

2.

Le récit suspendu

A PROPOS

DU RYTHME SINGULIER

D'UNE CERTAINE

BANDE DESSINÉE D'AUTEUR

Alain BOILLAT

Longtemps le médium bédéique fut assimilé de manière réductrice à certains genres caractérisés par une succession effrénée de péripéties : ainsi Zig, Puce et Alfred ou Tintin et Milou se voient-ils propulsés comme des mobiles désincarnés dans l'engrenage insatiable d'une mécanique narrative bien huilée, à l'instar des détectives hard boiled ou des superhéros qui font leur apparition dans les comics des années 1930. Plus tard, des éditeurs comme Marvel ou DC proposent un univers survolté où domine l'ellipse abrupte ou la décomposition d'actions spectaculaires¹. En réaction au statut de « productions de masse » de telles réalisations (souvent collectives), la bande dessinée francophone d'auteur, née de la légitimation des formes de « figuration narrative » amorcée à la fin des années 1960² et considérablement renforcée trois décennies plus tard³, privilégie une conduite plus lâche du récit, un refus d'un spectaculaire jugé « facile » et associé aux

Docteur ès Lettres, Alain BOILLAT travaille en tant que maître-assistant en Section d'Histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne. En 2004-2006, il a notamment enseigné la narratologie et l'histoire de la bande dessinée à l'École d'arts décoratifs de Genève. Fondateur de la revue *Décadrages*, *Cinéma à travers champ* à laquelle il collabore régulièrement, il est l'auteur de plusieurs articles académiques, ainsi que des ouvrages *La Fiction au cinéma* (Paris, L'Harmattan, 2001) et *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma* (Lausanne, Payot, à paraître).

- ¹ Les « superpouvoirs » sont bien souvent le prétexte à un déchaînement d'actions. Par exemple, la vitesse phénoménale des déplacements de Flash, personnage dessiné par Carmine Infantino entre 1956 et 1960, conduit à des solutions graphiques et à des principes de découpage qui sont en adéquation avec les capacités surhumaines du héros. Voir à ce propos l'article de Laurent Guido, *De l'instant prégnant aux gestes démultipliés : scansions filmiques du mouvement dans la bande dessinée*, in Philippe Kœnel et Gilles Lugrin (éd.), *Bédé, ciné, pub et art. D'un média à l'autre*, Gollion, Editions Infolio, 2006 (à paraître)
- ² L'un des jalons de ce premier mouvement de reconnaissance du statut artistique de la BD fut l'exposition montée en 1967 par la SOCERLID au Musée des Arts décoratifs de Paris, intitulée *Bande dessinée et figuration narrative*
- ³ En témoignent la fondation de l'Association et l'imitation de sa politique éditoriale par la plupart des grands éditeurs, qui ont créé ces dernières années des collections spécifiquement destinées à ce type de productions

blockbusters hollywoodiens⁴ ainsi que, corrélativement, une plus grande proximité avec l'expérience quotidienne des lecteurs. Aux outrances bruyantes des actions trépidantes font place l'introspection abyssale, le rendu subtil des relations intimes, les non-dits, la contemplation et l'errance. Le développement d'autres formats de diffusion favorise une gestion plus globale du rythme narratif : l'alternance de l'événementiel et de la stase n'a pas le même impact selon qu'il s'agit d'un strip quotidien de quatre cases ou d'un « roman graphique » de deux cents pages.

Le repli sur soi qui caractérise la représentation de la sphère privée trouve naturellement dans l'autobiographie sa forme de prédilection. Ainsi la découverte de la Corée du Nord dans le journal de voyage *Pyongyang* (L'Association, 2003)⁵ se voit-elle totalement filtrée par la subjectivité de Guy Delisle, dont les explications ironiques au cours de ses balades ou activités quotidiennes – il travaille en tant qu'animateur, ce qui nous vaut quelques digressions sur l'opposition de l'image fixe et de l'image animée – entretiennent une forte complicité avec le lecteur, notamment lorsqu'elles font naître des associations libres inventives.

Ce qui me paraît décisif dans l'apport de telles productions marginales, ce sont les implications formelles de leurs options thématiques, qui conduisent selon moi à un traitement singulier de la temporalité. Or cet aspect concerne la spécificité même du 9^e art, où l'alliance paradoxale de la séquentialisation (le strip) et de la fragmentation (la case) soulève constamment ces questions d'apparence bénigne : que se passe-t-il entre chaque image ? Quelle durée s'écoule dans la gouttière ? On touche là à l'une des préoccupations centrales de la narratologie littéraire post-genettienne qui consiste à comparer le « temps de l'histoire » (qui régit le monde proposé par l'œuvre, c'est-à-dire le niveau « diégétique ») avec le « temps du récit » (celui que l'on peut assimiler à la lecture, ou du moins à un volume déterminé de phrases ou de pages), notamment pour tenter de définir le tempo narratif d'une œuvre⁶. Il est fréquent que certaines parties du récit jugées peu intéressantes soient totalement éliminées (ellipse) ou réduites à quelques instants significatifs (sommaire). La place qu'un auteur accorde à des moments généralement considérés comme « creux », à l'instar de déplacements ou d'actions ordinaires, est révélatrice d'une volonté d'obtenir un rythme plus proche du continuum sur lequel se fonde notre expérience perceptive du temps. Par exemple, l'arrivée en jeep de l'inspecteur de police au début du premier chapitre de *La Bête* (Vents d'Ouest, 2002)⁷ eût pu s'inscrire dans une ou deux cases. Si Chabouté l'étend sur trois planches, c'est parce qu'il ne veut pas simplement « poser le décor » : il entend faire ressentir la lourdeur qui accable ce hameau bientôt coupé du monde, dont les habitants sont écrasés sous la neige, avachis par l'alcool et taraudés par la mauvaise conscience.

4 Dans l'introduction à son recueil d'entretiens avec des auteurs récents de bande dessinée (Blutch, David B., Rabaté, Sfar, etc.) qui s'inscrivent dans le paradigme que j'esquisse ici, Hugues Dayez note, résumant l'avis de la plupart des intervenants : « Combien de dessinateurs ne louchent-ils pas vers le cinéma américain le plus spectaculaire pour concevoir les cadrages et les découpages de leurs planches ? Résultat : au lieu d'affirmer sa richesse, cette bande dessinée « cinématographique » révèle tristement ses manques : l'absence de son et de mouvement. Reste alors un « cinéma de papier » qui fait plutôt « cinéma du pauvre » (Hugues Dayez, *La Nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2002, p. 7)

5 Cet ouvrage a valu à Guy Delisle d'être nommé pour le Prix International de la Ville de Genève 2003

6 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 122-144, et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 22-25

7 Opus sélectionné pour l'obtention du Prix International de la Ville de Genève 2003

En laissant de côté ce qui a trait au parcours de l'œil du lecteur dans l'image⁸, on peut se demander combien de cases sont utilisées par un dessinateur pour représenter une durée diégétique donnée. McCloud fait par exemple remarquer que la répétition d'une case identique « muette »⁹ provoque un effet de ralentissement¹⁰. Souvent, la reprise sans le texte de l'image dialoguée qui précède offre une sorte de caïssé de résonance à la réplique, comme si les conséquences de celle-ci se prolongeaient dans l'esprit des personnages. Lors de telles suspensions mises au bénéfice d'une intériorisation, certains auteurs font d'ailleurs concrètement disparaître l'environnement pour reproduire la démarche sélective de la pensée, à l'instar de Wazem dans *Promenade(s)* (Atrabile, 2001) (FIG.01)¹¹ ou de Blutch dans *Vitesse moderne* (Dupuis, 2002) (FIG.02 VOIR P. 18), où la constance énigmatique du sourire de Rudy préfigure le dérapage cauchemardesque de la déambulation nocturne de Lola dans une cité soudainement déserte¹².

Les expériences oubapiennes¹³ ont généralisé l'absence totale de progression lors du passage d'une case à l'autre, dont on trouve ponctuellement des traces jusque dans les productions plus « grand public » d'un Lewis Trondheim (la série des *Lapinot* chez Dargaud). La répétition d'états analogues (néanmoins inscrits dans une continuité discursive généralement assurée par le verbal) dont procède par exemple l'album significativement intitulé *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (Trondheim et Menu, l'Association, 2001) met à mal la décomposition traditionnelle du flux temporel diégétique : on n'y trouve plus de phases marquantes censées permettre au lecteur de reconstruire virtuellement l'intégralité du geste ou de l'action. La tendance au « temps suspendu » décelable dans la bande dessinée « alternative » invalide par conséquent radicalement la dichotomie entre l'instant prégnant prôné par Lessing¹⁴ et l'instant quelconque obtenu dès le XIX^e siècle grâce à la (chrono) photographie¹⁵. En effet, dans de nombreuses bandes dessinées « dédramatisées » récentes, les auteurs élisent certains moments apparemment insignifiants qui deviennent saillants du fait même de leur présence sur la page. L'absence de pertinence narrative d'une case n'interdit pas que le lecteur présuppose une intentionnalité, prémisse d'une appréhension plus large (et facultative) d'un style. D'ailleurs, ce dernier se perçoit souvent à travers les respirations du récit. Si Godard, citant Elie Faure à propos de Velázquez dans *Le Mépris* (1963), semblait vouloir filmer « ce qu'il y a entre les choses », les auteurs de bande dessinée peuvent exacerber le mystère de l'irreprésentable lié à ce qui se



FIG.01 Wazem *Promenade(s)* Atrabile, 2001

8 Il est évident que la grandeur de la case, sa densité informationnelle, sa lisibilité, le caractère plus ou moins contraignant de sa composition, etc. ont une incidence sur la perception du « temps du récit » par le lecteur. Je renvoie sur ce point à la discussion de l'opposition (ou plutôt de la dialectique) entre tabularité et linéarité dans la BD : voir Pierre Fresnault-Deruelle, *Du linéaire au tabulaire*, Communications n°24 (*La bande dessinée et son discours*), 1975, pp. 7-23, et Harry Morgan, Angoulême, *Principes des littératures dessinées*, Editions de l'An 2, 2003, pp. 31-40

9 En effet, le verbal compris dans les phylactères suggère inévitablement une durée déterminée par le temps supposé de la profération de la parole, reconstituée mentalement par le lecteur

10 Scott McCloud, *L'Art invisible*, Vertige Graphic, Paris, 1999 (1993), pp. 100-101

11 Pierre Wazem, nommé pour le Prix Rodolphe Töpffer 1997 et lauréat en 1999 pour *Bretagne* (Les Humanoides Associés, 1999), change de catégorie et obtient pour le quatrième tome des *Scorpions du désert* (Casterman, 2005) le Prix International de la Ville de Genève en 2005

12 Avec *Vitesse moderne*, Christian Hincker dit Blutch a remporté le Prix International de la Ville de Genève en 2002

13 Sur le modèle de l'OuLiPo fondé dans le champ littéraire, l'OuBaPo (Ouvrir de Bande dessinée Potentielle) fut créé par Lewis Trondheim et Jean-Christophe Menu à la fin de l'année 1992. Le travail des auteurs qui lui sont affiliés se caractérise par des expérimentations basées sur des systèmes de contraintes

14 Dans son essai d'esthétique intitulé *Laocoon* (1766), Gotthold Ephraïm Lessing, soucieux de distinguer la peinture de la poésie du point de vue de l'expression narrative, aboutit au constat suivant : « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit » (*Laocoon*, Editions Hermann, Paris, 1964, p. 110). L'épithète « fécond », parfois traduit plus littéralement par « prégnant », a été fréquemment repris et s'applique à toute représentation narrative figée, puisque la suggestion d'un avant et d'un après permet d'inscrire le geste dans une action, et celle-ci dans un ensemble plus vaste, le récit

15 On retrouve en effet le principe de la décomposition d'un mouvement en phases reproduites sur une même surface ou dans des images successives (telle que la pratiquait sur un support photographique le physiologiste français Etienne-Jules Marey) dans « l'effet stroboscopique » couramment utilisé dans la bande dessinée, notamment dans le genre comique (voir Duc, *L'Art de la BD*, tome 1, Paris, Glénat, 1982, p. 85). A propos de « l'instant quelconque », voir Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, pp. 9-22

passé entre les cases. En s'insinuant dans cet entre-deux par le biais d'une faible différenciation d'images juxtaposées, l'œuvre accède à une ouverture du sens, autorisant l'échappée exaltante d'une lecture « vivante ». Le travail cognitif du lecteur s'en voit stimulé, puisque le minimalisme de la représentation fait saillir toute apparition d'éléments nouveaux, les informations en suspens favorisant curieusement le « suspense ». Précisons qu'il n'est nullement besoin d'une dimension « symbolique », qui insufflerait de force une pesanteur inappropriée au règne aérien de l'ambiguïté.

Bien que à priori rétive à toute démonstration de virtuosité, la stase proprement dite est l'un des lieux par excellence de l'expression personnelle d'un auteur. Il ne s'agit pas toujours pour l'artiste de proposer un geste réflexif qui brise l'autonomie de l'univers fictionnel : le sentiment de la durée suscitée chez le lecteur – il ne s'agit pas seulement de « faire passer le temps » comme tout divertissement, mais de faire prendre conscience de la durée – est généralement inversé sur les personnages, comme si nous vivions les actions dépeintes « de l'intérieur » (FIG. 02 VOIR P. 18). En enrayant la certitude du sens, ce type de bande dessinée exploite jusqu'à ses ultimes retranchements un art défini par la fragmentation.

Comme l'expliquait Umberto Eco, créer une fiction narrative implique prioritairement de peupler et de meubler un monde¹⁶. Or l'accentuation du schématisme dont peut résulter l'image dessinée constitue l'un des moyens d'installer l'œuvre dans cette zone d'indécision où l'on montre bien moins que l'on suggère. Ainsi, seuls quatre éléments, présentés par le commentaire « over » initial à l'aide d'articles indéfinis, « meublent » la première histoire de Nadia Raviscioni dans *La Valise* (Atrabile, 1999)¹⁷. On les découvre plantés là, dans une pièce vide, se détachant sur un fond de trame pointillée totalement neutre (FIG. 03 VOIR PAR 19). L'impassibilité absolue des adultes muets qui demeurent dans la même position en dépit du temps qui est censé s'écouler – le temps s'avère dès lors tout aussi figé que ces individus crispés, soumis à une tension larvée – crée un contraste avec la vitalité frénétique de l'enfant qui, condensée en une seule case grâce à un effet de multiplication stroboscopique, apparaît dans toute son inanité, puisque placée sous l'autorité parentale. La valise qui gît ici bord cadre traverse l'album comme le signe d'un départ ou d'un retour, ballottée au gré de ruptures, de réconciliations ou de rencontres fantasmées dans un univers onirique. Non seulement les éléments qui interagissent sont réduits à une essence quasi allégorique (une femme et sa baignoire, une femme et un cactus, etc.), mais les situations évoluent de façon parfois infime lors du passage d'une case à l'autre, ce qui accentue l'importance du moindre geste, de la plus petite variation de posture.

Encore plus minimalistes, les dessins d'Ibn al Rabin ne s'interdisent pas, en dépit de l'expression sommaire et conventionnalisede personnages schématisés par deux boules noires, de développer des récits complexes, à l'instar du *Monde change trop vite* (Groinge, 2005)¹⁸, qui reprend en quelque sorte le motif du film *Dark City* (Alex Proyas, 1998) en le dépouillant de son argument de science-fiction jusqu'à l'absurde. Dans cet univers perpétuellement soumis à d'in vraisemblables changements, l'espace fuit comme le temps. Grâce au découpage, à la répartition des vignettes sur l'espace de la page, à l'introduction de cases muettes et à d'habiles variations dans le cadrage ou dans les à-plats figurant la silhouette des personnages, Ibn al Rabin fait naître à partir de presque rien la stupéfaction, l'étrange, la joie ou la lassitude. Lorsque cet auteur s'impose une contrainte qui affecte le « temps du récit » (la régularité d'un gaufrier de 12 cases semblables) comme dans *Faudrait voir à voir* (Groinge, 2004), la fascination ou l'humour que provoquent ses planches, dont les ombres chinoises ou les masses protéiformes instaurent une ambivalence étonnante entre naïveté puérile et abstraction conceptuelle, résultent d'une compréhension radicale de la dialectique répétition/variation (VOIR FIG. 04)¹⁹.

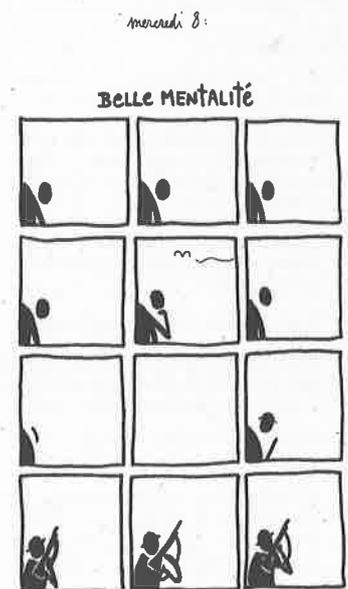


FIG. 04 Ibn Al Rabin *Faudrait voir à voir* éd. Groinge, 2004

16 Voir Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1983

17 Pour cet album, Nadia Raviscioni fut lauréate en 1999 du Prix Rodolphe Töpffer

18 Mathieu Baillif dit Ibn al Rabin fut nommé pour le Prix Rodolphe Töpffer 2004 grâce à cette œuvre inédite qui a paru par la suite chez Groinge

19 Notons qu'au déroulement des actions dans la durée diégétique et au « temps du récit » s'ajoute la temporalité de la réalisation de l'œuvre (parfois manifeste dans le vide des cases, voir p. 26 où l'auteur précise qu'il n'avait pas le temps), qui figure en haut de la page, Ibn al Rabin s'étant astreint à effectuer une planche par jour durant une année

La coprésence d'un « sujet » (un personnage) et d'un « objet », noyau de tout récit, peut engendrer à elle seule les développements les plus inattendus : il suffit de voir par exemple comment l'une des deux héroïnes de *Frankenstein encore et toujours* (Baladi, Atrabile, 2001)²⁰ en vient après moult réactions contradictoires – déclinées sur plus de dix planches de l'album ! – à basculer dans la folie parce qu'elle s'était assise à côté d'un sac abandonné sur un banc par un inconnu. Significativement, l'ouvrage de Baladi commence par une succession de vues de détail sur des objets encombrants amoncelés sur le trottoir, inventaire à la Georges Perec qui annonce le monstre rapiécé de Mary Shelley. Dans cette réification liminaire du monde réside l'un des instruments privilégiés de la suspension provisoire du récit : lorsque l'objet immobile l'emporte sur l'être agissant, la fixité exigée par le support s'affiche ouvertement. Cette pratique s'apparente à la confection de ces « natures mortes » que Noël Burch a identifiées dans le cinéma du cinéaste japonais Yasujiro Ozu, et dont la fonction consiste selon lui à « suspendre le flux diégétique [...] en produisant toute une variété de relations complexes »²¹. De telles cases descriptives qui incitent à la méditation ponctuent un grand nombre de bandes dessinées d'auteur sous des formes diverses. Chez Frederik Peeters, ce type d'images confine au non-figuratif, plongeant le lecteur dans ce qui ressort autant à la microscopie cellulaire qu'à des étendues cosmiques (voir la série des *Lupus*) : l'ouverture en big-bang de *Pilules bleues* (Atrabile, 2001)²² tient de ces deux extrêmes, plaçant d'entrée de jeu à un niveau supra-individuel le vécu personnel de l'auteur-personnage.

C'est probablement David B. qui a mené avec le plus d'audace et d'imagination le genre de l'autobiographie au-delà des limites du temps. Dans *L'Ascension du Haut Mal* (L'Association, 1996-2003)²³, son opus magnum qui synthétise son œuvre passée et (vraisemblablement) celle à venir, l'ancrage chronologique est à la fois régulièrement souligné (le premier tome débute en 1964) et continuellement mis à mal par l'intrusion convulsive, chaotique et écrasante d'époustouflantes représentations intemporelles dans lesquelles émergent fantômes, phobies et cauchemars. Obéissant à une esthétique obsessionnellement cumulative, le roman graphique de David B. fait défiler, dans l'entrelacement des sabres et des canons ou l'entrechoquement violent de fonds blancs et d'à-plats noirs figurant des ombres disproportionnées, différentes époques qui s'empilent et s'écrasent dans des images « cérébrales » et saturées (FIG.05), icônes calligraphiées dont le contenu est sans âge. En effet, le melting-pot de références à des siècles différents – des temps mythologiques à la Première Guerre mondiale, en passant par l'époque féodale des samourais ou par les intrigues de feuilletons mélodramatiques à la Eugène Sue – nous entraîne dans un univers d'une singularité absolue qui n'est autre que le « paysage intérieur » de l'auteur, combinaison des strates de temps qui compose son vécu réel ou rêvé.

Les quelques exemples de « temps suspendu » que j'ai évoqués procèdent tous, à certains égards, d'une même logique : celle de la répétition du même (ou du similaire). Pour citer l'artiste et non seulement le prix qui porte son nom, on sait que Rodolphe Töpffer avait déjà exploité le potentiel comique de la répétition d'une « case » afin de montrer le ridicule de l'ambitieux *Monsieur Jabot* qui, croyant faire bonne figure dans la haute société, adopte régulièrement une pose affectée, représentée à l'image par une posture strictement identique à celle d'estampes précédentes²⁴. Dans *La Vache qui regarde passer le train*, séquence narrative composée de huit dessins réalisés par Caran d'Ache dans les années 1880 (FIG.06), l'animal qui nous fait face dans le pâturage reste quasiment de marbre jusqu'à l'avant-dernière case, de sorte que les seuls mouvements suggérés, répartis sur trois plans de chaque image, sont infimes : la mâchoire et la queue de la vache se situent en alternance à gauche ou à droite (comme scandant le passage d'une



FIG.05 David B. *L'Ascension du Haut Mal*, t.6
L'Association, 2005

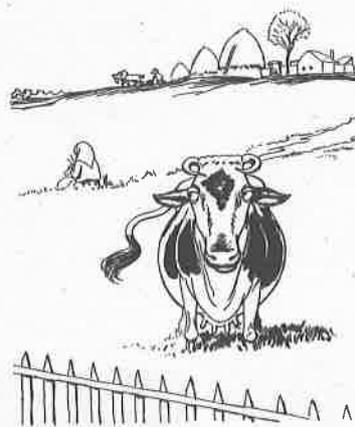


FIG.06 Caran d'Ache
(pseudonyme de Emmanuel Poiré)
Dessin (extrait d'une série)
Années 1880

20 Nominé en 1997 et en 1999 pour le Prix Rodolphe Töpffer, Alex Baladi gagne ce prix en 2000 pour *Frankenstein encore et toujours*

21 Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Gallimard/Éditions des Cahiers du cinéma, 1982 (1979), p. 175. Notons que Burch rapproche cette esthétique de la culture nipponne (il évoque les pillow-words des poètes) ; or c'est précisément parmi certains mangas que l'on trouve un usage extensif de ce procédé

22 Pour ce roman graphique, Frederik Peeters (par ailleurs nominé en 1998 pour *Brendon Ballard*, Atrabile, 1997) fut le gagnant du prix Rodolphe Töpffer en 2001

23 Pour le sixième tome de cet ouvrage, David Beauchard alias David B. a obtenu le Prix International de la Ville de Genève 2003

24 Rodolphe Töpffer, *M. Jabot*, Paris, Pierre Horay, 1975, pp. 13-23

image à une autre), la maille que tricote une femme vue de dos change imperceptiblement de position et le paysan qui laboure son champ à l'arrière-plan se sera déplacé de quelques mètres à la fin de cette situation fort peu narrative.²⁵ Ce n'est probablement pas un hasard si, dans *Incertain silence* (L'Association, 2001), François Ayrolles²⁶ fait précisément un clin d'œil à cette « bande dessinée » muette du caricaturiste français en fusionnant sur la toile de son personnage de peintre ambulant à la dégaine de Buster Keaton les quatre positions d'une vache dans un enclos préalablement montrées dans des cases différentes (FIG.07). Ce jeu autoréférentiel sur l'exhibition de la fixité du support se déploie également dans certaines pages de *L'Enfer portable* (Casterman, 2003) du même auteur, où des vues « panoramiques » s'accompagnent d'effets de sur-place.

Ainsi toutes les bandes dessinées ne sont-elles pas faites « de bruits et de fureur » ; il y en a qui acceptent le silence et la torpeur, ou qui s'évertuent à explorer les profondeurs de la mémoire. Le vide, l'inabouti, l'absence, l'ennui, les fragments figés, le vagabondage de la pensée hors de l'espace et du temps sont autant d'aspects dont certains auteurs de bandes dessinées ambitieuses et radicales ne craignent pas de traiter.

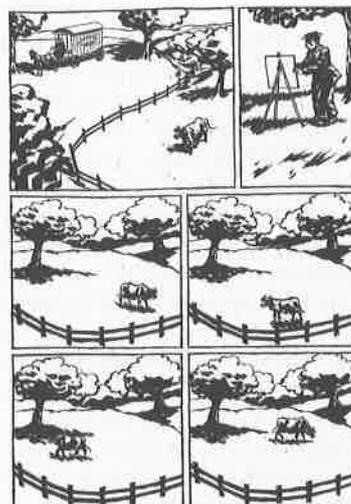


FIG.07 François Ayrolles *Incertain silence*
L'Association, 2001

25 Caran d'Ache, *Histoires en images*, Paris, Pierre Horay, 1979.

26 Auteur nommé pour le Prix International de la Ville de Genève en 2003 (album *L'Enfer portable*).



FIG.02 Blutch *Vitesse moderne*
éd, Dupuis, 2002

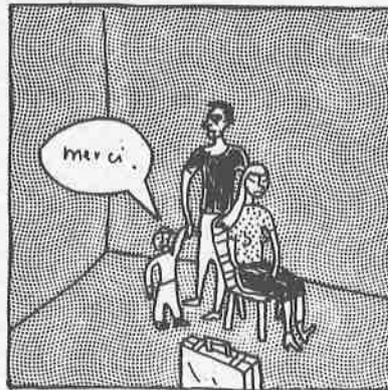
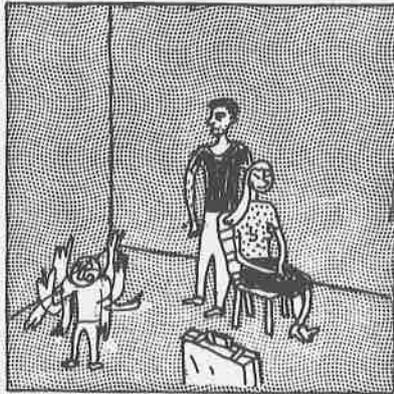


FIG.03 Nadia Raviscioni *La Valise*
Atrabile, 1999



FIG.07 François Ayrolles *Incertain silence*
L'Association, 2001