagne sur la scène internationale, il détient des compétences qui lui permettent d'accréditer les diplomates.

## Un homme de coalition

Membre du Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD) et proche de Gerhard Schröder, qui fut chancelier fédéral de 1998 à 2005, Frank-Walter Steinmeier a été directeur de sa chancellerie. De 2005 à 2009, il rejoint le premier gouvernement de coalition dirigé par la chancelière chrétienne-démocrate Angela Merkel, comme ministre des Affaires étrangères. En tant que chef de file du SPD, il a été, en 2009, le concurrent d'Angela Merkel dans l'élection à la chancellerie, puis le chef de l'opposition... avant de

Berlin Capitale  
Samedi 14 mai  
17 h, Forum -1



Frank-Walter Steinmeier en 2018

President.gov.ua, CC BY 4.0 via Wikimedia Commons

revenir aux Affaires étrangères, de 2013 à 2017, dans un nouveau gouvernement de coalition. Soutenue par le SPD comme par le parti au pouvoir, l'Union chrétienne-démocrate d'Allemagne / Union chrétienne-sociale en Bavière (CDU/CSU), son élection en 2017 au poste de président est facilement gagnée. Le retour à la chancellerie d'une coalition dirigée par le SPD en 2021, ainsi que sa grande popularité en Allemagne (70 % des Allemands étaient favorables à sa reconduction), facilitent également sa réélection en 2022.

Frank-Walter Steinmeier est aussi apprécié pour ses bonnes relations avec les autres grands partis du pays, sa capacité à travailler avec les gouvernements de coalition et son art du consensus. Après le départ d'Angela Merkel, chancelière pendant seize années remplacée par Olaf Scholz en 2021, sa présidence apparaît comme un gage de continuité.

Gilles d'Eggis, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Plus d'articles consacrés à l'Allemagne sur [balises.bpi.fr/dossier/Allemagne](http://balises.bpi.fr/dossier/Allemagne)

# BERLIN ALEXANDERPLATZ : PORTRAITS D'UNE VILLE

Publié en 1929, le roman *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin est porté à l'écran par Phil Jutzi (1931), Rainer Werner Fassbinder (1980) puis Burhan Qurbani (2020), proposant une traversée de la capitale et de l'histoire allemandes.

L'intrigue du roman est contemporaine de sa première publication : le personnage principal, Franz Biberkopf, cherche ses marques dans la société berlinoise de la fin des années vingt, retombant peu à peu dans la criminalité qui l'avait déjà mené en prison.

La ville de Berlin occupe une place centrale. Le récit est entrecoupé de réclames publicitaires, documents administratifs, discours politiques et références religieuses, mêlant aussi envolées lyriques, descriptions prosaïques, monologues intérieurs et argot des bas-fonds. Le texte passe de l'un à l'autre, reproduisant la cacophonie de cette métropole vivante et monstrueuse découverte au gré des pérégrinations de Franz.

Entre traumatisme de la défaite de 1918, crise économique et affrontements politiques, le destin du héros croise celui d'une société qui court, elle aussi, à la catastrophe. Franz s'attire l'animosité de ses amis communistes lorsqu'il devient vendeur de journaux d'extrême droite — « Il n'a rien contre les Juifs, mais il est pour l'ordre ». Difficile, aujourd'hui, de ne pas voir dans ce roman une sombre prémonition.

## Un premier film assez fidèle

La première adaptation cinématographique de l'œuvre est due au jeune réalisateur allemand Phil Jutzi. Sorti en 1931, deux ans seulement après la parution du roman qui a connu un succès rapide, le film *Berlin Alexanderplatz* — traduit en français par *Sur le pavé de Berlin* — est scénarisé par Döblin lui-même.

*Berlin Alexanderplatz*, roman mégaphone

Samedi 18 juin  
17 h, Forum -1

Ce film est un témoignage intéressant sur la vie berlinoise sous la République de Weimar. Le tournage se déroule à Berlin entre mai et juin 1931, et mêle des scènes en studio et dans les rues de la capitale. La scène d'ouverture, longue traversée de la ville en tramway, montre la frénésie de la métropole, entre circulation effrénée et travaux de construction. La caméra s'arrête aussi sur les habitants, cette plèbe au parler populaire que l'on voit au travail sur les routes, fréquentant les cafés ou vendant des objets à la criée. Néanmoins, en simplifiant l'intrigue et en la recentrant sur l'histoire du personnage principal, le film amoindrit la portée politique du roman : les références à l'homosexualité ou à l'antisémitisme sont retirées, évitant la censure à une époque où l'extrême droite gagne du terrain.

## Une version démesurée

Réalisée par Rainer Werner Fassbinder, l'adaptation suivante est diffusée à la télévision publique à l'automne 1980. Ce film de quinze heures en treize parties et un épilogue reprend l'intrigue originale mais s'éloigne du roman et de l'adaptation de 1931 dans ses évocations de Berlin et de l'histoire allemande.

De nombreuses scènes sont tournées en studio : la ville est suggérée plus que montrée. Aux lectures du roman en voix off s'ajoutent des lumières de néons publicitaires et des bruits de tramway s'infiltrant à travers les fenêtres des scènes d'intérieur, dans un environnement urbain anonyme. L'Alexanderplatz elle-même n'apparaît guère. Cœur malade de la capitale chez Döblin, cet espace est inaccessible au cinéaste des années soixante-dix : méconnaissable à la suite des bombardements de 1945, la place reconstruite se trouve de l'autre côté du mur, à Berlin-Est.

Le regard posé par Fassbinder sur les années vingt est influencé par le contexte de production du film. Il sait

Agence Rol. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Élections à Berlin, un camion de propagande sur l'Alexanderplatz, 1924

que les vacillements décrits par Döblin conduiront à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah, et distille dans son œuvre des références à cette marche vers le fascisme. La représentation d'un pays au bord du gouffre fait aussi écho aux inquiétudes d'une Allemagne coupée en deux par la guerre froide, avec par exemple un champignon atomique dans l'épilogue.

## Une réadaptation

En 2020, le réalisateur allemand d'origine afghane Burhan Qurbani propose une libre adaptation du roman. Tout en conservant les grandes lignes de l'histoire originale, il transpose l'action dans le Berlin d'aujourd'hui. Le protagoniste Francis, surnommé Franz, n'est plus un Allemand en marge de la société, mais un jeune réfugié venu de Guinée-Bissau. Travailleur sans papiers sur des chantiers, il est séduit par les promesses d'un trafiquant de drogue et est aspiré dans la spirale de la délinquance. Burhan Qurbani évoque ainsi des thèmes sociaux contemporains : l'immigration, la discrimination, l'exploitation, bousculant le rêve allemand qui prône l'émancipation et l'intégration.

La modernisation du récit conduit à donner une nouvelle vision de Berlin. Le film, qui dure plus de trois heures, se déroule presque exclusivement de nuit et la capitale allemande est surtout évoquée au travers de lieux clandestins. Les personnages végètent dans des foyers de réfugiés lugubres ou dans

des clubs aux néons colorés aveuglants, fréquentés par des prostituées et des dealers. Dans ce huis clos à l'esthétique léchée, les seules scènes de jour sont repoussées au sud de la ville, dans le parc public de Hasenheide, où se côtoient des familles bourgeoises et des toxicomanes.

En un siècle, la ville de Berlin a changé, le contexte politique en Allemagne également. Néanmoins, le roman d'Alfred Döblin, ode à la grande ville moderne qui emporte avec elle la vie de ses habitants, reste d'actualité.

Lou Le Joly et Lena-Maria Perfettini, Bpi

## POUR ALLER PLUS LOIN

*Berlin Alexanderplatz, histoire de Franz Biberkopf*, d'Alfred Döblin, Gallimard, 2009 (1929)  
À la Bpi, niveau 3, 830°19 DOBL 4 BE

*Berlin Alexanderplatz* par R. W. Fassbinder, de Klaus Biesenbach (dir.), Schirmer Mosel Verlag, 2007  
À la Bpi, niveau 3, 791.6 FASS 1

Plus d'articles consacrés à l'Allemagne sur [balises.bpi.fr/dossier/allemande](https://balises.bpi.fr/dossier/allemande)

# JOCHEN LEMPERT, HÉRITIÈR DU MODERNISME PHOTOGRAPHIQUE

L'Allemand Jochen Lempert photographie plantes et animaux en noir et blanc, avec une attention particulière pour les jeux de lumière et en travaillant la matière argentique jusqu'à frôler l'abstraction. Il s'inscrit ainsi dans la continuité de plusieurs photographes des années vingt et trente, entre approche scientifique, souci de l'inventaire et poétique expérimentale.

Jochen Lempert, né en 1958, a poursuivi une carrière de biologiste avant de se tourner vers le cinéma expérimental puis vers la photographie. Il utilise le plus souvent une focale 50 mm, ce qui se rapproche de la vision humaine, pour mieux concentrer son regard sur le vivant qui nous entoure, rappelant ainsi comme il le déclare lui-même que « l'environnement des humains ne peut pas être dissocié de la nature ». De fait, ses modèles privilégiés sont les plantes et les animaux, pris dans les jeux de lumière et de volume de leur environnement.

Cette approche place l'artiste dans le sillage de la photographie moderne allemande. La récurrence de ses sujets botaniques et animaliers, dans une logique sérielle entre science et documentaire, rappelle à plusieurs égards la Nouvelle Objectivité, ce courant des années vingt et trente qui prône un retour au réel et à la dimension sociale des arts. Son travail simultané sur les formes, la lumière et le mouvement renvoie aux liens entre art et technique revendiquée par l'école d'arts appliqués du Bauhaus à la même époque, et plus particulièrement aux recherches de la Nouvelle Vision, mouvement photographique qui prolonge la Nouvelle Objectivité tout en menant de nouvelles recherches formelles.

## L'encyclopédie de la nature de Karl Blossfeldt

Jochen Lempert met en lumière des végétaux en gros plan, comme le photographe allemand Karl Blossfeldt (1865-1932). Si le premier a fait des études de biologie, le second a commencé à photographier les plantes de manière systématique afin d'enseigner les règles de l'ornementation végétale en sculpture, sa première spécialité. L'un comme



Karl Blossfeldt, *Acanthus mollis*, 1928, Gelatin silver print, 25,8 x 19,9 cm, domaine public via Wikimedia Commons

« Jochen Lempert. Luminescences »

Du 11 mai au 5 septembre

Galerie de photographies

« Allemagne / Années 1920 /

Nouvelle Objectivité / August Sander »

Du 11 mai au 5 septembre

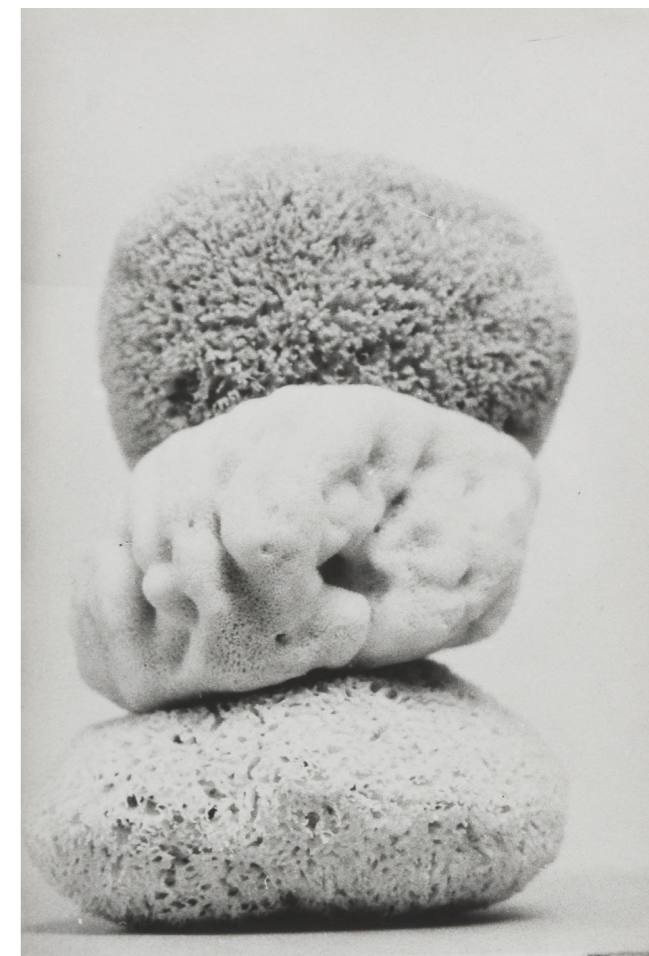
Galerie 1

l'autre portent donc une attention scientifique à leur sujet — Blossfeldt, par son travail naturaliste, est d'ailleurs l'un des représentants de la Nouvelle Objectivité.

Les photographies de Blossfeldt, regroupées notamment dans son ouvrage *Urformen der Kunst* (« Les Formes originales de l'art », 1928), se concentrent le plus souvent sur les fleurs, prises frontalement en studio devant un fond neutre. Jochen Lempert prend la plupart de ses photographies en extérieur, mais la mise au point sur les végétaux et l'absence de profondeur de champ neutralisent l'arrière-plan, permettant une focalisation sur la plante. En exacerbant les détails et les volumes par le cadrage et la lumière, tous deux donnent à leurs sujets une dimension surréaliste. La plante photographiée bouscule ainsi la perception des spectateurs et devient simultanément ornement précieux, territoire plein d'anfractuosités et géante monstrueuse. Chez Karl Blossfeldt comme chez Jochen Lempert, la fixation photographique attentive et naturaliste prend donc une dimension esthétique évidente, en opérant une métamorphose du sujet botanique et un déplacement du regard.

## August Sander et l'inventaire

Jochen Lempert photographie le monde végétal et animal avec la même volonté de compilation qu'August Sander (1876-1964). Fils de mineur, portraitiste professionnel et pionnier de la photographie documentaire, August Sander parcourt l'Allemagne pour établir, à partir de la fin des années vingt, ce qu'il nomme des « instantanés physiologiques de son époque ». Il tire le portrait d'hommes et de femmes dans des poses à la fois étudiées et naturalistes et dans une lumière travaillée, parfois dans leur environnement quotidien, ou munis de leurs attributs professionnels (costumes, outils...). Sander divise les sujets en sept groupes, qui vont du « paysan » aux « derniers des hommes » (vieil-



Jochen Lempert, *Detail of set Schwammstücke (Spongepieces)*, 1995-2016, Photographie, épreuve gélatino-argentique, 76,5 x 51 cm, Ed. 5, Courtesy BQ, Berlin and ProjectesB, Barcelona © Adagp, Paris, 2022 Photo © Roberto Ruiz

lards, malades...) en passant par « les artistes », avec la volonté de refléter la dure réalité sociale de la République de Weimar. Il en tire son œuvre majeure, *Hommes du 20<sup>e</sup> siècle*, composée de plus de six cents clichés.

Le désir de classification du vivant de Jochen Lempert trouve son origine dans le même regard inquiet porté sur le quotidien et l'impermanence des choses. Sa plus grande série porte d'ailleurs sur le Grand Pingouin (*Alca Impennis*), une espèce disparue au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. L'artiste répertorie tous les musées d'histoire naturelle du monde disposant d'un spécimen puis, au fil de ses voyages, photographie chaque animal empaillé jusqu'à disposer d'une collection photographique complète de ces fantômes du passé.

La volonté de Jochen Lempert d'amasser et de restituer une documentation se retrouve dans les accrochages qu'il effectue lors de ses expositions : à même le mur, sans cadre, multipliant les formats, ses images sont à appréhender comme un ensemble autant qu'individuellement. À sa mort



en 1964, August Sander laissait quant à lui des instructions pour terminer une version complète de l'ouvrage regroupant les photographies des *Hommes du 20<sup>e</sup> siècle*, avec la volonté de faire dialoguer les clichés entre eux par un jeu de montage et de correspondances. Inventorier, documenter et donner à voir pour lutter contre la disparition et élargir le spectre du visible sont donc d'indéniables points communs documentaires et politiques entre les deux artistes.

### Les jeux de lumière de Moholy-Nagy

László Moholy-Nagy (1895-1946) était un artiste multidisciplinaire, figure emblématique du Bauhaus. Il parlait de ses *Photogrammes*, réalisés entre 1922 et 1943 en déposant des objets sur du papier photosensible, comme de « compositions lumineuses ». Cette suppression de l'appareil photographique, destinée à laisser agir la lumière pour créer l'œuvre, n'est qu'un aspect des expérimentations de Moholy-Nagy : il utilisa également des télescopes, microscopes et appareils de radiographie. Dans sa série *Transmissions* (2009), Jochen Lempert expose quant à lui les feuilles de divers végétaux dans un agrandisseur, pour révéler le détail

géométrique de leurs nervures. Lui, qui avait déjà joué avec les altérations chimiques et bactériologiques du celluloïd dans son collectif de cinéma expérimental nommé à juste titre *Schmelzdahin* (« Se dissoudre »), étudie aussi l'effet d'une immersion du papier argentique dans de l'eau de mer peuplée de planctons bioluminescents. Il en ressort *Noctiluca* (2017), une série de photographies abstraites, composées de tâches de lumières et de rayures en niveaux de gris d'une grande douceur, qui évoquent autant la flore sous-marine que l'éclat d'un lampadaire dans un ciel nocturne. La subtilité des déclinaisons de couleur rappelle là encore le travail de Moholy-Nagy, qui modelait lui aussi la lumière sur ses rayogrammes pour obtenir des effets de matière et des tonalités de gris.

S'ils travaillent tous deux à partir d'éléments du quotidien (cuillère, fleur, lame de rasoir pour Moholy-Nagy, plantes et animaux pour Jochen Lempert), leur captation de la lumière et la composition de leurs photographies tendent vers l'abstraction. Les échelles extrêmes (très gros plan ou ensemble surplombant), le contraste du noir et du blanc accentué par les captations lumineuses, et le papier d'impression au tissage lâche qui crée des irrégularités donnent de plus chez Jochen Lempert une impression picturale. Ce jeu de matières et de lumière laisse souvent apparaître un léger flou de bougé, qui rappelle l'une des volontés de Moholy-Nagy, la représentation du mouvement.

Marion Carrot et Maryline Vallez, Bpi

### POUR ALLER PLUS LOIN

*Karl Blossfeldt*, de Hans Christian Adam  
Taschen, 2004  
[À la Bpi, niveau 3, 770 BLOS](#)

*Hommes du 20<sup>e</sup> siècle*, d'August Sander  
La Martinière, 2002  
[À la Bpi, niveau 3, 770 SAND](#)

*László Moholy-Nagy, photogrammes. Catalogue raisonné*, de Renat Heyne (dir.)  
Hatje Cantz Verlag, 2009  
[À la Bpi, niveau 3, 770 MOHO](#)

Plus d'articles consacrés à Jochen Lempert sur [balises.bpi.fr/dossier/lempert](http://balises.bpi.fr/dossier/lempert)

# HELGA REIDEMEISTER, UNE CINÉASTE ALLEMANDE

Cycle « Helga Reidemeister, si c'est ça le destin »  
Du 17 juin au 3 juillet  
Programme complet sur [agenda.bpi.fr](http://agenda.bpi.fr)

**Helga Reidemeister est d'abord assistante sociale, et les femmes qu'elle rencontre lui donnent envie de faire des films. Berlin, Kaboul, la prison : ses lieux de tournage sont toujours associés à des préoccupations sociales et humaines. Sophie Maintigneux, sa directrice de la photographie, nous parle de *Gotteszell* (2001), un documentaire réalisé dans le quartier de femmes d'une prison bavaroise.**

### Comment avez-vous rencontré Helga Reidemeister ?

J'ai rencontré Helga dans une fête en décembre 1998, autour d'un rock endiablé. Elle était formidable, d'une grande beauté. Elle avait une aura extraordinaire, un regard perçant, joyeux, beaucoup d'humour, et dégageait une énergie incroyable. J'ai ce souvenir d'une femme souveraine, libérée, très sûre d'elle-même. Je suis allée la voir et je lui ai dit que j'adorais ses films. Nous avons très vite travaillé ensemble.

### Comment avez-vous préparé le tournage ?

Nous avons fait un premier repérage dans la prison des femmes à Gotteszell, triste à mourir. Nous avons rencontré la directrice, qui désirait qu'une réalisatrice fasse un documentaire sur sa prison.

Nous étions trois : une ingénieure du son, une assistante caméra, anciennes étudiantes de Helga, et moi. Nous avons tourné en 1999 sur neuf mois. Au début, aucune détenue ne voulait témoigner. Alors, nous sommes rentrées dans la prison tous les matins à sept heures et nous avons attendu. J'avais fabriqué un petit meuble à roulettes pour transporter le matériel facilement et éviter de le laisser dans une pièce où il aurait fallu attendre qu'une gardienne nous ouvre la porte. Au bout d'un moment, certaines détenues ont commencé à nous poser des questions sur la caméra et je

leur ai proposé de la prendre à l'épaule. Comme Helga était chaleureuse et communicante, la confiance s'est installée et nous avons pu les filmer.

### Comment avez-vous adapté la technique à ce lieu de tournage particulier ?

Pour Helga, il était hors de question de tourner avec un zoom. Nous avons tout tourné avec des objectifs fixes et nous nous rapprochions physiquement, avec la caméra sur l'épaule. Les conditions étaient épouvantables en termes de lumière. Au début, nous avons tourné dans les cellules avec une optique 12 mm, un grand angle, parce qu'il n'y a pas de place dans une cellule. Mais cela a déformé la petitesse de l'espace. Nous étions toutes déçues du résultat alors Helga a souhaité que nous tournions tout au 25 ou 35 mm pour ne pas jouer avec l'espace. Cela m'a beaucoup servi par la suite pour filmer le rapport de l'être humain à l'espace, la distance avec le personnage.

### Que retenir-vous des femmes que vous avez rencontrées pendant le tournage ?

Ces femmes ont des histoires souvent bouleversantes. Par exemple, Marion. Cette femme est un personnage shakespearien. Nous l'avons beaucoup filmée en gros plan, elle avait à chaque fois un autre visage. Son histoire est terrible : elle a été violée toute son enfance, elle s'est prostituée, elle a vécu des choses qui font ressortir la violence. Elle a tué un homme sous le coup de la rage. Elle a énormément de temps à nous le dire. Helga n'a jamais voulu savoir ce que les femmes avaient fait, elles nous le racontaient si elles le souhaitaient.

Le film parle de femmes en prison, mais il dénonce surtout la violence du système patriarcal. Ce que ces femmes racontent, sur la prostitution, sur les viols et les violences



domestiques, est terrifiant. Sylvia et Andrea étaient incarcérées pour trafic de drogue. Sylvia se prostituait, elle était atteinte du sida et avait un corps martyrisé. Elle a accepté de le montrer, même sous la douche.

#### Le film montre des moments très forts, par exemple quand Andrea quitte la prison et dit au revoir à Sylvia. Comment filmer cela ?

Ce moment a été particulièrement difficile, nous étions toutes en pleurs. Je ne savais pas si je devais sortir avec Andrea ou rester à l'intérieur avec Sylvia. Là encore, Helga a été formidable. Elle laisse ses collaboratrices décider. Il y a eu des moments très forts, de séparation et de solitude.

#### Savez-vous ce que sont devenues ces femmes ?

J'ai eu peu de nouvelles par la suite. Après le tournage, certaines détenues ont fait des demandes de grâce et il me semble que Petra est sortie. À l'époque, quand un homme tuait sa femme, il écopait de trois ou quatre années de prison parce que c'était considéré comme un crime passionnel. Mais les femmes qui tuaient leurs maris prenaient perpétuité parce que la justice y voyait un acte prémédité. Cette différence des condamnations était le cheval de bataille de Helga.

#### Avez-vous tourné d'autres films avec Helga Reidemeister ?

Non. Quand nous avons tourné ensemble, elle avait déjà presque soixante ans. Ensuite, elle a réalisé trois films à Kaboul qui ont été extrêmement difficiles à produire. *Gotteszell* était sorti en salles et avait eu des bons retours, des prix, mais elle a quand même eu toujours du mal à financer ses films.

#### Que retenir-vous de votre collaboration ?

Helga ne faisait pas du cinéma direct. Elle s'impliquait, elle était en osmose avec ses personnages. Helga n'aurait jamais pu faire un film sur des gens qu'elle n'aimait pas. Elle entretenait une relation au monde très critique, très politisée, elle était féministe et humaniste. Elle avait une façon rare de faire des films : attendre, ne pas tourner, avoir des conversations qui ne seront pas dans le film, savoir gaspiller de la pellicule quand c'est nécessaire. Elle était extrêmement généreuse et avait une force d'écoute, une concentration et une mémoire incroyables.

Helga m'a appris que pour faire un documentaire, il ne suffit pas d'être simplement cheffe-opératrice. Il n'y a pas de scénario, pas de comédien, pas d'équipe. On est tout seul, alors il faut être soi-même. C'était une exigence qu'elle avait aussi envers elle-même. Avant, j'avais extrêmement peur de faire des documentaires ; je n'avais fait quasiment que des fictions avec Éric Rohmer ou d'autres. Ce n'était pas du tout mon monde, c'est ce film qui m'a lancée. Je peux juste lui dire merci.

Propos recueillis par **Camille Delon** et **Florence Verdeille**, Bpi

#### POUR ALLER PLUS LOIN

La version longue de cet entretien et plus d'articles consacrés à Helga Reidemeister sur [balises.bpi.fr/dossier/reidemeister](http://balises.bpi.fr/dossier/reidemeister)

# VOYAGES EN COMMUN

Dans *L'Hypothèse du Mokélé-M'Bembé* (2011), **Marie Voignier** suit un cryptozoologue à la poursuite d'un animal de légende dans la jungle camerounaise. **Ariane Michel**, dans *Les Hommes* (2006), filme du point de vue de la nature l'arrivée de mystérieux personnages sur une terre nue et froide. Quant à **Nicolas Rey**, il utilise des pellicules périmées et un dictaphone pour raconter, dans *Les Soviets plus l'électricité* (2001), un périple solitaire de Paris jusqu'en Sibérie. Ces cinéastes, adeptes des voyages et des expérimentations, sont-ils des aventuriers des temps modernes ?

#### Vous considérez-vous comme des cinéastes aventuriers ?

**Marie Voignier** : Je ne me retrouve pas dans ces termes, « aventurière », « exploratrice »... Quand je filme un explorateur au Cameroun dans *L'Hypothèse du Mokélé-M'Bembé*, ce ne sont ni l'exploration ni le voyage qui m'attirent, mais ce qu'il y a de lointain en lui, ce Français, qui n'habite pas loin de chez moi. L'aventure suppose qu'on quitte quelque chose de confortable pour se mettre en danger.

**Nicolas Rey** : C'est l'instabilité qui est motrice.

**Ariane Michel** : Pour mon dernier film, j'ai filmé des glaciers qui fondent sous la Lune, sur le Mont-Blanc. Il y a une notion claire d'aventure, mais je cherche plutôt à déclencher un frottement, une *impression* à travers le capteur de la caméra ou la membrane du micro. Si je filme des contrées « nues », c'est qu'il s'agit d'abord de dénuder le regard : filmer quelque chose qu'on voit peu, dans une proximité ou une temporalité à laquelle on n'est pas habitué, peut provoquer les sens, l'attention, et les ouvrir. Ce n'est pas l'aventure en elle-même qui me pousse à réaliser le film (je fuis le danger et l'inconfort ne m'intéresse pas), mais là-haut, dans la nuit claire et le silence, je me suis retrouvée dans une réalité proche du rêve. Or, j'essaye là (peut-être comme toujours) de fabriquer un film qui soit comme un rêve.

**M. Voignier** : En même temps, il y a l'idée de déconstruire l'idée même d'exploration. Souvent, on voyage dans des zones lointaines pour voir des choses extraordinaires. *Les Hommes* montre qu'on peut regarder de façon extraor-

Cycle « À l'aventure ! »

Du 25 mars au 12 juin

Programme complet sur [agenda.bpi.fr](http://agenda.bpi.fr)

*L'Hypothèse du Mokélé-M'Bembé*, de Marie Voignier (2011)

Mercredi 1<sup>er</sup> juin, 20 h, Cinéma 1

*Les Hommes*, d'Ariane Michel (2006)

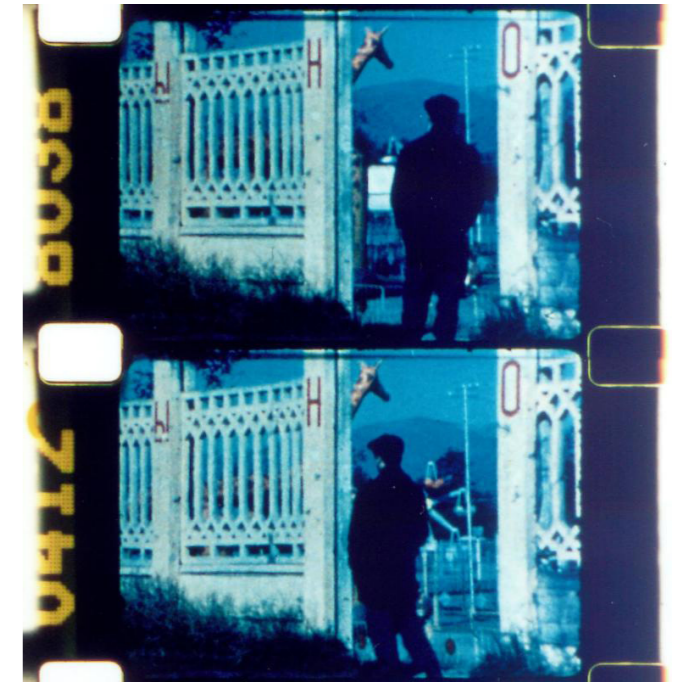
Dimanche 15 mai, 17 h, Cinéma 1

Samedi 11 juin, 20 h, Cinéma 2

*Les Soviets plus l'électricité*, de Nicolas Rey (2001)

Vendredi 6 mai, 19 h, Cinéma 2

Dimanche 5 juin, 17 h, Cinéma 2





dinaire les choses, plutôt que regarder des choses extraordinaires. Toi, Ariane, tu as réussi à évacuer la dimension héroïque du voyage. Moi qui filmais un explorateur, j'ai cherché à défaire cette dimension héroïque sans l'écraser. C'était un dosage difficile, de ne pas être dans la fabrique d'un héros mais plutôt dans une quête douloureuse et infinie.

#### **Vous laissez-vous dériver, porter par ce qui peut arriver ?**

**M. Voignier :** La dérive, ce serait renoncer à une forme d'action sur la mise en scène. Ce n'était pas possible pour *L'Hypothèse du Mokélé-M'Bembé* qui, au contraire, était une lutte contre la dérive. Tout pousse à se laisser porter par des événements qui nous dépassent, mais il faut reprendre la main. La dérive, ce serait l'échec du tournage. On peut espérer que l'expérience du spectateur ou de la spectatrice soit une dérive, mais pas du côté de la fabrication.

**A. Michel :** Je suis d'accord. Quand je réalisais *Les Hommes*, je cherchais des images pour filmer une rencontre entre des humains et un monde sauvage, du point de vue de ce monde. Pour cela, j'avais besoin d'être dans un lieu nu, dépourvu de trace de civilisation. On m'a proposé de venir sur la goélette océanographique *Tara*, en partance pour le Groenland. Une fois embarquée sur un bateau, il y a bien

sûr une notion de dérive, mais j'ai essayé de précéder le mouvement des choses. Il ne s'agissait pas de me laisser porter mais de surprendre quelque chose qui allait advenir.

**N. Rey :** Dans la troisième bobine des *Soviets plus l'électricité*, il y a un moment où je perds le contrôle. Rendu en Sibérie, je sors de la zone où il y a des trains et je me trouve dans un espace-temps où je suis microscopique, comme une feuille sur une rivière. Je ne peux pas dire que je cherchais cela en partant, mais je suis pris dans une dimension qui me dépasse et je crois que ça se sent.

#### **Vos démarches supposent-elles de partir loin ?**

**M. Voignier :** Beaucoup de cinéastes ont fait des aventures dans leur chambre. Le déplacement et l'aventure sont deux choses différentes.

**A. Michel :** On peut quand même essayer de comprendre ce qu'on est allé chercher dans ces endroits. Il y a un frottement avec quelque chose qui advient, ce que je trouve émouvant et puissant dans le documentaire.

**M. Voignier :** Ce n'est pas une question de distance mais d'altérité. Je cherche à me confronter à une situation où je manque terriblement de repères et que j'essaie de comprendre par le cinéma.

**A. Michel :** Oui. Ce rapport percutant avec la réalité peut advenir n'importe où, c'est une disposition dans laquelle on s'installe pour percevoir le monde. Ce qui me pousse à faire des films, c'est le fait de reprendre contact avec les choses.

**N. Rey :** Le projet des *Soviets plus l'électricité* était d'aller jusqu'en Sibérie donc, pour ce film-là, il fallait partir loin avec la caméra Super-8 dans une poche et le dictaphone à cassettes dans l'autre.

#### **Explorez-vous les limites du vrai ?**

**M. Voignier :** Se frotter aux limites du vrai, c'est le projet même du documentaire, l'une de ses questions, toujours irrésolue. Ce conflit permanent me passionne. Dans mon film, l'explorateur Michel Ballot croit en une chose à laquelle peu de personnes croient. Puisque le cinéma est une machine à fabriquer des croyances, est-ce qu'en le filmant, je peux participer à sa croyance, et par extension, est-ce que je peux amener les spectateurs et les spectatrices à s'en approcher ?

**A. Michel :** C'est ce qui est beau dans ce film. Tu es près de ce personnage et tu nous amènes à croire avec lui. Ce n'est pas une caméra subjective, c'est une caméra sur l'épaule de quelqu'un d'autre. Il y a une tendresse non naïve du regard sur lui et sur sa recherche, mais on ne sait jamais exactement quelle est ta position.

**M. Voignier :** Oui, parce que je la cherche. Il y a une sincérité de ma part à me demander comment il peut croire à ça, est-ce que je peux le faire aussi... Le dispositif du cinéma me permet d'oublier certaines formes de rationalité, et de me plonger dans un état second prédisposé à la croyance, à l'inattendu, au merveilleux... Ce qui rapproche nos deux films, c'est d'ailleurs le déplacement d'un point de vue. En éloignant la caméra de toi pour que ce soit une pierre qui regarde une pierre, tu tentes d'ébranler des certitudes, des temporalités, des habitudes de points de vue sur « le paysage ». D'ailleurs, emploies-tu ce mot-là ?

**A. Michel :** Tu fais bien de questionner ce terme, car il renvoie à une vision rétinienne et culturellement orientée contre laquelle je me suis rendu compte que je travaille. Pour l'un de mes premiers films, *Après les pluies* (2003), j'avais mis la caméra à hauteur de mes yeux. Je filmais un paysage après une catastrophe, et j'ai eu ce réflexe. Plus tard, j'ai voulu opérer un déplacement physique du regard, mais aussi fabriquer un récit avec le montage. Quand je raconte *Les Hommes*, j'ai tendance à commencer par « Il était une fois une terre nue et nous, la glace, les pierres,



les bêtes. Eux, de drôles de personnages qui arrivent, sans que l'on sache qui ils sont, et nous allons apprendre à les voir. » Je joue sur l'imaginaire qui se déplace. Au départ, on est surpris par l'arrivée des humains, ensuite ils peuvent être inquiétants avec leurs armes, puis on voit qu'ils ne sont pas dangereux et une micro-histoire se fabrique.

#### **Vous jouez également avec le temps...**

**N. Rey :** Le temps est lié au voyage. En voyage, on est toujours dans la projection de là où on va, ou dans la rétrospection de là où on a été, rarement dans le moment présent. *Les Soviets plus l'électricité* s'est construit en écho à cette dimension. L'espace qu'on traverse aussi, et sa liaison avec le temps, incitent à jouer avec la raréfaction ou l'accélération des images. Je trouve le cinéma avant que la cadence de prise de vues ne soit normalisée d'une grande liberté. Il n'y a rien à inventer, juste à se souvenir.

**A. Michel :** Ce qu'il me reste de *L'Hypothèse du Mokélé-M'Bembé*, c'est la construction du hors-champ. Les images donnent à percevoir ce qu'il y a entre, cette réalité construite petit à petit, dont on ne sait jamais ce qui est tangible ou pas. De mon côté, je construis une intensité du regard à l'intérieur des images, dans un pur présent qui se déroule. Je questionne notre présence, la présence des autres êtres vivants... Je trouve génial de pouvoir appliquer les règles du cinéma à n'importe quel autre personnage qu'à des humains.

Propos recueillis par **Marion Carrot**, Bpi

#### **POUR ALLER PLUS LOIN**

La version longue de cet entretien est à lire sur [balises.bpi.fr/voyages-en-commun](http://balises.bpi.fr/voyages-en-commun)

Chris Ware, *Rusty Brown* © Chris Ware, 2020

## DOSSIER BD

CHRIS WARE,  
OBJETS DESSINÉS

Chris Ware, né en 1967 et vivant à Chicago, joue de sa ligne claire depuis les années quatre-vingt-dix. Ses dessins minutieux, emplis de détails, racontent la vie quotidienne, le temps intérieur, les gestes infimes. Les images aux aplats colorés prennent valeur de symboles, et les textes au graphisme étudié se fondent dans la page. Les formats s'adaptent aux récits et chaque album devient un objet singulier.

De *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* en 2000 à *Rusty Brown* en 2020, en passant par le coffret *Building Stories* en 2012 ou l'aventure éditoriale *Acme Novelty Library*, on se perd dans la lecture d'histoires visuelles mélancoliques et facétieuses, qui donnent au neuvième art une dimension inédite. Alors que la Bibliothèque publique d'information consacre une exposition à Chris Ware, Balises vous propose de découvrir quelques aspects de l'œuvre de cet auteur incontournable et multiprimé.

Dossier réalisé par  
**Marion Carrot, Fabienne Charraire, Gaël Dauvillier, Camille Delon, Gilles d'Eggis, Lou Le Joly, Maryline Vallez et Florence Verdeille**

Exposition « Chris Ware »  
 Du 8 juin au 10 octobre  
 Espace Presse, niveau 2

Plus d'articles consacrés à l'exposition  
 sur [balises.bpi.fr/dossier/chris-ware](http://balises.bpi.fr/dossier/chris-ware)



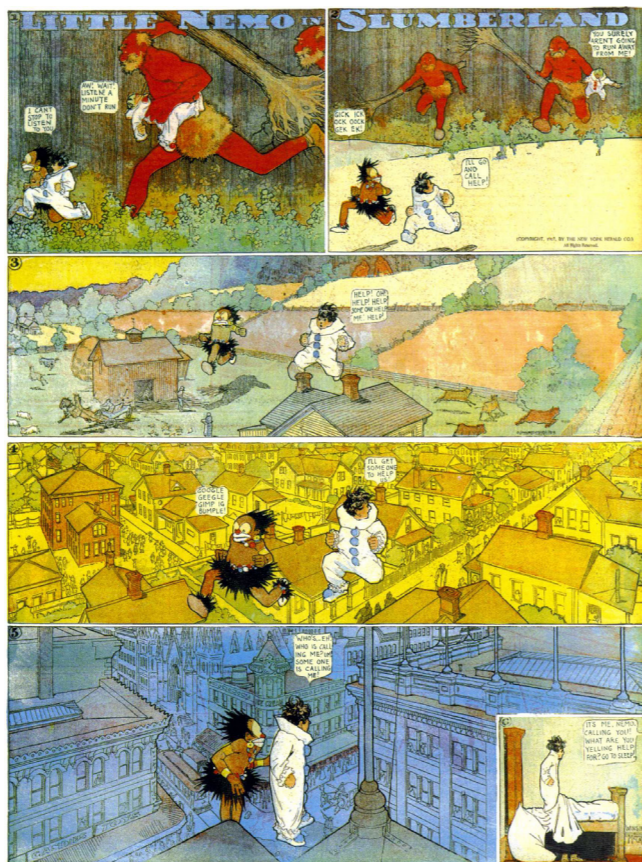
# CHRIS WARE ET LA BD AMÉRICAINE

Grand lecteur de comics depuis sa jeunesse, Chris Ware cite volontiers ses auteurs de référence, depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle jusqu'aux auteurs contemporains, qui lui permettent de jouer avec les codes de la bande dessinée autant qu'il les réinvente.

## Winsor McCay

Dessinateur de génie, Winsor McCay est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers de la bande dessinée aux États-Unis et dans le monde, notamment grâce à son œuvre phare, *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914), qui n'en finit pas d'inspirer les dessinateurs. Relatant les aventures du jeune Nemo au pays des rêves, il crée une galerie de personnages fabuleux qui évoluent au milieu de décors grandioses, inspirés par l'Art nouveau autant que par le gigantisme des premiers buildings.

Winsor McCay est l'un des premiers auteurs à utiliser le phylactère au lieu d'une légende de bas de case. Il est aussi celui qui donne à la planche de BD une plasticité qu'elle n'avait pas auparavant. Loin de s'en tenir au gaufrier, alignant des vignettes de même dimension, il donne à chaque case une forme qui s'accorde au récit et à ses personnages : chacune peut s'étendre sur toute la hauteur de la page ou, au contraire, rapetisser dans un coin. Enfin, il inaugure les premières impressions en couleurs, auxquelles il apporte une attention particulière. Chris Ware, très admiratif de la bande dessinée de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, cite régulièrement Winsor McCay comme une de ses références. Le jeu avec les cases, les couleurs en harmonie sur la page, et le goût pour l'architecture sont en effet quelques-uns des éléments qu'on retrouve dans ses albums.



*Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay (15 septembre 1907).  
domaine public via Wikimedia Commons

## Charles Schulz

Entre 1950 et 2000, Charles Schulz a dessiné la série *Peanuts*, qui l'a rendu célèbre auprès de 350 millions de lecteurs dans le monde. Sous la forme de *strips*, BD en quelques cases, il met en scène Charlie Brown, Snoopy, Lucy et Linus dans des situations absurdes ou comiques. Mais derrière les traits enfantins et les animaux qui parlent, ce sont des situations universelles, un langage et des interrogations d'adultes que l'on retrouve. La naïveté du dessin dissimule un propos qui tend, avec légèreté, vers la philosophie ou la psychologie.

Chris Ware décrit la série des *Peanuts* comme le seul *comic strip* capable de susciter l'empathie qui « a ouvert la voie

à toute la bande dessinée moderne et a redéfini l'écriture des personnages de fiction ». On retrouve un peu de Charlie Brown chez certains personnages de Chris Ware, tels Jimmy Corrigan ou Rusty Brown. Rêveurs et hypersensibles doivent affronter la cruauté d'une société hostile : celle des parents, collègues ou camarades de classe qui n'ont que faire de leur timidité et de leur mélancolie. Dans leur dessin, les deux auteurs semblent également à la recherche d'un minimalisme qui n'exclut pas la complexité : quoique réduit à des formes simples, tendant parfois vers l'idéogramme, le dessin permet pourtant d'exprimer une grande richesse de situations et d'émotions.

## Robert Crumb

En 1965, Robert Crumb, jeune auteur de comics, fréquente les communautés underground de San Francisco, consomme du LSD en grande quantité, et trouve son style artistique dans cet environnement psychédélique. Il publie dans des petites revues issues de la contre-culture et du mouvement hippie, et lance son magazine *Zap Comix* en 1968. Son trait grotesque décrit des scènes sans tabou, marquées par le sexe, la violence, ou encore la détestation du rêve américain. Ses anti-héros comme le chat obsédé Fritz the Cat ou le gourou déjanté Mister Natural incarnent ces sujets. Il se met aussi en scène dans ses propres histoires où il décrit librement ses fantasmes, avec auto-dérision.

Lorsque Chris Ware entre aux Beaux-Arts, il découvre les carnets de croquis de Crumb. Comme lui, Chris Ware aime dessiner des choses du quotidien, des scènes d'inspiration autobiographique. Il s'éloigne alors du dessin académique pour se diriger vers une forme d'expression plus libre et plus personnelle.

Crumb, grand précurseur d'un dessin qui évoque l'intime, à une époque où la bande dessinée américaine se veut essentiellement commerciale, ouvre la voie au roman graphique portant un regard critique sur le monde. Chris Ware comprend grâce à Crumb que la BD peut exprimer des opinions et des sentiments profondément humains.

## RAW

À dix-sept ans, Chris Ware tombe par hasard sur un exemplaire de la revue *RAW*. Cet épisode marque le début d'un nouveau rapport que l'adolescent, davantage habitué aux *strips* des *comics books*, entretient avec la BD. Il comprend qu'elle peut être quelque chose d'ambitieux et d'artistique. *RAW* paraît pour la première fois en 1980 sous la direction de Françoise Mouly et Art Spiegelman. La revue fait paraître onze numéros dans lesquels des auteurs d'avant-garde



Cover for *RAW* 7 by Art Spiegelman. © Art Spiegelman et RAW Books & Graphics, LLC. All rights reserved. Used by permission.

comme Dan Clowes, Charles Burns ou Gary Planter publient des bandes dessinées et des illustrations. La revue hérite de la culture underground et des expériences éditoriales et graphiques menées dans les années soixante et soixante-dix, tout en poussant plus loin la recherche artistique et narrative. Les œuvres publiées offrent une lecture du monde intime et profonde pour révéler un travail d'auteur.

Dans les pages de *RAW*, Chris Ware découvre *Maus*, le chef-d'œuvre d'Art Spiegelman, qui le bouleverse. Il en étudie chaque page minutieusement. La revue permet aussi à Chris Ware de s'ouvrir à la bande dessinée étrangère en lisant l'Argentin Joseph Munoz, les Italiens Giorgio Carpinieri et Altan, le Néerlandais Joost Swarte, ou encore les Français Tardi et Loustal. Contacté par Art Spiegelman alors qu'il n'a publié que dans un journal étudiant, Chris Ware contribue à deux reprises à *RAW* et participe à son tour à la recherche graphique dont la revue se veut le lieu.

## Camille Delon et Gilles d'Eggis, Bpi

### POUR ALLER PLUS LOIN

*Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay  
New York Herald, 1905-1914  
[gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/winsor-mccay](http://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/winsor-mccay)

*Snoopy et le petit monde des Peanuts*,  
de Charles Schulz  
Delcourt, 2014  
[À la Bpi, niveau 1, RG SCH](#)

*Mister Sixties*, de Robert Crumb  
Cornélius, 2011  
[À la Bpi, niveau 1, RG CRU M](#)

# « JE CHERCHE À PRODUIRE QUELQUE CHOSE D'INFÎME »

Chris Ware s'entretient avec le scénariste et écrivain Benoît Peeters, spécialiste de la bande dessinée et co-commissaire de l'exposition « Building Chris Ware » qui s'est tenue en 2022 au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Ensemble, ils évoquent son approche graphique et son rapport aux lecteurs.

**Vos histoires connaissent souvent plusieurs versions : dans la presse, puis dans les volumes d'Acme Novelty Library, avant d'être remodelées et réorganisées dans Jimmy Corrigan, Building Stories et Rusty Brown. Quelle liberté cette façon de faire vous procure-t-elle ?**

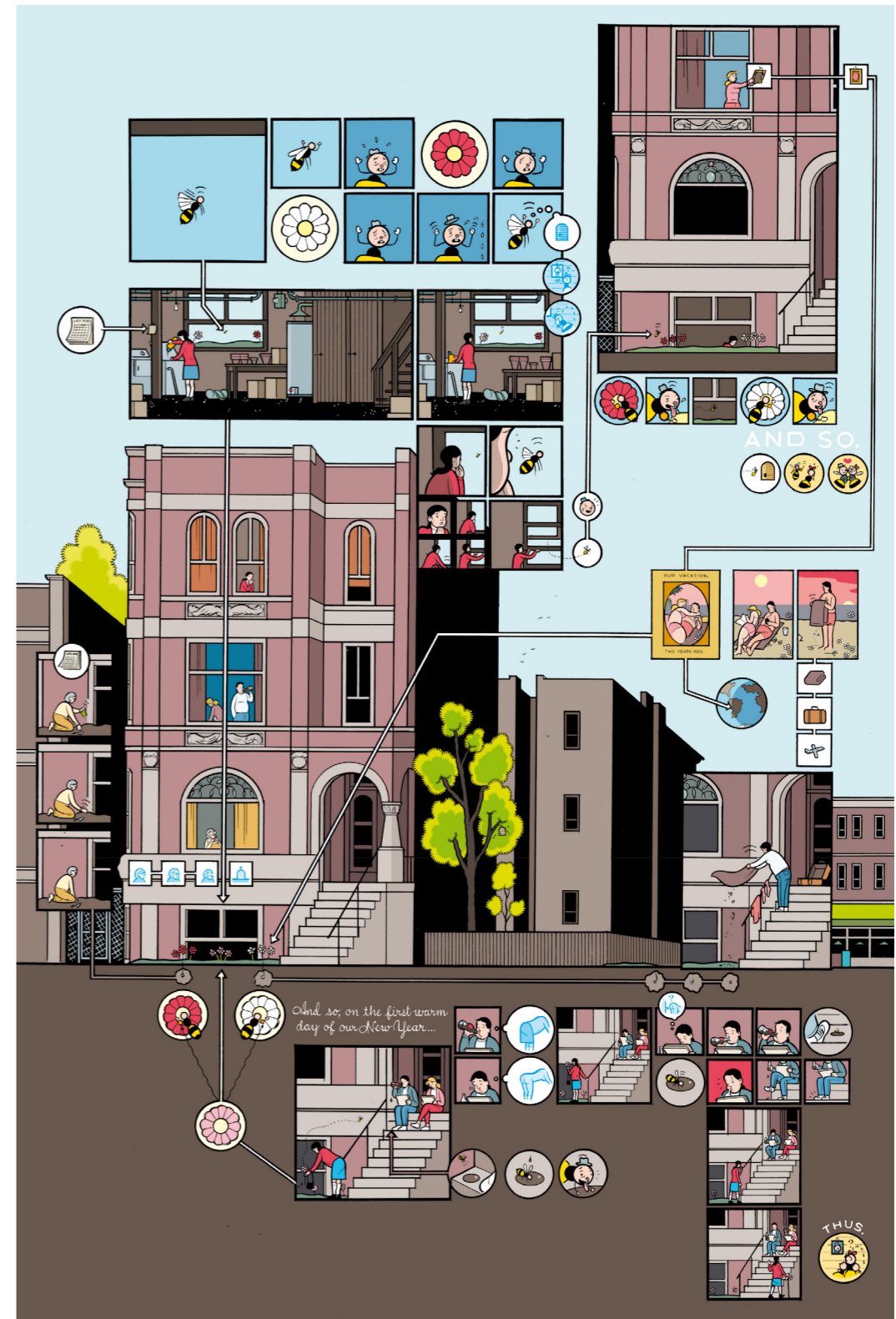
J'ai toujours en tête le livre comme objet final. Je le visualise toujours comme un objet. Publier dans la presse ou dans *Acme Novelty Library*, c'est surtout une méthode qui m'aide à réaliser mon travail, une façon d'avancer au jour le jour et de produire quelque chose sur le papier. Certaines contraintes imposées par la publication dans la presse peuvent être d'une grande aide. C'est une chose que j'ai comprise très jeune quand je travaillais pour la revue étudiante de mon université. J'en ai retenu l'importance de respecter un délai et de savoir gérer son temps : tout en suivant cinq autres cours, en ayant des travaux à rendre et des projets à mener, il fallait faire en sorte que les pages soient menées à bien. C'était une expérience horrible. Parfois, j'étais pris de panique et je ne savais pas par où commencer ; alors je me mettais à dessiner, et ce qui devait sortir sortait ; c'est comme ça que le *strip* se réalisait. Pour moi, cela a été une précieuse leçon : quelquefois, on se retrouve au comble du désespoir et c'est là que quelque chose affleure, comme une petite bulle à la surface de votre esprit, au moment où on s'y attend le moins. Il arrive que cela conduise à une idée vraiment intéressante, mais cela peut aussi devenir votre pire production. Il n'y a pas de mode d'emploi, pas de règles immuables pour créer.

**Avec *Building Stories*, vous avez fait reculer les limites de la bande dessinée. À une époque où beaucoup de gens voyaient dans le numérique l'avenir de l'édition, vous avez montré qu'il restait d'immenses possibilités dans le monde du livre et de l'imprimé. La bande dessinée est-elle à vos yeux inséparable du papier ?**

Non, je ne pense pas. Il me semble que c'est une question de générations. Il y a des dessinateurs et des lecteurs plus jeunes qui, contrairement à moi, sont très à l'aise avec l'interface numérique. Mais personnellement j'ai besoin d'avoir à l'esprit le cadre défini de la feuille, sa forme et ses délimitations, pour visualiser la composition de la planche. J'envisage toujours la composition de la planche comme un ensemble : c'est pour moi la structure visuelle fondamentale. Si je peux zoomer et dézoomer dans le cadre, comme on le fait sur un écran, alors la case prend le dessus, ce qui ne correspond pas à ma vision du monde et ne m'apporte aucune satisfaction.

**Votre exploration des possibilités du langage de la bande dessinée exige beaucoup d'attention et une vraie participation de la part du lecteur. Quelle place le lecteur occupe-t-il dans la conception que vous vous faites de votre art ?**

J'y pense sans arrêt. J'essaie d'être le plus clair possible et d'écrire de la façon la plus intelligible qui soit. La vie n'est que confusion et désordre, c'est un chaos presque impossible à ordonner... Pour décrire ce contenu désordonné, je veux donc me servir d'une écriture et d'un dessin très clairs ; j'essaie que le lecteur puisse tout comprendre aussi nettement que s'il avait sous les yeux une typographie parfaitement composée. Mais l'histoire elle-même est délibérément confuse, si ce n'est contradictoire, tout comme ce chaos que sont nos vies. En travaillant, je ne pense pas à un type de lecteur spécifique,



mais plutôt à des amis. On parle souvent du « lecteur idéal » et je me dis toujours que les lecteurs sont plus intelligents que moi. Parce qu'ils le sont. Il faut partir de ce postulat, se dire que peut-être un neurologue ou un astrophysicien peuvent se retrouver à lire mes bandes dessinées et qu'ils remarqueront des détails ou penseront à des choses que je n'ai même pas la capacité d'analyser. Je dois être le critique le plus sévère de mon propre travail, sinon quelqu'un d'autre le sera à ma place...

Par exemple, je ne connais pas grand-chose à l'architecture, mais les architectes qui lisent mes livres s'adressent à moi comme si j'étais des leurs. Moi, je me sers juste d'une règle et je trace une ligne droite. Je pense l'espace de façon architecturale et des éléments d'architecture me reviennent à l'esprit, mais rien de plus... Bref, je tâche de respecter l'intelligence de tout lecteur potentiel.

**En réduisant à l'extrême la taille de vos textes, jusqu'à imposer parfois l'usage d'une loupe, ne vous montrez-vous pas quelquefois trop exigeant, ou même cruel envers le public ?**

Ce n'est pas voulu. J'essaie d'utiliser la résolution du papier afin d'être raccord avec ce qui me semble être la résolution de la réalité. J'ai la ferme conviction que les hommes y voyaient mieux il y a cent ans. Si vous jetez un œil aux journaux d'il y a quelques décennies, la typographie était beaucoup plus petite, beaucoup plus finement composée. Ce n'est sans doute pas sans rapport avec la télévision, le téléphone et les autres écrans qui imposent de regarder à une certaine distance. Peut-être sommes-nous devenus incapables de voir les choses de près, peut-être ne voulons-nous pas les voir de près. Je ne cherche sûrement pas à torturer les lecteurs, je ne veux pas qu'ils se sentent lésés, mais je fais en sorte que tous les niveaux de réalité, de résolution, de détail concordent avec la façon dont je vis la réalité, et ce autant que faire se peut sur une page imprimée.

**Vous êtes nourri de littérature et de cinéma. Sentez-vous parfois des limites au langage de la bande dessinée ou croyez-vous qu'elle est en mesure de tout exprimer, y compris les émotions les plus fines ?**

J'ai la conviction que la bande dessinée peut tout exprimer. Je n'aurais peut-être pas dit ça il y a dix ou quinze ans, mais avec l'âge j'ai vraiment ce sentiment. Surtout quand je découvre tous ces jeunes artistes qui expérimentent de façon passionnante et se lancent dans des choses auxquelles je n'aurais jamais songé. C'est comme si, sur l'horloge de la bande dessinée, j'étais à six heures et eux quelque part à

onze heures. Ils ont un angle totalement différent ; quand on les lit, c'est complètement autre chose.

Dans les travaux de certains dessinateurs plus jeunes, je suis très impressionné, très emballé, par ce qui se passe d'expérimental et pourtant de très humain. Ce n'est pas une expérience passive, c'est réellement actif. Un très jeune auteur m'a récemment envoyé son livre. Il y a un passage dans lequel il monte sur son skate et s'en va, il n'y a aucun effet sonore, mais à la lecture j'ai eu l'impression de l'entendre comme s'il y avait un bruitage sur la page. On perçoit cette sensation, ce qui est l'un des grands avantages de la bande dessinée. Elle ouvre d'étranges portes enfouies dans notre mémoire et dans notre esprit et il y a une part d'imprévisible.

**Y aurait-il un exemple qui vous vient à l'esprit dans votre travail et qui rappellerait cette scène du skate que vous décrivez chez ce jeune artiste ?**

Non, aucun exemple ne me vient à l'esprit. Quand je travaille sur une planche, ce que je cherche à produire, en général c'est quelque chose d'infime. Par exemple si j'ai dessiné un personnage immobile, dans la case suivante, je vais le montrer en train de se toucher le front. Cela se produit inconsciemment. On a ce sentiment d'être en présence d'une autre personne, mais je n'ai aucun moyen de l'anticiper. Ce sont ces moments que je recherche le plus intensément quand je dessine, cette recreation d'une personne sur la page qui lui donnerait presque une odeur. On retrouve ce principe dans presque toutes mes pages.

Propos recueillis par **Benoît Peeters**

Captation par **Brian Ashby** à Chicago le 30 septembre 2021  
Transcription de **Sonia Déchamps** et **Julien June Misserey**  
Traduction de **Fanny Soubiran** et **Benoît Peeters**

#### POUR ALLER PLUS LOIN

La version complète de cet entretien est publiée dans *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, de **Benoît Peeters** et **Jacques Samson**  
Les Impressions Nouvelles, 2022  
[À la Bpi, niveau 3, 768 WAR](#)

# UN SCULPTEUR SUR PAPIER

**Travailleur acharné, méticuleux et instinctif, Chris Ware ne cesse de jouer avec les limites du support papier, tout en vouant une passion à l'objet imprimé. C'est ce que nous explique Julien June Misserey, directeur artistique de l'association ChiFouMi et co-commissaire de l'exposition « Building Chris Ware » qui s'est déroulée au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2022.**

**Quand Chris Ware commence-t-il à jouer avec les formats de la bande dessinée ?**

À ses débuts, Chris Ware a l'opportunité de publier dans de grands tabloïds américains, mais cela l'enferme vite. Il se met à jouer avec les limites qu'il rencontre. Là où, d'habitude, l'auteur s'adapte au format qu'on lui propose, Chris Ware se demande par exemple combien de cases il peut mettre sur soixante centimètres de haut pour que ce soit toujours lisible, comment il peut dérouler ses fils narratifs, en superposer plusieurs, les juxtaposer pour que le lecteur se rende compte qu'il s'agit d'un labyrinthe, une composition ludique, un récit choral.

Il se fait remarquer par des gens qui comptent pour lui, notamment Art Spiegelman. Il est aussi invité à contribuer à des revues semi-professionnelles, mais n'y collabore que ponctuellement, car trop cadré, trop contraint éditorialement, sans parler de son insatisfaction quant aux maquettes, aux impressions... Aujourd'hui, il ne veut plus entendre parler de certaines de ces publications. Il se met alors à éditer l'œuvre qui traverse sa carrière, le périodique *Acme Novelty Library*. Lorsqu'il crée le premier numéro en 1993, il utilise un format qui sert ses envies narratives, puis il modifie ce format dès le deuxième numéro. Lorsqu'on tourne les pages, on peut avoir des histoires sur une dizaine de bandes, des pages avec deux ou trois cases autour d'une composition centrale...



Building Stories - boîte, 2012 © Chris Ware

**Comment ces expérimentations se développent-elles dans ses ouvrages ?**

Chris Ware utilise le signe graphique au sens large, ce qui inclut le dessin en lui-même, mais aussi la symbolisation du mouvement, l'onomatopée, le mot, le bloc de texte, la représentation des espaces, des cadres de cases... Il pioche dans cette boîte à outils pour raconter ses histoires. Il ne fait pas de différence entre le dessin d'un personnage et un lettrage. Dans ses derniers travaux, on voit d'ailleurs à quel point il épure la hiérarchie de ce qui peut être intelligible, aisément lisible.

Certaines pages convoquaient l'esprit de la parodie, dans l'esprit de *Mad Magazine*, qui a marqué sa génération de lecteurs : des fausses publicités, des formulaires absurdes à remplir, des choses assez cyniques qui illustrent le fait que Chris Ware est assez renfermé sur lui-même.

Pour la couverture de ses ouvrages, il lui est arrivé d'utiliser un carton très épais, qui fait plus de deux millimètres d'épaisseur, ce qui lui a permis de placer sur cette épaisseur, sur cette tranche, de minuscules *strips* avec des cases d'un millimètre de hauteur (mais lisibles !). Sur la couverture, la jaquette de la couverture, en recto et en verso, même dans le code-barres, se cachent de petits élans narratifs qui éclatent là où les dimensions et le support en laissent la possibilité. Ce que certains feraient une ou deux fois de manière expérimentale, lui l'a intégré dans son processus de création.



# L'ARCHITECTURE DE CHICAGO

L'architecture s'est imposée comme un motif central de l'œuvre de Chris Ware bien avant *Building Stories* (2012). C'est ce que nous explique Jacques Samson, auteur, cinéaste et ex-enseignant en cinéma et en bande dessinée, partant de l'exemple de *Lost Buildings*, un livre-DVD conçu par Chris Ware en 2004.

L'intérêt de Chris Ware pour la façon dont les formes diverses de constructions et d'habitations ont le pouvoir d'affecter nos vies n'est plus à démontrer. Vers la fin de 2002, après le succès de *Jimmy Corrigan* (2000), il entreprend une collaboration avec le journaliste Ira Glass dans le projet de mise en valeur d'anciens bâtiments de l'architecte chicagais Louis Sullivan (1856-1924). Pour *This American Life*, l'émission radiophonique produite par Ira Glass à Chicago, ils montent un spectacle sous le titre *Lost in America*. Pendant deux ans, les deux compères portent sur scène leur curieux « diaporama » dans différentes villes américaines, dont Chicago, Los Angeles, Boston, Washington et Portland. De l'ensemble de ce projet et de cette tournée résulte, en 2004, le livre-DVD *Lost Buildings*, conçu et édité par le seul Chris Ware. Cette production méconnue représente un moment charnière dans l'évolution de la réflexion de son auteur sur l'architecture.

## Un objet raffiné

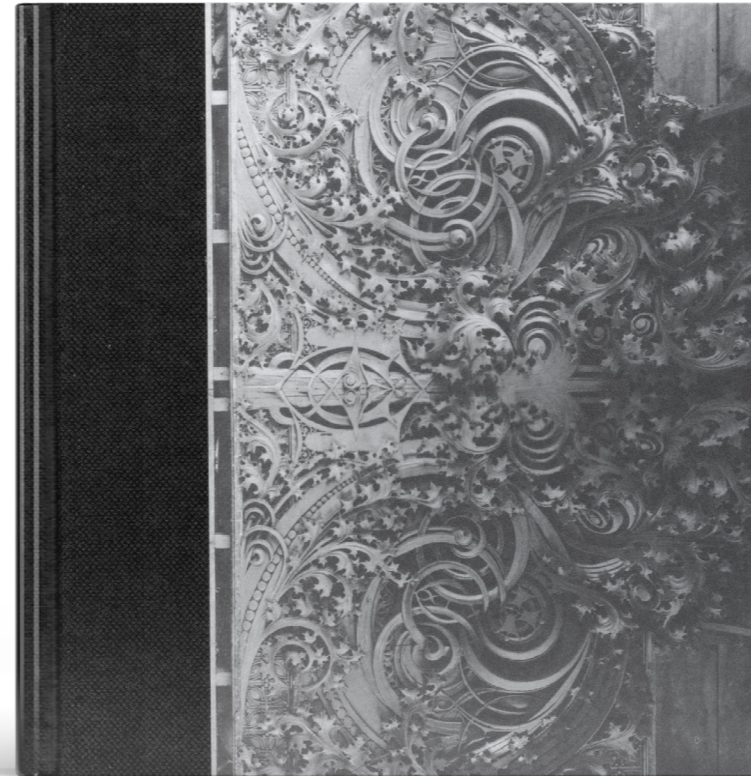
Objet de collection aujourd'hui malaisé à acquérir, sinon à la revente, cet opuscule de 96 pages, incluant un DVD, est emblématique du soin accordé depuis toujours par son éditeur à la chose imprimée. Son petit format carré (14 x 14 cm) signale d'emblée la pièce rare et insolite que l'on a envie de manipuler du bout des doigts et de conserver précieusement. Mais c'est au raffinement de sa facture qu'il

doit aussi son apparence d'objet. Cousues d'un fil doré à la tranche-file, ses pages sont assemblées sous une couverture rigide, entoillée au premier quart dans un matériau textile noir ciré, que parachève la photo d'un ornement architectural reproduit en tons de gris. L'objet se veut d'autant plus improbable qu'il ne comporte aucune mention de texte sur ses plats de couverture. Titre et patronymes ne figurent que sur l'arête du livre, comme estampillées en capitales gris argenté : *LOST BUILDINGS. GLASS/SAMUELSON/WARE*. Ce choix du noir et blanc pour une couverture de livre peut paraître étrange mais n'est pas innocent. Encore souvent, l'« absence » de couleur est perçue telle une anomalie. Comment donc imaginer que le noir, le gris et le blanc puissent offrir un attrait comparable à celui des couleurs ? En s'affichant de cette manière, l'ouvrage semble faire écho au monde austère et vénérable de la pierre et des monuments. Camaïeux de gris et grisaille ne relèvent-ils pas du registre des cathédrales ? D'autant mieux que les ornements mis en valeur sur la photo rappellent, en mode plus débridé, les rinceaux et fleurons caractéristiques de ce type de parement. Quelle audace a donc pu motiver de tels parti pris éditoriaux de la part de Chris Ware ? Dans son art, liberté de création et originalité primant, cela ne devrait pas surprendre outre mesure. Mais le titre pourrait en révéler davantage à ce propos.

## Un titre polysémique

*Lost Buildings*. La parenté avec le titre postérieur *Building Stories* s'impose à l'évidence, les deux arborant un même mot. Pareille récurrence témoigne d'un intérêt qui n'a fait que croître au fil du temps. Mais ils sont aussi révélateurs d'un penchant pour les jeux de mots usant avec ingéniosité de la pluralité de leurs significations. En anglais, le mot

Ira Glass, Tim Samuelson & Chris Ware, *Lost Buildings* © WBEZ & Public Radio International, 2004



La couverture de *Lost Buildings* (2004)

« lost » englobe une profusion de sens. Il peut signifier « égaré » ou « disparu », comme dans la locution « objets perdus ». Il a parfois le sens de « manqué » ou « raté », voire de « désespéré » ou « maudit », comme dans l'expression « âme perdue ». Son association avec le mot « building », plutôt inopinée, confère au titre une impression d'étrangeté. Quelle sorte d'évocation peut donc appeler en pensée un « immeuble perdu » ? Sans doute moins l'idée de sa destruction ou de sa démolition que celle de sa disparition. Il n'y a pas loin entre la disparition de choses matérielles et la sensation d'absence qu'elles font naître. L'abondance de sens contenue dans le titre incite à une appropriation intime de ses interprétations. Fut-elle émanation d'immeubles, l'aura des « disparus » charrie des émotions prêtées d'habitude aux disparus qui nous sont chers. Et la peine qui en découle prend souvent le nom de nostalgie. Au plus profond de soi, se voir séparé de choses aimées peut mener à un désarroi insondable : l'angoisse de ne plus pouvoir sentir ou de ne plus simplement être. Chris Ware reconnaît avoir déjà éprouvé les affres de cette peur qu'il a dépeinte comme son « pessimisme par défaut sur la fin de tout ». Mais on aurait tort de n'y voir qu'une émotion

négative, car la part de délectation indissociable de la mélancolie est source d'une vive exaltation quand elle fait corps avec la remémoration et le souvenir.

## Un hommage à l'habitat

Voilà une idée corroborée à foison par le contenu de ce livre-DVD. Les documents et photographies accompagnant le témoignage rapporté de Tim Samuelson, historien culturel de Chicago, rendent un hommage émouvant à l'habitabilité du bâti de nos villes, lorsqu'il est à son meilleur. L'animation dessinée de Chris Ware va dans le même sens, y ajoutant même une touche dramatique.

Trois immeubles disparus de l'espace urbain de Chicago émergent ainsi de l'oubli. Chris Ware peut reprendre à son compte la conviction de Goethe voulant que « l'architecture, c'est de la musique figée ». À cette nuance près que, pour lui, les immeubles de l'architecte Louis Sullivan ont fixé à jamais de la « vie figée », tant ils ont restitué dans leurs volumes les idées et l'humanisme qui ont présidé à leur édification.

Jacques Samson

# DESSINS À LA UNE

**Posant un regard mélancolique sur la société américaine, Chris Ware a réalisé une vingtaine de couvertures pour le magazine *The New Yorker*, dans la continuité d'une longue histoire mêlant presse et bande dessinée.**

Largement diffusée sous formes d'ouvrages et coffrets, l'œuvre de Chris Ware est en réalité indissociable de la presse : ses premiers *strips* apparaissent dans les années quatre-vingt dans le journal étudiant *The Daily Texan*, suivis de parutions dans *Raw*, revue éditée par Art Spiegelman et Françoise Mouly. De même, ses livres constituent souvent le prolongement de bandes dessinées initialement publiées dans la presse : *Jimmy Corrigan* est issu d'un feuilleton paru en 1992 dans *Newcity*, tandis que les futures *Building Stories* viennent alimenter les pages de *Nest* et du *New York Times Magazine* dans les années deux mille.

## Une collaboration de longue date

À partir de 1999, Chris Ware signe plusieurs couvertures pour le *New Yorker*, à l'invitation de Françoise Mouly, la directrice artistique. Lancé en 1925, ce magazine hebdomadaire est reconnu pour la qualité de ses enquêtes, commentaires et dessins d'humour. Il se distingue dans le paysage médiatique par la spécificité de sa couverture, centrée sur un dessin plutôt qu'une photographie, et envisagée comme un élément indépendant du contenu du magazine : le *New Yorker* arbore une image sans texte, qui ne fait pas nécessairement écho aux éléments du sommaire.

Les artistes sollicités par le *New Yorker* sont donc invités à réaliser un dessin imprimé en pleine page et immédiatement compréhensible. À première vue, l'exercice ne se prête guère au style de Chris Ware, adepte des récits déclinés en plusieurs centaines de pages et cases minuscules. Comment, dès lors, expliquer sa fructueuse collaboration avec ce magazine ?

## Un regard sur la société américaine

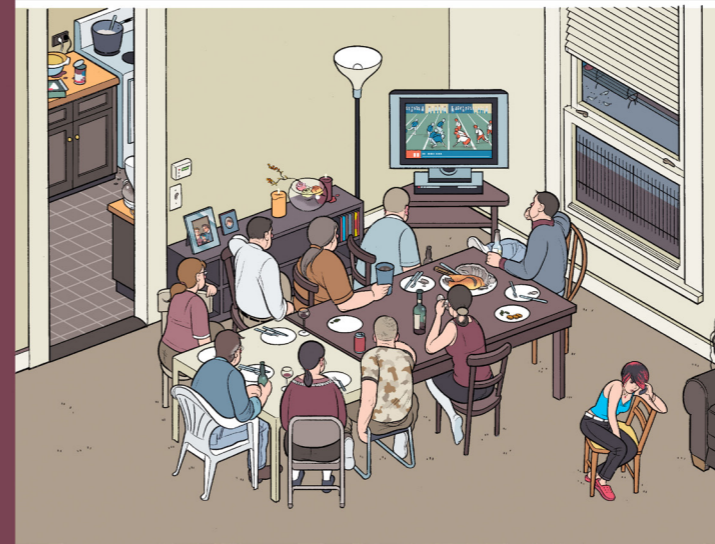
À travers ses dessins, Chris Ware propose un discret commentaire sur l'Amérique d'aujourd'hui, ce qui répond aux attentes du magazine. Le *New Yorker* demande en effet à chaque artiste d'assumer un point de vue sur des questions de société ou des événements rythmant la vie des États-Unis. Chris Ware dépeint ainsi la fête des mères (numéros des 7 mai 2012 et 13 mai 2013), la rentrée des classes (17 septembre 2012 et 17 septembre 2018), Halloween (2 novembre 2009) ou encore Thanksgiving (27 novembre 2000 et 27 novembre 2006). Il évoque également des sujets d'actualité : la crise financière (11 octobre 2010), les violences policières (14 mars et 3 octobre 2016), l'ouragan Harvey (11 septembre 2017), le mouvement #MeToo (5 mars 2018) ou le Covid-19 (6 avril, 4 mai et 21 septembre 2020).

Le cadre scolaire est représenté à maintes reprises, ce qui fait écho à d'autres publications de Chris Ware comme *Rusty Brown*, ainsi qu'à ses inquiétudes sur l'avenir de sa fille et de son épouse enseignante et sur la circulation des armes à feu. Ses couvertures des 7 janvier 2013 et 6 janvier 2014 évoquent ainsi, en creux, la fusillade de l'école Sandy Hook. Un autre sujet revient sur de nombreuses couvertures : la place du numérique dans la vie quotidienne, qui fascine et effraie ce défenseur de l'imprimé (27 novembre 2000, 3 octobre 2005, 27 novembre 2006, ci-contre, 2 novembre 2009, 6 janvier 2014, 22 juin 2015 et 6 avril 2020).

Ces couvertures reflètent une évolution plus large du travail de Chris Ware qui, après des débuts expérimentaux, se tourne vers l'évocation de la société américaine, observant d'un œil amusé ou inquiet les gestes du quotidien, les situations sans action, les phénomènes de transmission ou d'isolement social. Son intérêt pour l'histoire de la bande dessinée est manifeste dans les couvertures réalisées pour deux numéros anniversaires du *New Yorker* (14 février 2005



The New Yorker - Thanksgiving conversation, 2006 © Chris Ware



et 15 février 2010), qui détournent le personnage du dandy Eustace Tilley, mascotte du magazine depuis 1925. Le style est similaire à celui présent dans le reste de son œuvre : aplats de couleurs et traits sobres révèlent une multitude de détails. Chris Ware porte une même attention à chaque plan de l'image et son sens de l'ironie vient nuancer la simplicité suggérée par le graphisme.

## Une expérimentation continue

La collaboration entre Chris Ware et le *New Yorker* est traversée par une expérimentation sur le format : proposer un récit sous forme de dessin unique constitue un nouveau défi pour celui qui, dans toute son œuvre, s'attache à explorer les potentialités de la bande dessinée. Chris Ware

joue avec le format de la couverture de magazine tout comme il s'amuse, ailleurs, avec celui du livre imprimé. Il propose par exemple une série de quatre illustrations pour un même numéro (27 novembre 2006, ci-contre), s'affranchissant peu à peu de la consigne habituelle : si la première couverture conserve une image en pleine page, les suivantes sont composées d'un nombre croissant de cases dans lesquelles apparaissent finalement des bulles de textes, le tout complété par un *strip* publié à l'intérieur du magazine. Cette quête de prolongement narratif apparaît à plusieurs reprises, avec notamment une couverture déclinée en court film d'animation (7 décembre 2015).

Les dessins réalisés par Chris Ware pour le *New Yorker* sont pleinement intégrés au reste de son œuvre. Il instaure un dialogue entre certaines couvertures : peut-être la fillette présentée le 11 octobre 2010 revient-elle le 17 septembre 2018 pour son entrée au lycée ? Il reprend aussi des éléments apparus ailleurs : Jimmy Corrigan figure sur la première couverture imaginée par Chris Ware (21 juin 1999, avec Chip Kidd), tandis que ce travail de l'image sans texte fait écho aux aventures de Quimby the Mouse. Une production artistique qui, dans la continuité de la ligne éditoriale du *New Yorker*, encourage la réflexion des lecteurs sur l'avenir de l'imprimé et sur la société contemporaine.

Lou Le Joly, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

*The New Yorker*

À la Bpi, niveau 2, o(73) NEW 10  
(six derniers mois disponibles)

# EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE

La complexité de l'œuvre de Chris Ware et l'exigence de lecture qu'elle nécessite apparaissent rapidement au feuilletage d'un album. Anne Capuron, traductrice des ouvrages édités chez Delcourt, en a découvert la richesse et les subtilités par l'immersion dans les textes de Chris Ware.

## Comment avez-vous commencé à traduire l'œuvre de Chris Ware ?

Je travaillais occasionnellement pour les éditions Delcourt. Un jour, une personne de l'équipe m'a prêté *Jimmy Corrigan* (2000). Je ne connaissais pas Chris Ware à l'époque et ça a été un choc : je n'avais jamais vu un roman graphique comme celui-là ! Quand j'en ai discuté avec elle, je lui ai dit : « Je suis contente de ne pas être la personne qui va traduire ce livre ». Ce à quoi elle a répondu : « Tu ne veux donc pas le faire ? ».

## Quelle a été votre liberté d'action par rapport aux textes ?

Mon objectif en tant que traductrice, c'est la fidélité. Cela ne veut pas dire faire du mot à mot, mais saisir au maximum tous les éléments du texte — le sens, le rythme, les sonorités. Si je traduis une scène d'action, la longueur plus importante des mots en français donne une sensation de ralenti. Pour retrouver le rythme, je travaille la ponctuation, le choix des mots, et je joue sur les synonymes. Prenons un exemple dans *Acme, récit complet* (2007), un album en grand format, écrit en tout petit. À un moment, Chris Ware explique un pliage de feuille assez complexe sur une page et demie, soit l'équivalent de cinq feuillets tapés. Il m'est arrivé de faire des traductions de pliages et la plupart du temps, quand on essaie de suivre les instructions, on se retrouve avec une boulette en papier.

Il faut alors reprendre le texte anglais, le compléter avec de nouvelles instructions rédigées à la manière de l'auteur jusqu'à réussir le pliage. Or, avec Chris Ware, il n'y a pas de raison de changer quoi que ce soit. Tout est parfait. Dans son mode d'emploi, pas un mot ne manque ou n'est de trop. En plus d'être pédagogique, c'est d'une grande classe, et agrémenté de remarques comme : « N'oubliez pas de respirer si vous ne voulez pas vous couper avec le cutter ». Le moindre écart que je pourrais faire donnerait un résultat moins bon que la version en anglais. Donc la liberté, je n'en veux pas. Je veux juste faire aussi bien que lui.

Reste le problème du foisonnement : les mots en français sont plus longs et il faut en ajouter pour la grammaire et les liaisons. On passe de cinq feuillets à six et le sixième ne rentre pas dans le livre. Je dois donc couper, sans qu'il manque un bout d'instruction ou la petite remarque rigolote qui est du pur Chris Ware. Je vais remplacer les « parce que » par des « car », épurer les structures de phrase, et bricoler jusqu'à rentrer dans la pagination.

## Jusqu'à où peut-on modifier le texte sans rien trahir ?

Dans *Building Stories* (2012), Brandford l'abeille essaie de butiner des fleurs pour ramener de la saccharose à sa famille. Il échoue systématiquement, jusqu'à la fin où il trouve une flaque de sucre. Il s'écrie, sur quatre petits blocs de texte : « Such bounty! And free! And all for me, Brandford the Bee! Whee! » Si je traduis littéralement, ça donne : « Quelle abondance! Et tout ça gratuit! Rien que pour moi, Brandford l'abeille! Youpi! ». On retrouve tous les éléments de sens... mais ni la rime, ni le rythme. Et le graphiste ne pourra jamais faire rentrer le français.



Building Stories - Bee Daily, couverture, 2012 © Chris Ware

J'ai donc tiré le fil des contraintes. Je suis partie du bloc de sens le moins souple à traduire : « all for me, Brandford the bee ». Mais si je garde « Brandford l'abeille », je m'impose des rimes en « eille », ça s'annonce compliqué ! Finalement j'ai déroulé le fil en partant de « rien que pour moi » et des rimes en « oi ». Un autre traducteur serait peut-être parti sur une autre portion de texte et aurait suivi un autre chemin. [NDLR : essayez-vous à l'exercice ou découvrez la solution d'Anne Capuron en fin d'article.\*]

À première vue, le résultat paraît éloigné de l'anglais, mais il fallait restituer à la fois le sens, les rimes et l'effet comptine, et un ton cohérent avec le caractère de Brandford.

## Vous êtes-vous déjà égarée dans le labyrinthe des textes qu'il a conçus ou êtes-vous tombée dans ses pièges (un jeu de mots, un oubli...)?

Les exemples qui me restent en tête viennent d'*Acme*. J'étais dans une sorte de paranoïa parce que Chris Ware cache des choses partout. Il y avait par exemple, à la fin d'une fausse publicité, une adresse postale : « Department U-FKD, Chicago, IL, USA ». Je traduis littéralement. À la relecture, je m'arrête sur le UFKD que je lis phonétiquement « you're fucked ». Je l'avais raté. J'ai passé une demi-heure à traduire ces initiales, que personne ne lira jamais.

Autre exemple, celui d'une référence à Muybridge, photographe du 19<sup>e</sup> siècle. Chris Ware a orthographié son prénom « Edward », avec un « e » avant le « a ». Comme « weird », qui se prononce pareil, veut dire « bizarre » en anglais, ce qui colle assez bien avec le personnage, je suis sûre qu'il s'est amusé, alors je modifie le prénom en « Edzarb ». Six mois plus tard, je tombe sur une mention de Muybridge et je constate que son prénom est Eadward, un pseudonyme qu'il a choisi. Mais Chris Ware l'a orthographié « Edward ». A-t-il oublié le premier « a » ou l'a-t-il fait exprès ? Je ne le saurai jamais et il y a une bizarrerie dans les trois versions. On finit par soupçonner un sens caché partout quand on est plongé dans l'univers de Chris Ware.

Fabienne Charraire et Gaël Dauvillier, Bpi

\* La traduction proposée par Anne Capuron est : « Un tel octroi ! Et sans exploits ! Tout ça pour moi, je suis le roi ! O joie ! ».

# CHRIS WARE EN 5 BD

## *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, de Chris Ware

Delcourt, 2002

À la Bpi, niveau 1, RG WAR J

Jimmy Corrigan, trentenaire molasse, mène une vie routinière entre un travail de bureau morose et les appels incessants d'une mère envahissante. Lorsqu'il est contacté par son père, qu'il n'a pas connu, Jimmy Corrigan voit son quotidien monotone troublé. Il fait la connaissance d'une sœur afro-américaine et lève le voile sur un pan de son histoire à travers celle de son grand-père, immigrant irlandais dans les années 1890. Le jeune homme se met alors en quête de sa propre identité au gré des événements qui se présentent à lui.

Initialement publié en feuilleton dans *The Acme Novelty Library*, *Jimmy Corrigan* est une œuvre imposante et complexe, reconnue internationalement par la critique et le public. Inspiré par son vécu, l'auteur livre un récit intime qui explore finement les émotions d'un personnage authentique, oscillant entre perplexité et mélancolie. Livre-somme exigeant, *Jimmy Corrigan* invite à une expérience de lecture sans précédent, obligeant à la concentration et à l'observation pour déceler les détails de décors, de lettrages, ou de texte. En élaborant un langage visuel et émotionnel qui lui est propre, Chris Ware fait de *Jimmy Corrigan* une œuvre littéraire et graphique majeure sur le cheminement personnel et la filiation.

## *Quimby the Mouse*, de Chris Ware

L'Association, 2005

À la Bpi, niveau 1, AL QUI

*Quimby the Mouse* est assurément une « BDNI », une bande dessinée non identifiée. Éditée d'une façon remarquable en français par l'Association en 2005, cette œuvre de jeunesse de Chris Ware est parue aux États-Unis en 2003. Mais ces différentes planches furent au départ publiées dans un journal, fondé par Chris Ware lui-même *The Acme Novelty Library* dans les années 1990-1993.

Cette œuvre inclassable peut dérouter le lecteur au premier abord tant elle va dans tous les sens et accumule du non-sens. Des planches en noir et blanc, au trait fin, aux cases minuscules et de toutes formes et aux innombrables détails, content les aventures de la souris Quimby. Cette souris, aux deux bustes et deux têtes, serait-elle l'alter ego du dessinateur ? Ses histoires autobiographiques relatent en effet les rapports de l'auteur avec sa grand-mère, sa mère et ses états d'âme telle une rupture amoureuse. Véritable casse-tête de lecture, le livre est également composé de publicités, de petites annonces, de fac-similés de journaux, de plans de montage improbables, et de tranches de vie, cette fois-ci en couleur, d'un certain Jimmy Corrigan, autre personnage phare de Chris Ware.

## *Acme, récit complet*, de Chris Ware

Delcourt, 2007

À la Bpi, niveau 1, AL ACM

Rapport annuel de l'Acme Novelty Company, objet de collection numéroté ou album de bandes dessinées ? Une seule certitude, c'est un objet éditorial surprenant qui se manipule dans tous les sens pour en lire le contenu. Sous une couverture sobre et classique, les pages sont densément remplies d'images, de photos anciennes, de *comic strips* qui se mêlent à du texte, à l'envers et à l'endroit, dans toutes sortes de typographies. Le contenu foisonne jusqu'à déborder de l'album, se nichant jusque dans l'épaisseur de la couverture.

Nous sommes plongés dans le catalogue vintage d'une société fictive qui propose des services et marchandises improbables à grand renfort de promotions, mais aussi des histoires. Celles de Rusty Brown ou Jimmy Corrigan, par exemple, qui deviendront les personnages d'albums futurs. Le style est simple, sobre et extrêmement efficace. Chris Ware est dans le jeu et l'expérimentation. Il offre au lecteur une grande liberté de lecture.

## *Building Stories*, de Chris Ware

Delcourt, 2014

Bientôt à la Bpi

Le titre de cette publication est à double sens — on peut le traduire tant par « histoires d'un immeuble » qu'« histoires à construire » — et ça n'est pas le fruit du hasard. Quatorze fascicules, journaux ou plateaux sont regroupés dans une très grande boîte. Chaque publication a son propre format et raconte à sa manière un moment distinct de la vie d'un immeuble de Chicago ou de ses habitants : une fleuriste passée à côté de ses aspirations artistiques, un couple en crise, une femme âgée nostalgique, Branford « la meilleure abeille du monde »... Chris Ware explore le quotidien, la manière dont les histoires se croisent, les gens se rencontrent et les souvenirs se reconstituent. L'absence d'ordre de lecture des livrets est une invitation faite au lecteur à prendre part à la construction du récit. Un choix original pour une œuvre ambitieuse et qui marque un tournant dans l'histoire de la bande dessinée.

## *Rusty Brown*, de Chris Ware

Delcourt, 2020

À la Bpi, niveau 1, RG WAR G

Ce volume massif (356 pages) rassemble des épisodes parus séparément dans *The Acme Novelty Library*, entre 2008 et 2009 et entre 2012 et 2018. Il raconte l'histoire de Rusty Brown, jeune garçon complexé, fan de sa Supergirl, dans son environnement scolaire, familial, social... Il s'agit d'une véritable narration polyphonique, où chaque protagoniste — à travers différents *strips* — rend compte de sa perception de la réalité, parfois des mêmes événements.

Le récit acquiert une épaisseur qui restitue avec précision et dans toute sa complexité la réalité sociale, urbaine, psychologique de la vie de Rusty : des larges aplats de couleurs aux choix des typographies, en passant par le format à l'italienne, Chris Ware démontre sa capacité à mener, sur la forme comme sur le fond, un projet qui s'inscrit dans la grande tradition de la bande dessinée américaine, tout en précision et en exigence.

Fabienne Charraire, Gaël Dauvillier,  
Camille Delon, Maryline Vallez et  
Florence Verdeille, Bpi





# LES CHEMINS DE L'EXIL



Une famille ukrainienne à la frontière moldave.

La Bpi se veut un lieu d'accueil et d'ouverture pour toutes et tous. Les conférences qui y sont organisées se sont intéressées à plusieurs reprises aux personnes exilées, à leurs trajectoires, leurs conditions d'accueil, leurs récits. Une attention toujours d'actualité : elle fait douloureusement écho aux événements en Ukraine, et la dernière rencontre du cycle « Migrants, réfugiés, exilés » a lieu le 23 mai.

Balises vous propose de redécouvrir quatre conférences à consulter sur [replay.bpi.fr](https://replay.bpi.fr), ainsi que des ressources pour prolonger la réflexion.

## POUR ALLER PLUS LOIN

« Migrants, réfugiés, exilés : parcours heurtés »  
un dossier à lire  
sur [balises.bpi.fr/dossier/migrants-refugies-exiles/](https://balises.bpi.fr/dossier/migrants-refugies-exiles/)

# RÉFUGIÉS : UN DÉFI POUR L'EUROPE ?

**Comment l'Europe peut-elle concilier une politique sécuritaire et une politique d'accueil en matière de migration ? Lors de cette rencontre organisée en février 2016 à la Bibliothèque publique d'information, Catherine Wihtol de Wenden, politologue et directrice de recherche au CNRS, Antoine Pécoud, professeur de sociologie à l'Université Paris Nord, Geneviève Jacques, présidente de la Cimade et Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, anthropologue, font le point sur les enjeux historiques, politiques, économiques et sociaux de la migration en Europe.**

## Une migration contrôlée depuis 1950

Avec la fin de la guerre froide, l'Europe s'engage dans une politique de gouvernance de la migration. « Les pouvoirs politiques considèrent qu'elle a un coût économique en termes d'emploi et de conditions de travail », explique Antoine Pécoud. L'Europe fait face à « trente années d'échec en matière de migration », explique Catherine Wihtol de Wenden. Les quotas mis en place pour répartir les migrants entre les pays n'ont pas eu les effets de dissuasion escomptés sur les migrants économiques et les demandeurs d'asile.

## « L'Europe n'accepte pas d'être une terre d'immigration »

« En 2015, un million de personnes ont demandé une protection internationale ou un asile politique en Europe », rappelle Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky. L'Organisation internationale pour les migrations signale une augmentation de 70 % du nombre de migrants depuis 2014. Les principaux pays d'origine sont la Syrie, l'Afghanistan et le Venezuela. Selon Eurostat, c'est l'Allemagne qui accueille le plus de migrants en Europe avec 1 million de personnes accueillies en 2015. Parallèlement, des pays comme la Hongrie et la Serbie adoptent des mesures sécuritaires en installant des clôtures barbelées à leurs frontières.

## Vers un compromis législatif

Sur le plan législatif, la mise en place du régime d'asile européen commun (RAEC) en 2013 permet de clarifier la situation des migrants. Les directives adoptées dans les textes engagent notamment les pays européens à « garantir aux personnes en attente d'une réponse à leur demande de protection un hébergement, des conditions de vie et une assistance sociale comparables d'un État à l'autre. » D'autres dispositifs européens sont mis en place comme le règlement Dublin III qui vise à favoriser plus de solidarité entre les États membres. Entré en vigueur en 2013, ce système permet aux États membres de se répartir les demandeurs d'asile en fonction de leur situation. Il est activé lorsqu'un État ne peut aménager une politique d'accueil suffisante.

Aurélien Moreau, Bpi



Réfugiés : un défi pour l'Europe ?  
Le 1<sup>er</sup> février 2016  
<https://bit.ly/3JCwJFy>

# LE NAUFRAGE DE LAMPEDUSA DESSINÉ

Le jeudi 3 octobre 2013 au matin, un bateau transportant environ 500 clandestins africains fait naufrage au large de l'île italienne de Lampedusa. 151 personnes sont rescapées, plus de 130 sont mortes. Quelques cadavres sont découverts mais il reste beaucoup de disparus. Le jour même, Nicolas Vadot publie ce dessin dans l'hebdomadaire belge *Le Vif/L'Express*. Que raconte-t-il de cet événement par le biais d'un dessin satirique ?

**L'Europe :** La mer devient le fond bleu du drapeau de l'Europe et les îles en deviennent les étoiles. On ne voit qu'une partie de ce drapeau, une question de cadrage qui permet aussi de donner une impression d'immensité et d'inconnu. La forme poétique des îles et leur couleur dorée représentent la promesse d'un avenir meilleur, à la fois si proche et hors de portée.

**La peur :** Les trois traits qui soulignent l'orteil évoquent l'hésitation. Les gouttes sur le visage de l'homme et de sa femme sont la manifestation de leur inquiétude. Ils connaissent les dangers de cette traversée mais ne renoncent pas pour autant, prêts à tout tant leur situation est désespérée.

**Le danger :** Les migrants empruntent le passage sur lequel leurs prédécesseurs ont été nombreux à périr. Les crânes en sont les preuves. Ils sont posés sur l'eau comme les pierres blanches marquant le chemin du Petit Poucet mais semblent prêts à couler dès qu'on pose le pied dessus. Tout comme les embarcations de fortune dans lesquelles s'empilent les migrants.

**La famille :** Des femmes et des enfants perdent la vie dans cette aventure désespérée. La présence d'enfants dans le dessin génère également une empathie avec les victimes.

**Les couleurs :** Les couleurs vert, jaune, rouge sont celles que l'on retrouve dans beaucoup de drapeaux africains. Le naufrage au large de Lampedusa en octobre 2013 impliquait beaucoup d'Érythréens et de Somaliens fuyant les persécutions, les conflits et la pauvreté.

**La pauvreté :** Les habits sont rapiécés et effilochés. L'homme ploie sous la charge de sa famille. Toute leur vie tient dans quelques valises. Les visages des enfants sont émaciés.

**L'île :** Lampedusa est une petite île italienne d'à peine 20,2 km<sup>2</sup> dans l'archipel des Pélages. Elle est située entre l'île de Malte et la Tunisie, à environ 200 km de la Sicile.

**Kiko :** Le petit chat vert est la mascotte du dessinateur. Il apparaît dans presque tous les dessins publiés par *Le Vif/L'Express* depuis 1993. Ce petit animal irréal est un témoin espiègle. Il n'entre jamais dans l'action, reste toujours au second plan et est souvent muet.

**Fabienne Charraire et Nathalie Niang, Bpi**  
Article initialement paru sur [balises.bpi.fr](http://balises.bpi.fr), le 23 juin 2015

POUR ALLER PLUS LOIN

*Tous migrants !*, dans la collection **Cartooning for Peace**, préface de Benjamin Stora, éditions Gallimard, 2017  
[À la Bpi](http://laBpi.com), niveau 3, 767 CAR



Dessin de Vadot (Belgique) tiré du livre *Tous migrants !* de Cartooning for Peace

# LES CHEMINS DE LA MIGRATION

**Comment concilier mobilité et économie, trajectoires collectives et singulières quand les mouvements migratoires s'accroissent ? C'est la question que posait déjà en 2011 Pierre Henry, directeur de l'association Terre d'asile, à ses invitées : Catherine Wihtol de Wenden, politologue et directrice de recherche au CNRS et Anne-Sophie Bruno, historienne de l'immigration.**

## Un paysage migratoire bouleversé

Pierre Henry rappelle que « le monde entier ne migre pas » mais seulement, en 2011, 3 % de la population mondiale. Les migrations internationales ont triplé en quarante ans, une tendance qui s'inscrit dans la durée et bouleverse l'équilibre mondial, constate Catherine Wihtol de Wenden : « La migration au 21<sup>e</sup> siècle, c'est une sorte de Far West : chacun cherche à être influent sur la scène internationale ». Dans cette « diplomatie des migrations internationales », les pays de départ sont en position de négociateur des accords bilatéraux avec les pays d'accueil, d'autant plus quand les politiques de dissuasion s'avèrent inefficaces. Négocier au niveau européen reste complexe quand chaque pays a un paysage migratoire particulier et une sensibilité propre en termes d'asile.

## Des trajectoires limitées pour les migrants

Anne-Sophie Bruno prend l'exemple de parcours d'ouvriers tunisiens, recrutés collectivement dans les années soixante par l'État français et les employeurs sur des secteurs d'emploi délaissés par les nationaux pour démontrer que « les mécanismes de l'intégration en France sont grippés depuis les Trente Glorieuses ». Le fonctionnement du marché de

l'emploi était déjà segmenté et discriminatoire. La qualification du migrant est appréciée en fonction de « qualités qui sont attribuées à son groupe social de référence ». Sur les autres secteurs d'emploi, ils sont confrontés à des critères de diplôme ou de nationalité.

## La mobilité, facteur essentiel humain

« On est dans une sorte d'esprit de fermeture et d'aveuglement face à la situation parce qu'on est dans une contradiction entre les impératifs politiques et les impératifs économiques et sociaux », déplore Catherine Wihtol de Wenden. Le monde politique fonctionne à court terme, prenant des décisions qui ne tiennent pas compte de la réalité des migrations. Les migrants sont réduits à des catégories de plus en plus floues alors qu'une aspiration à la mobilité traverse tous les pays à l'heure de la mondialisation. Il faudrait plutôt inventer des politiques du vivre-ensemble.

Fabienne Charraire, Bpi



Les chemins de la migration  
Le 14 mars 2011  
<https://bit.ly/3KHpugS>

# MIGRATIONS LITTÉRAIRES

**Asylum, de Javier de Isusi**  
Rackham, 2016

À la Bpi, niveau 1, RG ISU A

Née en 1921 au Pays basque espagnol, Marina est aujourd'hui une vieille dame vivant en maison de retraite. Elle raconte la guerre civile — la tentative de coup d'État de 1936, le déménagement chez une tante à Barcelone — puis l'exil en France — le passage de la frontière sous les bombardements, le camp de concentration d'Argelès-sur-Mer — et enfin l'asile au Venezuela — la reconstitution d'une communauté basque, le mouvement antifasciste durant la Seconde Guerre mondiale. Son destin s'entrecroise avec ceux d'autres protagonistes qui, de nos jours, prennent la route de l'exil. À travers ce récit choral, décliné pour chaque personnage en une nouvelle gamme de couleurs, Javier de Isusi rend hommage à tous ceux qui, par-delà les frontières et les époques, affrontent l'incertitude et la douleur du déracinement. Ce roman graphique émouvant, parsemé d'espoir, réaffirme l'importance de l'accueil et du droit d'asile.

**Mur Méditerranée, de Louis-Philippe Dalembert**  
Sabine Wespieser, 2019

À la Bpi, niveau 3, 848 DALE 4 MU

Chochana est nigérienne et a quitté son pays pour des raisons économiques et climatiques. Après avoir traversé le Sahara, elle échoue dans un centre de détention libyen où elle croise Semhar, une Érythréenne chrétienne d'une vingtaine d'années, qui a fui le service national imposé à la jeunesse de son pays. Dima est une musulmane aisée qui est partie de Syrie avec son mari et leurs deux filles. Les trois femmes montent dans le même bateau, qui doit les emmener en Europe. Louis-Philippe Dalembert s'est inspiré du drame qui a endeuillé la Méditerranée le 18 juillet 2014 : près de deux cents passagers d'un chalutier, sur sept cents, ont péri en mer. Les descriptions de la vie à l'intérieur du bateau, entre la chaleur, l'asphyxie et la peur, sont intenses et parfois difficiles à lire. Mais l'auteur parvient, avec pudeur et retenue, à proposer un ouvrage d'une grande humanité. Il brosse le portrait de femmes courageuses et refuse de les enfermer dans une identité de « migrantes », car être migrantes n'aura été qu'un moment de leur vie.

**Alpha : Abidjan-Gare du Nord, de Bessora et Barroux**

Gallimard, 2014

À la Bpi, niveau 1, RG BES A

Alpha est ébéniste à Abidjan, en Côte d'Ivoire. Il pense à sa femme et à son fils partis pour Paris, dont il est sans nouvelle. Alors il prend la route : direction Gao, au Mali, dans une camionnette surchargée dont les passagers espèrent rejoindre l'Europe. Puis il poursuit son voyage vers le nord, alternant trajets en voiture dans le désert, arrêts involontaires dans des camps de réfugiés, et petits boulots mal payés. Son chemin croise celui d'autres « aventuriers ». Le texte écrit à la première personne est accompagné de dessins sobres dans lesquels dominent le noir et le blanc. Ce roman graphique d'une grande pudeur donne ainsi à voir et à ressentir les espoirs, puis les désillusions, des migrants d'Afrique subsaharienne — une détresse dont profitent militaires corrompus, passeurs malhonnêtes et trafiquants en tout genre. Le récit interroge aussi les responsabilités individuelles face aux mesures répressives et à la coopération entre États : l'Europe aux côtes si lointaines est omniprésente dans les demandes absurdes des consulats, dans les circuits touristiques aperçus en cours de route, et dans les contrôles instaurés par les pays du Maghreb en échange d'une « aide au développement ».

**La Traversée, de Pajtim Statovci**

Buchet Chastel, 2021

À la Bpi, niveau 3, 839.9 STAT 4 TI

Bujar a grandi à Tirana, en Albanie. Après la mort de son père, il décide de quitter le pays avec son meilleur ami, Agim. Les deux adolescents passent plusieurs mois à dormir dans la rue et à survivre grâce à des petits boulots, puis se lancent dans la traversée vers l'Italie. Le parcours migratoire de Bujar le conduit, quelques années plus tard, en Allemagne, en Espagne, aux États-Unis puis en Finlande. À chaque étape de son parcours, il s'invente une nouvelle vie : il est tantôt un jeune Italien dont les parents sont morts, tantôt une femme trans venant de Turquie, ou une Bosniaque qui étudie la médecine. Ce roman, écrit par un jeune auteur kosovar qui a émigré à l'âge de deux ans en Finlande, traite de la migration, mais surtout de la recherche d'une place dans le monde. Le héros

souhaite être accepté dans les pays qu'il traverse, mais toutes ses aspirations sont contrariées : il est sans cesse renvoyé à son statut d'étranger et il subit racisme et homophobie. La réflexion porte surtout sur ce qui définit un migrant, entre son existence passée et celui qu'il souhaite être une fois arrivé à destination, et sur la difficulté à être soi-même quand la population autochtone ne le permet pas.

**Sur le mont Gourougou, de Juan Tomás Ávila Laurel**

Asphalte, 2017

À la Bpi, niveau 3, 860 20 AVIL 4 JU

À la frontière de l'enclave espagnole de Melilla, au Maroc, se dresse le mont Gourougou où se sont réfugiés des migrants désireux d'atteindre les côtes espagnoles. Confrontés au dénuement et à la faim, vivant dans des grottes qu'ils nomment avec humour « résidences », ils tentent d'échapper à l'ennui et au désespoir en jouant au football ou en racontant des histoires. Derrière le ton humoristique de certaines d'entre elles transparaît la réalité d'existences marquées par de dures conditions de travail, l'exploitation et la misère. À travers ces récits de survie se dessinent les conséquences de la colonisation, le poids de la religion, les dictatures, la corruption et l'enrichissement des profiteurs. Malgré des descriptions réalistes de la vie dans le camp, de la précarité et du rejet, de la mendicité et des violences de la police marocaine, l'auteur choisit le ton de la fable pour rendre universel le sort de ces réfugiés. Les discussions animées rappellent l'importance de la tradition orale et révèlent le sort atroce qu'ont connu certains dans leur pays avant de subir la violence des barrières infranchissables de l'Europe.

**Stéphanie David, Lou Le Joly et Lena-Maria Perfettini, Bpi**

Article initialement paru sur [balises.bpi.fr](https://balises.bpi.fr), le 14 février 2022

# PÉRIPLÉS, LANGAGES DE L'EXIL

L'étude des vécus et des représentations de l'exil est au cœur de la rencontre « Périplés – Langages de l'exil » organisée en juin 2016 à la Bpi, en partenariat avec l'Inalco et le séminaire « Les Non-Lieux de l'exil ».

Une première table ronde interroge les mots de l'exil : animée par l'anthropologue Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, elle rassemble Nisrine Al Zahre, écrivaine et enseignante, Kadhim Jihad Hassan, poète, traducteur et professeur de littérature arabe, et Mourad Yelles, professeur en littératures maghrébines et comparées. Une seconde partie réunit, autour de l'anthropologue Alexandra Galitzine-Loumpet et de la thématique des images, la philosophe Christiane Vollaire et les photographes Philippe Bazin, Sara Prestianni et Laetitia Tura — également réalisatrice.

## Métamorphoses du langage

Les intervenants convoquent Homère, Joachim du Bellay, Badr Shakir al-Sayyab, Mahmoud Darwich, Édouard Glissant ou encore Edward Saïd pour évoquer les effets de l'expérience exilique : production de récits et de représentations, métamorphose des langages et des êtres que traversent « tous les émigrés, exilés, transfuges, déserteurs, résistants, réfugiés, proscrits, déportés, transbordés, expatriés ».



Cimitero dei barconi, Alessandro Pisanì sur Flickr, CC BY-NC-ND 2.0

## Exposer le récit

La notion de visibilité est ici centrale : « ce que les mots tentent de traduire, les images l'exposent », sans toutefois « restituer pleinement ce qui fut ». Sont aussi réaffirmées dans « l'invention de nouveaux espaces poétiques », dans la liberté induite par le silence et l'interlangue, dans la « profonde dignité » opposée par les exilés à la violence des politiques de contrôle et d'effacement.

## Une singularité fragile

Si leur individualité semble menacée par la perte de leur identité juridique et par les « récits dominants », elle est aussi réaffirmée dans « l'invention de nouveaux espaces poétiques », dans la liberté induite par le silence et l'interlangue, dans la « profonde dignité » opposée par les exilés à la violence des politiques de contrôle et d'effacement.

Lou Le Joly, Bpi

# LE BOIS DES ÉPAVES

À Lampedusa, île épicentre des tragédies migrantes en Méditerranée, la mer rejette à la côte des rebuts matériels et des rebuts humains qui y poursuivent un dialogue englouti. Sur l'île, les morts sont déposés et triés dans un local de médecine légale ; les survivants sont rassemblés et triés dans un centre dit d'accueil ; les objets perdus et les barques naufragées sont stockés sur un terrain vague, que l'usage a fini par nommer « le cimetière des bateaux ». Les îliens vivent, dans un grand désarroi, ces drames de la migration depuis plusieurs décennies.

Un menuisier de l'île a commencé un jour à ramasser les planches des barques abandonnées pour en faire de petites croix de bois : « J'ai eu l'idée d'utiliser le bois des épaves de la décharge pour tailler une croix comme symbole de ce qu'on ne voulait pas faire voir ». Lors de la visite apostolique du pape François sur l'île, en juillet 2013, le même menuisier a taillé les objets du culte, dont une croix pastorale faite du bois des épaves. Cette symbolique de la croix, au-delà de sa signification religieuse, porte ici le sens universel de la souffrance de tous : pour l'artisan, elle symbolise la vie et parle de renaissance.

Le bois des épaves sert aussi une forme de protestation civile qui s'efforce de conserver les traces des migrants passés par l'île, disparus ou survivants. Le collectif militant Askavusa (« pieds nus », en dialecte sicilien) a créé Porto M, un lieu d'exposition informel des objets de migrants retrouvés au fil des années sur les côtes de l'île : des gourdes, des sachets de thé, des chaussures, des gilets de sauvetage, des corans et des bibles, des cassettes de musique, des lettres et des photos, etc. Ces objets parlent de vies perdues et portent la mémoire de ceux qui ont tenté le passage. La façade de ce lieu a été comme transformée symboliquement en barque, grâce aux planches multicolores des épaves qui la recouvrent.

Dans les efforts de ces veilleurs de mémoire, les migrants sont absents, disparus en mer ou errants sur les routes européennes. Quelque chose s'est passé cependant, à l'autre bout de l'Europe, qui a transfiguré le bois des épaves en objet de vie et ainsi bouclé une boucle symbolique.

À Berlin en 2013, cinq jeunes réfugiés d'origine africaine, débarqués à Lampedusa en 2011, ont croisé la route d'un jeune architecte allemand : dans le centre artistique Schlesische 27, où sont accueillis des sans-abris, celui-ci devait les aider à fabriquer des meubles pour la pièce qui leur était allouée. Comprenant que le plus important pour eux allait être de trouver un travail et de commencer une intégration sociale, lui et une de ses collègues ont entrepris avec eux de créer une entreprise solidaire de formation professionnelle et de fabrication de meubles, Refugees Company for Crafts and Design, appelée aussi Cucula (en langue haoussa : faire ensemble, prendre soin les uns des autres).

Dans une série limitée de chaises, considérées comme des « ambassadrices » de l'histoire de ces migrants, sont intégrés des morceaux de bois provenant des épaves de Lampedusa. L'un des cinq apprentis menuisiers le dit ainsi : « Cette chaise raconte mon histoire. Comme moi, ce bois est passé par Lampedusa. Ce bois provient des épaves échouées sur l'île de Lampedusa. Et c'est mon histoire. »

## Évelyne Ritaine

Texte initialement paru dans *De ligne en ligne* n°20 (2016)



Périplés – Langages de l'exil  
Le 6 juin 2016  
<https://bit.ly/3KHT0b3>

# APRÈS LES CAMPS... EXIL ET MÉMOIRES DES CAMPS DE RÉFUGIÉS

Quelles traces laisse la vie en camp sur les lieux, l'histoire et les personnes ? Julia Maspero, doctorante en histoire, Véronique Moulinié, anthropologue et directrice de recherche au CNRS, Clara Lecadet, anthropologue et Glenda Andrade, doctorante en sociologie, étaient invitées par Alexandra Galitzine-Loumpet à rendre compte de leurs travaux sur les camps lors d'une rencontre organisée par la Bpi en mars 2018.

## Un concept flou et changeant

Les camps d'accueil de réfugiés se multiplient, tantôt promus comme solution humanitaire, tantôt critiqués pour leur insalubrité et le manque de solution pour leurs résidents, évoluant insidieusement vers la gestion des « indésirables » par le maintien sur place. Ils changent d'appellation au fil du temps et des statuts des hébergés : camps de concentration, camps de déplacés (statut créé en 1944), camps de réfugiés (statut créé en 1951). Les lieux d'accueil se déplacent ou au contraire s'installent dans le temps long, accueillant jusqu'à plusieurs générations d'exilés.

## Des histoires

Les invitées interrogent l'image un peu factice de l'histoire des camps, fabriquée dans un intérêt politique ou humanitaire, mais également celle façonnée par les descendants des réfugiés ou par l'histoire locale. Clara Lecadet s'intéresse au programme de fermeture des camps en Europe par le Haut commissariat aux réfugiés de l'ONU (1968-1971). Julia Maspero cherche les traces des déplacés après la fermeture des camps en Allemagne et en Autriche. Glenda Andrade étudie le camp de Chatila, dans la banlieue de Beyrouth, un camp installé

depuis 1948. Quant à Véronique Moulinié, elle s'intéresse à la vie en camp des 500 000 républicains espagnols fuyant le franquisme durant la retraite, de janvier à mars 1939.

## Des constantes

Les traces des habitants des camps sont discrètes car les lieux ont été rasés ou réhabilités. L'effacement de cette histoire peut être volontaire, pour oublier la guerre et se concentrer sur la reconstruction dans le cas de la fermeture des camps en Europe par exemple. Mais souvent elle s'efface d'elle-même face à la grande histoire ou se confond avec le récit local, exposée dans quelques vitrines entre les murs d'un monument. Ce sont bien souvent les descendants qui œuvrent pour la mémoire collective de ces invisibles, en opposition à la culture institutionnelle comme les Palestiniens de Chatila ou avec le risque de gommer certains aspects comme les héritiers des républicains espagnols qui ont passé outre les nuances politiques.

Fabienne Charraire, Bpi



Après les camps...  
Exil et mémoires  
des camps de réfugiés  
Le 5 mars 2018  
<https://bit.ly/3JG2tt8>

# HISTOIRE(S) DE CAMPS

Les camps de réfugiés ont officiellement fermé en Europe en 1966, mais ont-ils vraiment disparu ? L'accueil de populations déplacées, dans le respect de leur dignité et de leur altérité, pose toujours problème. Balises vous propose une sélection sur l'histoire des camps.

## Musée national de l'histoire de l'immigration

<http://www.histoire-immigration.fr/>

De nombreux articles sur les camps à différents moments de l'histoire : le camp de Rivesaltes, le camp de harkis de Saint-Maurice-l'Ardoise (Gard) entre 1962 et 1976, le camp des Milles qui accueillait des réfugiés allemands en 1939... Également, des documents sur l'histoire contemporaine.

## De l'exil à la résistance : réfugiés et immigrés d'Europe Centrale en France 1933-1945, de René Gallissot, Karel Bartošek et Denis Peschanski (dir.)

Presses Universitaires de Vincennes, 1989

À la Bpi, niveau 3, 944-858 DEL

Plus de 200 camps se constituent en France entre la Troisième et la Quatrième République pour accueillir les réfugiés des conflits d'Europe. Ces réfugiés et immigrés ont joué un rôle important dans l'histoire de la France et celle de la Résistance. Cet ouvrage cherche à cerner l'identité des personnes déplacées. Il comporte de nombreuses données statistiques.

## Après les camps. Traces, mémoires et mutations des camps de réfugiés, de Clara Lecadet et Jean-Frédéric de Hasque (dir.)

Université Catholique de Louvain, 2018

Cet ouvrage porte sur la formation et les modalités d'inscription et de transmission d'une mémoire des camps de réfugiés, ainsi que sur les enjeux de leur institutionnalisation.

## Parler des camps au XXI<sup>e</sup> siècle : les étapes de la migration, d'Alain Rey

Guy Trédaniel éditeur, 2015

À la Bpi, niveau 2, 31.2 REY

Alain Rey, linguiste, et Guillaume Lavit d'Hautefort, photographe, s'associent pour parler des camps et de l'ambiguïté de ce mode d'accueil, entre humanité, précarité, enfermement...

## Gérer les indésirables : des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire, de Michel Agier

Flammarion, 2008

À la Bpi, niveau 2, 365.9 AGI

L'auteur, anthropologue, décrit l'organisation des camps qu'il classe en catégories distinctes : les refuges auto-organisés, les centres de tri, les espaces de confinement, les réserves non protégées. Une étude qui met en lumière les paradoxes de l'humanitaire.

## Un monde de camps, de Michel Agier

La Découverte, 2014

À la Bpi, niveau 2, 39.6 MON

Cet ouvrage raconte l'histoire d'une vingtaine de camps à travers le monde et la vie des personnes sur place : du plus ancien, à Chatila au Liban, au plus grand, à Dadaab au Kenya, des plus organisés aux plus informels... Michel Agier décrit également le camp de Calais, celui du Hanul à Saint-Denis, ou encore celui de Lampedusa, véritable « laboratoire de rétention en Europe »...

Fabienne Charraire, Bpi

Article initialement paru sur [balises.bpi.fr](https://balises.bpi.fr), le 1<sup>er</sup> mars 2018

# BIBLIOTHÈQUES ITINÉRANTES

L'éloignement des bibliothèques, dans les zones rurales ou en périphérie de certaines villes, ne permet pas à tous les lecteurs de s'y rendre : ce sont alors les bibliothèques qui viennent à eux. Les bibliobus — ou, maintenant, médiabus — ont pour mission de diffuser la lecture sur l'ensemble du territoire et de faire sortir la bibliothèque de ses murs.

## 1858

Les bibliothèques mobiles voient le jour au Royaume-Uni en 1858 puis aux États-Unis, dans le Maryland, à partir de 1905. Ces bibliothèques ambulantes transportent les livres dans des carrioles tirées par des chevaux avec l'objectif, selon les mots du philanthrope George Moore, de « diffuser la bonne littérature parmi la population rurale ».

## 1931

Le premier prototype de bibliobus français est fabriqué par Renault, à la demande du président de l'Association des bibliothécaires de France, Henri Lemaître. Conçu à l'origine pour les colonies françaises, projet qui n'aboutira pas, le bibliobus séduit les zones rurales. La première « bibliothèque circulante » apparaît dans l'Aisne en 1933 et des bibliobus sont mis en service dans la Marne en 1938, où ils couvrent jusqu'à trois cent cinquante communes.

## 1945

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les bibliothèques centrales de prêt (BCP) sont créées pour desservir en livres les communes de moins de 20 000 habitants. Huit départements disposent en 1945 d'une BCP, toutes dotées d'un bibliobus.



Le Tigibus à Besançon en 2019

Pierre Tribhou, domaine public via Wikimedia Commons, 2019

## 1956

Les bibliobus apparaissent dans des grandes villes comme Grenoble et Tours puis, dans les années soixante, Toulouse et Valenciennes. Ils complètent le réseau de bibliothèques en se rendant dans des quartiers éloignés du centre ou auprès de publics empêchés, par exemple dans les hôpitaux, les prisons ou les maisons de retraite.

## Années 1980 et 1990

Entre 1980 et 1999, chaque département est doté d'une bibliothèque départementale de prêt (BDP), à laquelle un service de bibliobus est souvent associé. Dans le même temps, la multiplication des supports conduit à la transformation des bibliobus en médiabus. Apparaissent aussi des musibus, dvdbus ou artobus.

## Années 2000

La multiplication des bibliothèques dans les villes et villages réduit l'intérêt pour les médiabus. De nouveaux outils se mettent en place afin de conserver la proximité entre lecteurs et bibliothèques, comme les services de portage à domicile, les bibliothèques de rue et autres opérations de « bibliothèques hors les murs ». Les médiabus demeurent cependant actifs dans 2 % des communes de moins de 10 000 habitants, selon les *Chiffres clés 2013* du ministère de la Culture, ainsi que dans certaines villes plus grandes telles que Nice, Nîmes, Toulon, La Rochelle ou encore Bobigny, où ils restent des outils de médiation et d'animation appréciés pour faire vivre la lecture publique.

Gilles d'Eggis, Bpi

# PLUMES AMOUREUSES

En janvier 2022 à la Bpi, l'écrivaine Sophie Coiffier a animé un atelier d'écriture intitulé « Quand le cœur s'adresse », dans le cadre des Nuits de la lecture. L'exercice consistait à rédiger une déclaration d'amour...

## Maguy, 55 ans

J'ai eu connaissance de l'atelier en regardant le programme des Nuits de la lecture. J'aime écrire mais je n'avais jamais participé à un atelier d'écriture. Malgré les tâtonnements, c'est intéressant de voir les choses s'éclairer petit à petit. Dans un cadre très court, j'ai déjà compris ce vers quoi j'ai envie d'aller, ce que je dois travailler : donner plus de chair, de caractère concret. Je me rends compte que je suis trop cérébrale dans mon écriture, et les conseils reçus ont été très utiles pour commencer à lever mes difficultés.

## Lola, 24 ans

Je suis abonnée à la lettre d'information de la Bpi et je participe régulièrement aux ateliers d'écriture qui y sont organisés, animés par des intervenants de très bon niveau. Au cours de cet atelier, je me suis sentie vraiment épaulée par Sophie Coiffier, qui m'a fait des retours précis sur les mots que j'employais. Elle a suggéré des textes très contemporains, notamment de la poésie. Cela ouvrait des voies différentes.

## Claire, 60 ans

Ma mère est adhérente du Centre Pompidou et, sachant qu'un atelier d'écriture s'y tenait, elle m'a fait suivre l'information. J'avais déjà participé l'année dernière à deux ateliers qui m'avaient beaucoup plu : j'avais pris énormément de plaisir à écrire dans ce cadre. Le thème de cet atelier était très inspirant, et en même temps, j'aime écrire quand on m'impose une contrainte. C'est plus facile que de partir d'une feuille blanche.



Bpi, 2022

## Céline, 51 ans

J'ai découvert cet atelier grâce au programme de la Bpi. Au départ, le thème m'a un peu surpris, ce n'était pas trop mon truc. Mais j'ai beaucoup apprécié la manière dont l'animatrice a abordé son atelier avec les textes de médiation. J'ai aussi aimé la lecture à voix haute. Plusieurs textes, dans leur diversité et leur tonalité, étaient ravissants.

## Sophie, 40 ans

Je suis venue par hasard avec une amie, et c'est une belle découverte. La partie la plus sympa a été le moment de lecture : découvrir les textes des autres, c'était génial. Il y avait à chaque fois des ambiances et des humeurs différentes, avec des choses parfois très gaies, parfois crues, parfois tristes. C'est aussi l'occasion de ne pas écrire seule.

Propos recueillis par Gilles d'Eggis et Florian Leroy, Bpi

## Bibliothèque publique d'information

### Centre Pompidou

Téléphone

01 44 78 12 75

Horaires

12 h-22 h tous les jours sauf le mardi

11 h-22 h les samedis, dimanches et jours fériés

Métro

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

Adresse postale

Bpi — 75197 Paris Cedex 04

Site internet

www.bpi.fr

### Directrice de la publication

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

### Rédactrice en chef

Marion Carrot

### Comité d'orientation. Équipe de rédaction

Arlette Alliquié, Annie Brigant, Fabienne Charraire, Ali Chihani, Gaël Dauvillier, Camille Delon, Régis Dutremée, Gilles d'Eggis, Sébastien Gaudelus, Lou Le Joly, Florian Leroy, Geneviève de Maupeou, Aurélien Moreau, Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Lena-Maria Perfettini, Monique Pujol, Caroline Raynaud, Maryline Vallez, Julie Védie, Florence Verdeille

### Ont collaboré à ce numéro

Isabelle Bastian-Dupleix, Marion Bonneau, Anne Capuron, Cartooning for Peace, Arnaud Hée, Sophie Maintigneux, Ariane Michel, Julien June Misserey, Benoît Peeters, Nicolas Rey, Jacques Samson, Marie Voignier

### Conception graphique

Claire Mineur

### Mise en page

Module — Julien Janiszewski

### Accessibilité numérique

William Bolze Évain

### Impression

Imprimerie Vincent - 37 000 Tours  
SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS  
GÉRÉES DURABLEMENT

### Web

Plus d'articles sur balises.bpi.fr  
Nos recommandations sur Facebook et Instagram  
en cinéma @Pour une poignée de docs  
et littérature @Tu vas voir ce que tu vas lire

### Gratuit

### Couverture

© Chloé Vollmer-Lo

### Quatrième de couverture

*Jimmy Corrigan*, couverture, 2000 © Chris Ware

ISSN 2680-5146

