

## « Hénaurmité » graphique et dystopie critique dans les dessins de Miguel Brieva

Judite Rodrigues

EA 4182, Université de Bourgogne Franche-Comté

Pour caractériser le style graphique du dessinateur espagnol Miguel Brieva (Séville, 1974), on relèvera d'abord les nombreuses métaphores chimiques souvent utilisées : acide, corrosif ou caustique. Viennent ensuite les images architecturales : décalé, démolisseur, baroque... En dernière analyse on trouvera les descriptions teintées d'hypothèses psychiatriques : absurde, délirant, halluciné... On le voit, la critique et les exégètes ont donc quelques difficultés à définir le champ esthétique et les modalités du geste graphique de Miguel Brieva. Pour désigner cette écriture de l'exubérance qui descend dans les eaux *underground* de la subversion et des cauchemars dystopiques, on se laisserait sans doute volontiers tenter par une expression détournée et forgée par l'auteur lui-même, « réalisme social magique »<sup>1</sup>. Cette expression nous invite d'ailleurs à comprendre ensemble deux des axes constitutifs de son travail : le social – compris comme le principe de consistance des collectivités humaines – et l'insolite<sup>2</sup>.

Du côté de la biographie du dessinateur, rendez-vous est également pris avec l'étrange. Le rabat de la quatrième de couverture de l'album *Dinero* rapporte les informations suivantes : « *Miguel Brieva (Sevilla, 1974) es un ente ectoplásmico surgido de*

---

<sup>1</sup> Rubén LARDÍN, « Miguel Brieva: "La solidaridad no es más que una especie de tic nervioso para apaciguar la conciencia, no es militancia" », *El Diario.es*, 6 avril 2015, consulté le 2 novembre 2016, [http://www.eldiario.es/cultura/libros/Miguel-Brieva-individualismo-existe\\_o\\_370613062.html](http://www.eldiario.es/cultura/libros/Miguel-Brieva-individualismo-existe_o_370613062.html)

<sup>2</sup> Sur cet auteur, on lira avec profit les analyses qui lui ont déjà été consacrées : Benjamin FRASER, « Miguel Brieva, quincemayista: Art, Politics and Comics Form in the 15-M Graphic Novel *Lo que (me) está pasando* (2015) », *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, volume 8(1), 2018; Benoit MITAINE, « Globos subversivos y compromiso social en España. De *Butifarra!* hasta *Dinero* de Miguel Brieva », in Javier LLUCH-PRATS, José MARTÍNEZ RUBIO, Luz Celestina SOUTO, eds., *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia, Anejos de *Diablotexto Digital*, 2016, p. 265-280; Steven L. TORRES, « Extrañamiento y subversión de la imagen en *Dinero* de Miguel Brieva », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 16, 2012, p. 49-66.

*los delirios etílicos de un oso perezoso tras una exagerada ingesta de hojas de eucalipto maceradas* »<sup>3</sup>. Le rabat de la quatrième de couverture de l'édition française de *Dinero* fera sans doute le malheur des biographes car elle coïncide si imparfaitement avec la précédente notice que seul un point semble faire consensus : la date de naissance. Elle diffère en effet très largement sur les détails anatomiques :

Miguel Brieva (Séville, 1974) est un organisme bivalve bien particulier possédant sept yeux, des branchies polyglobuleuses alternées et doté de vingt-huit extrémités que nous pourrions qualifier de supérieures et qui se terminent en forme de nageoire et sont dépourvues de pouce opposable. Cependant si cette carence anatomique ne l'empêche pas de dessiner, cela est surtout dû à une pléiade d'agiles tentacules émanant de sa tête qui viennent se joindre de manière précise à deux cuisses transversales lui sortant de l'abdomen, le tout étant associé à un émetteur ultrasensible d'ondes à basse fréquence logé à l'intérieur de son appendice nasal, car... mais pourquoi se perdre en détails ? Chaque lundi, on le sort pour le promener dans une boîte en carton<sup>4</sup>.

L'insolite, l'étrange, le détournement des conventions trouveront aussi leurs meilleures occasions de faire résurgence dans l'exercice de l'autoportrait auquel Miguel Brieva ne se prête, il est vrai, qu'en de rares occasions. Un exemple illustre

---

<sup>3</sup> Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, rabat de la quatrième de couverture.

<sup>4</sup> Miguel BRIEVA, *L'Argent*, Montreuil, L'insomniaque, 2010, rabat de quatrième de couverture. Le site du Centro de Cultura Contemporània de Barcelona apporte quelques informations substantielles : « Miguel Brieva es un ser bípedo y en ocasiones racional que nació en Sevilla en 1974 y que, además de ingerir alimentos y aspirar oxígeno con relativa frecuencia, colabora asimismo en algunas publicaciones como *Diagonal*, *El Jueves*, *Mondo Bruto*, *Vacaciones en Polonia*, *La Vanguardia*, *Rolling Stone*, *Cinemanía* y *El País*. Es autor de *Dinero*, *Bienvenido al Mundo* y *El Otro Mundo*. También ha realizado animaciones para cine y algún que otro documental, publicado junto con Silvia Nanclares el cuento infantil *Al Final*, y en la actualidad ilustra para la editorial Akal toda la serie de libros de texto de Ética y Filosofía para la ESO y el Bachillerato. A menudo, mientras saca punta al lápiz, silbatea melodías difícilmente reconocibles y que sin embargo a él parecen proporcionarle algún tipo de placer. A veces estornuda », consulté le 2 novembre 2016, <http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/miguel-brieva/35794>

les notices biobibliographiques citées précédemment<sup>5</sup>. Et dans le miroir qu'il offre de lui-même, ce sont le créateur et ses créatures qui sont mis en avant : on voit là ses hallucinations et obsessions qui surgissent au son d'une *guajira* et sur fond de combat de créatures caoutchouteuses de série Z. Dans cet autoportrait, il laisse libre cours à son imagination. Une imagination débordante, jusqu'à la nausée parfois, quand le dégoût du réel porte la colère à l'état de saturation. Dans un deuxième autoportrait<sup>6</sup>, on le voit ventre à terre, comme en état de léthargie, regard perdu, traits hagards, se vidant sans fin dans une vomissure non pas putride mais filandreuse et épaisse. Ici, les entrailles arrachées ressemblent plus à de longs cheveux entremêlés. La couleur de cette matière expulsée, une nuance de violet entre orchidée et violine, offre aussi un contraste déroutant. Le corps de l'artiste est mobilisé dans un mouvement de purgation : il se libère des lourdeurs et des dégoûts du monde dans une saignée nécessaire et créatrice.

Dans sa tentative de caractérisation du style de Miguel Brieva, l'éditeur français de l'album *Dinero*<sup>7</sup> parle lui d'un humour qu'il qualifie d'« hénaurme ». Il précise ainsi sur la fiche de présentation de l'œuvre : « L'humour décapant de Brieva se fait au fil des pages volontiers surréaliste, délicieusement pince-sans-rire ou parfois hénaurme »<sup>8</sup>. Il ne s'agit pas là d'un néologisme : « hénaurme », ainsi orthographié, est entré dans *Le Robert* cru 2014. C'est là le cousin quasi-homophone d'« énorme » mais qui fonctionne tout à la fois à la distorsion phonique, à l'hyperbole et à la caricature. « Hénaurme ! quinze mille fois Hénaurme, avec trente milliards d'H ! »<sup>9</sup> aurait pu s'exclamer à nouveau Flaubert car ce qui est frappant dans l'écriture graphique de Miguel Brieva, c'est sans aucun doute la propension à l'exagération, à l'hyperbole et au « superlatif ». Mais c'est aussi l'*esperpento* qui coule dans les veines

<sup>5</sup> M. BRIEVA, *Dinero*, *op. cit.*, rabat de la quatrième de couverture. M. BRIEVA, *L'Argent*, *op. cit.*, rabat de quatrième de couverture.

<sup>6</sup> Miguel BRIEVA, *El Otro mundo*, Barcelona, Reservoir Books, Mondadori, Random House, 2009, s. p. Voir l'autoportrait qui illustre l'article de Diego CUEVAS, « Miguel Brieva: "El trabajo creativo no debe tener como objetivo el lucro" », *Jot Down*, mai 2011, consulté le 2 novembre 2016, <http://www.jotdown.es/2011/05/miguel-brieva-la-letra-con-risa-entra/>

<sup>7</sup> Miguel BRIEVA, *L'Argent*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Site internet des Éditions l'Insomniaque, fiche de présentation de *L'Argent*, consultée le 23 juillet 2019, <http://www.insomniaqueediteur.com/publications/largent>

<sup>9</sup> Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Librairie de France, 1923, p. 316.

de ce dessinateur car il y est question des laideurs, des excès, des absurdités de nos mondes contemporains.

L'album *Dinero* est publié en 2008. C'est l'année d'une sévère crise financière, l'année où les Indignés occupent les places espagnoles. C'est donc dans ce contexte de turbulences qui précèdent la déflagration citoyenne que Miguel Brieva commence à travailler sur les dessins de cet album. Les propositions graphiques que nous soumettons à analyse – et qui s'étalent de 2007 à 2015<sup>10</sup> – participent ainsi à un « réarmement » des idées et nourrissent également ce terreau d'effervescence sociale et politique alors mêlé d'indignation et de colère. Si l'on voulait ici amorcer un chantier problématique, ce serait lors celui de se risquer à caractériser cette œuvre qui met l'humour au service de l'indignation. Il s'agirait ainsi d'analyser les formes graphiques d'un humour chargé de répondre aux nouvelles formes de violence de la période présente. La félicité n'étant guère questionneuse, c'est le dessin, en tant qu'outil de monstration, qui va être chargé de présenter les contreparties des jouissances acquises. De ce fait, les images ont pour ambition de participer au renversement de l'insoutenable aujourd'hui à l'œuvre : un insoutenable d'ordre social, éthique ou environnemental<sup>11</sup>. Il devient impossible de détourner le regard.

**« Avertissement : certaines scènes sont susceptibles de heurter la sensibilité du public »**

Il n'existe évidemment pas de classification des œuvres littéraires invitant à restreindre la lecture à une certaine catégorie d'âge et mettant en garde contre d'éventuelles représentations inconvenantes ou choquantes. Mais il y a fort à gager que, si l'on prenait comme repère les critères de classification du CNC pour les œuvres audiovisuelles<sup>12</sup>, et moyennant une dose minimale de mauvaise foi, quelques-

---

<sup>10</sup> Miguel BRIEVA, *Enciclopedia Universal Clismón, Bienvenido al mundo*, Barcelona, Mondadori, 2007 ; *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008 ; *El Otro Mundo*, Barcelona, Mondadori, 2009 ; *Memorias de la tierra*, Barcelona, Mondadori, 2012 ; Marcz DOPLACIÉ (pseudonyme), *Obras incompletas*, Bilbao, Belleza infinita, 2013 ; *Lo que me está pasando. Diarios de un joven emperdedor*, Barcelona, Reservoir Books, 2015.

<sup>11</sup> Pour une analyse des insoutenables de nos temps présents : Yves CITTON, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>12</sup> Quelques exemples de ces critères seraient : les représentations de la violence, de la sexualité, de comportements dangereux ou délinquants.

uns des dessins de Miguel Brieva seraient sans doute assortis de cette mise en garde : « Certaines images peuvent heurter la sensibilité des personnes non averties ». En voici quelques exemples dans une brève présentation qui procède ici d'une simple intention apéritive.

On trouvera par exemple des scènes explicites de nudité, ainsi celle du contrôle de sûreté en aéroport [Figure 1].



Figure 1 : Miguel BRIEVA, *Bienvenido al mundo*, Enciclopedia Universal Clismón, Barcelona, Reservoir Books, 2013 [2007], p. 115.

Cette représentation pousse à l'excès la logique du tout sécuritaire dans les aéroports. Un seuil dans la représentation hypertrophiée du phénomène est ici franchi. C'est donc munis d'instruments *ad hoc*, des « défibrillateurs de cavités corporelles », que les agents procèdent aux fouilles et palpations de rigueur. Capuche sur la tête, carte d'identité collée sur le torse, mains attachées dans le dos et entièrement nus, les voyageurs – qui n'en sont plus d'ailleurs nominalement (réduits à l'état de quasi-bétail, ils sont désormais appelés génériquement « sospechosos ») – ces voyageurs donc, expriment leur soulagement et leur satisfaction d'asservis : « ¡Estupendo, sr. Agente! ¡Qué seguro va uno viajando así! ». Dépouillés de toute dignité, ces passagers consentent gaiement à restreindre leurs libertés individuelles au nom d'une idéologie

sécuritaire. Ce que dénonce Miguel Brieva, c'est cette nuit sécuritaire et autoritaire qui s'est posée sur nos sociétés modernes. La force affectante de ce dessin invite ici immanquablement à un sursaut d'indignation.

Poursuivant notre liste des représentations qui consentent de franches licences concernant la bienséance, on trouvera aussi des scènes à caractère sexuel, notamment avec des mineurs et leurs ours en peluche<sup>13</sup>. Des scènes ici suggérées mais qui n'en sont pas moins des séquences de pure dépravation. On y voit cet ours, visiblement impressionné par les performances de la petite fille : « *Para tener tres años y medio no te mueves mal, nena* », finit-il par admettre en fumant sa cigarette. Dans la même catégorie, on peut aussi nommer le dessin « *La pornografía es libertad, igualdad y amor* »<sup>14</sup> : une scène plus explicite mais encore censurée de quelques *smileys* opportuns. Une tirade amoureuse particulièrement inspirée sert ici de contrepoint aux chaînes et aux violences infligées.

On relèvera aussi des scènes d'incitation à la violence. Ainsi, cette vignette [Figure 2] qui reprend les codes du discours publicitaire pour nous vendre un produit amincissant assurément infallible : le suicide. « *Y ahora... ¡Mátese!* » nous propose la publicité. D'incroyables facilités de paiement sont d'ailleurs proposées : « *Mátese ahora y pague en 12 meses* ». Il s'agit d'une technique qui permet en effet de perdre tout son poids d'un seul coup d'un seul. Évidemment, on comprend qu'avec cette technique proprement miraculeuse quelques effets secondaires seront sans doute à déplorer. Ce désir thanatophile à usage marchand atteint ici son paroxysme. Absurde donc mais imparable.

---

<sup>13</sup> Miguel BRIEVA, *Bienvenido al mundo: Enciclopedia Universal Clismón*, Barcelona, Reservoir Books, 2007, p. 93.

<sup>14</sup> M. BRIEVA, *Dinero*, op. cit., s.p.



Figure 2 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, s.p.

Bombes autour de la ceinture, doigt sur le détonateur, ce couple réactualise le thème de l'art de mourir mais ici au service de la lutte contre la cellulite. Les regards des personnages sont glacés et glaçants. Au commencement était la bêtise, semble donc nous dire Miguel Brieva. D'une part, l'infini cynisme de ceux qui sont prêts à tout pour un coup juteux et d'autre part, l'infinie bêtise de ceux qui sont prêts à tout pour y croire.



Figure 3 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, s.p.

On trouvera aussi, dans un registre plus grinçant, des dessins d'une grande violence symbolique. Dans une autre vignette [figure 3] on peut lire : « *Este plato típico se llama los derechos humanos del hombre, ¿le suena?* ». La métaphore est cinglante : les droits de l'homme sont enfournés, presque carbonisés et destinés à être consommés dans un geste anthropophage lourd de sens. On rit jaune... ou on ne rit plus du tout d'ailleurs.

Suivant ses propres acceptions et acceptations de l'humour, le lecteur passe ainsi du rire franc au rire jaune. Et d'aucuns pourraient considérer qu'il va parfois trop loin. Le rire est sans doute nécessaire pour ne pas succomber au désarroi. L'humour grinçant n'est pas seulement une soupape, comme on a coutume de le dire, il est aussi le lieu de la réflexion. Il y a là une forme d'irrévérence et d'outrance qui fonctionne sur le mode de la mise à distance et qui invite au questionnement. Dans l'analyse de son œuvre, on pourra mettre au jour quelques formes et gestes de cette approche graphique qui montre l'envers de nos bonheurs marchands.

### ***Loquacitas* graphique**

Une esthétique de l'excès se fait jour d'abord dans les effets de saturation. Il n'est que de voir certaines de ses illustrations que l'on pourrait presque qualifier de « baroques » tant l'écheveau de scènes est complexe et la minutie des détails scrupuleuse. C'est le livre-compilation *Memorias de la tierra*<sup>5</sup> qui est le plus représentatif de cette hypertrophie visuelle. Dans cet ouvrage, la vision naïve et candide d'un extraterrestre (sans doute le Persan des temps modernes) permet le décentrement nécessaire. Cette lucidité par inadvertance est le propre du passage par l'autre, ce que Todorov a identifié comme « le privilège épistémologique d'être des étrangers »<sup>6</sup>. « *A lo que me costó entender fue a los humanos* » nous dit l'extraterrestre<sup>7</sup> et son récit invite ensuite à contempler l'absurdité non pas du monde mais bien de notre rapport au monde.

<sup>5</sup> Miguel BRIEVA, *Memorias de la tierra*, Barcelona, Reservoir Books, Random House Mondadori, 2012.

<sup>6</sup> Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 390.

<sup>7</sup> M. BRIEVA, *Memorias de la tierra*, op. cit., p. 7.

Certaines planches du livre qui jouent à l'extrême sur la fragmentation et la multiplication de micro-scénettes demandent ainsi à marquer une pause pour une lecture méticuleuse et attentive. Un grand nombre de ces dessins fourmillent de détails comme celui [Figure 4] qui décline différentes acceptions personnelles du mot « publicité ». Sur le plan esthétique, certains analystes ont vu dans cette propension à l'*horror vacui*, le trait d'un « F. Ibáñez mucho más ácido y con toque retro »<sup>18</sup>.



Figure 4 : Miguel BRIEVA, *Memorias de la tierra*, Barcelona, Reservoir Books, Random House Mondadori, 2012, p. 79.

Devant tant de détails, le premier réflexe est peut-être celui de prendre un peu de distance. Car, si l'accident du simple détail appelle et pousse le spectateur à se

<sup>18</sup> Miguel Brieva commente cette comparaison et sa propension à l'*horror vacui* en disant le plaisir éprouvé, cette fois en tant que lecteur / spectateur, du regard répété et scrutateur : « [...] me llama el trabajo detallista de dibujantes como Winsor McCay, Moebius, Bourgeon o Crumb, y por todas las horas de disfrute que he tenido mirando y remirando sus páginas, tiendo a seguir en la medida de mis posibilidades este tipo de trazo. El horror vacui de Ibáñez seguro que habrá tenido también algo que ver. Por otra parte, en Andalucía hay un dicho que me encanta: "a mal cristo, mucha sangre". Eso muy bien podría pasarme a mí, ¿no? », Mario BRAVO, « La estética vintage se ha convertido en una forma más de nostalgia », *Diagonalperiodico.net*, 09 janvier 2013, consulté le 2 novembre 2016, <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-estetica-vintage-se-ha-convertido-forma-mas-nostalgia.html>

rapprocher<sup>19</sup>, l'hypertrophie de détails, quant à elle, invite assurément à ce premier mouvement de recul... pour mieux plonger, pour mieux s'immerger, par après, dans ce réseau d'éléments enchevêtrés. Et si, comme le dit Daniel Arasse, le détail « intervient comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard »<sup>20</sup>, alors nous voilà suspendus pour un bon moment.

La prose publicitaire est un parfait exemple de la rhétorique du « trop », du débordement et du superlatif. Le romancier Jean-Louis Fournier, reprend, entre malice et accablement, l'écoeurement des « trop » du monde moderne, notamment dans la publicité :

Toutes les publicités veulent me convaincre, tous les adjectifs sont au superlatif. Les adverbes de quantité sont en quantité. Il y a de plus en plus de *plus*, et en plus, il y a les *super*, les *extra*, les *hyper*, le *premium*, le *maximum*, l'*excellium*. [...] Mon cerveau est sur lavage. Mon cerveau est sur essorage<sup>21</sup>.

Cette idée du « trop » rejoint d'ailleurs peut-être aussi l'idée de profondeur développée par Roland Barthes dans ses mythologies. Dans sa « petite psychanalyse publicitaire »<sup>22</sup> des produits de beauté, il insistait ainsi sur cette volonté manifeste de dépasser, d'aller au-delà des limites, dans les zones « cryptuaires » de nos corps.

Mais à l'image de cette machine inventée par Brieva, le *Baby Stimulathor*<sup>23</sup> – un tapis d'éveil pour bébé fonctionnant par stimuli acoustiques, tactiles, olfactifs, électriques pour développer les performances psychomotrices des plus petits – c'est sans doute le monde dans lequel nous vivons qui nous contraint à l'*horror vacui* existentiel, au désir du mouvement perpétuel, à la gesticulation effrénée. Cette

---

<sup>19</sup> « [Le détail] Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation [et] peut alors se présenter comme un 'comble' de peinture », Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 14.

<sup>20</sup> Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 244.

<sup>21</sup> Jean-Louis FOURNIER, *Trop*, Paris, La Différence, 2014, p. 12.

<sup>22</sup> Roland BARTHES, « Publicité de la profondeur », *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 2014, p. 90.

<sup>23</sup> M. BRIEVA, *El otro mundo*, op. cit., s. p.

esthétique du « trop » semble répondre à l’hubris de la période présente : l’hubris expansionniste, la déraison, notre disposition au gavage<sup>24</sup>.

### Les excès du monde moderne : de l’argent à l’apothéose du bonheur

Ces hyperboles graphiques, qui relèvent souvent de la caricature, sont donc le reflet du « trop » des dynamiques de l’époque dans laquelle nous vivons, celles de la compulsion d’accumulation, celles des fonds pulsionnels de thésaurisation. Le trop-plein visuel dit ici véritablement la boulimie de l’avoir. Or c’est l’argent, son obtention du moins, qui permet la satisfaction des désirs marchands, la poursuite de biens matériels à entasser. L’argent, c’est donc par essence le désir *princeps* et cardinal. *Dinero* est ainsi le titre du premier album de Miguel Brieva [Figure 5]. Il s’agit d’une compilation des différents numéros de la revue de même titre *Dinero, Revista de Poética Financiera e Intercambio Espiritual*, auto-éditée entre 2001 et 2005. Le titre *Dinero* imprimé en de puissantes lettres capitales sur la couverture est exposé comme un totem, une divinité devenue objet de culte et de vénération. Le piédestal qui supporte cet emblème se compose d’une sainte trinité familiale : le père, la fille et la mère unis dans une seule et indivisible nature éternelle, l’être consommateur, l’*homo consumens*<sup>25</sup>. « Compré », « Nuevo », « Oferta » peut-on lire dans les craquements d’une tectonique des plaques d’une intensité inédite. Aux regards béatement émerveillés des parents, répond l’air circonspect et moyennement rassuré de la progéniture dans un renversement de la délicieuse innocence qui est traditionnellement l’apanage de l’enfant. Le béat, conformément à son étymologie, est celui qui est « heureux par un bonheur céleste ». C’est ici le cas à bien des égards car voilà des parents qui, placés dans les cieux, contemplant bienheureux un monde explosant littéralement de sa boulimie marchande. Dans cet album, nombreuses sont les vignettes qui exposent cette aliénation du désir aux marchandises, aux choses offertes contre monnaie.

<sup>24</sup> Pour une analyse des processus de démesure à l’œuvre dans la période de modernité capitaliste : Dany-Robert DUFOUR, *Pléonexie* : « Vouloir posséder toujours plus », Lormont, Le bord de l’eau, 2015.

<sup>25</sup> *Homo consumens* qui, à en juger par la déflagration imminente ici représentée, sera à n’en point douter le point final de la chaîne de l’évolution de l’espèce.

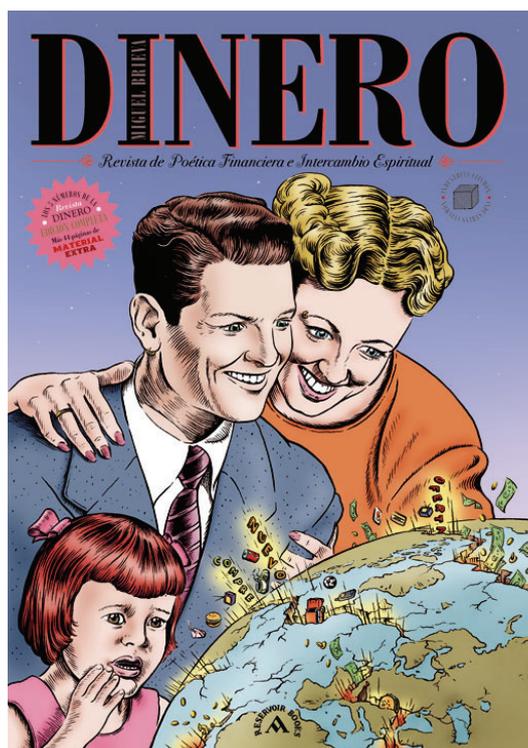


Figure 5 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, couverture.

La télévision apparaît comme un des principaux vecteurs de l'intoxication publicitaire. Elle n'échappe donc pas au regard critique de Miguel Brieva. Le dessinateur prend d'ailleurs un malin plaisir à l'orthographier avec un « c » : « *Televisión* », car elle est la mère de tous les vices. Or la télévision, c'est justement ce que l'écrivain Bernard Noël définit comme ce « trop plein qui fait le vide »<sup>26</sup>. Le gavage télévisuel apparaît alors au service du gavage publicitaire qui impose son rythme effréné et « occupe »<sup>27</sup> nos esprits. L'« infraculture » audiovisuelle imposée, le bonheur à portée de télécommande sont ainsi souvent moqués dans les dessins de Miguel Brieva.

Les bienheureux de l'aliénation marchande, chariots remplis à craquer, sont joyeux tels des canassons retrouvant le chemin de l'écurie. Car il faut être immensément, outrageusement heureux, heureux plus que de raison. À l'image de l'illustration de couverture de *Dinero*, des sourires satisfaits illuminent de

<sup>26</sup> Bernard NOËL, *Le cerveau disponible*, Saint-Georges-D'oléron, Editions libertaires, 2015, p. 11.

<sup>27</sup> Bernard Noël parle d'ailleurs d'occupation au sens militaire du terme et n'hésite pas à qualifier de totalitaire la réalité imposée par la télévision : « Une réalité totalitaire qui ne laisse pas la moindre marge à l'imagination ni, bien entendu, à l'intervention, sauf à couper court », B. NOËL, *Le cerveau disponible*, op. cit., p. 21.

nombreuses pages de l'album : des enfants et leurs parents riant à s'en décrocher la mâchoire sur des plages d'immondices et de détritiques, des couples comblés par le nouvel achat de la voiture rouge, des hommes d'affaires, personnages aux bonnes joues et mines réjouies, qui font risette, ou encore des amies affalées sur leurs transats étalant leur ravissement exalté... Ils sont tous, exagérément heureux, adeptes conquis du « Sonreímetro »<sup>28</sup> qui vous évite la fastidieuse corvée d'être véritablement heureux et vous promet l'hilarité à coups de tenailles, de leviers et de poulies<sup>29</sup>. Miguel Brieva met au jour ici les réquisits de la machine néolibérale : le rechapage de nos émotions et de notre intimité. Nous sommes donc impérieusement requis d'être heureux.

### **Anatomie de l'*homo consumens***

Le sourire au forceps est un concept développé dans le support publicitaire qui véhicule avec entêtement le discours du bonheur affiché. Miguel Brieva puise dans ce corpus publicitaire pour mettre à nu les contradictions, les aberrations du bonheur consumériste. On trouvera dans l'album *Obras incompletas*, publié sous le pseudonyme de Marcz Doplacié, une analyse de l'évolution de ces sourires dans les supports publicitaires des années 20 aux années 2000<sup>30</sup>. Mais c'est dans l'esthétique publicitaire des années cinquante et soixante qu'il plonge plus volontiers pour faire ses prélèvements. Son *modus operandi* est la manipulation des images : ciseaux en mains, il découpe, colle et reconstruit. C'est là un des principaux ressorts de l'album. Étrange impression d'ailleurs que la couverture qui reprend l'image de l'écorché : muscles, tendons, vaisseaux sanguins apparents... En anatomiste, Miguel Brieva imprime en couverture cette image qui dévoile la fabrique du corps et travaille dans l'ouvrage à découvrir et révéler l'avant et le revers de ses contemporains. Loin de la représentation religieuse du sort du martyr, l'image de l'écorché incarne le discours de la science : il est question de disséquer, de mettre au jour et d'observer. Ouvrage

<sup>28</sup> M. BRIEVA, *Dinero*, *op. cit.*, s. p.

<sup>29</sup> Il existe une version enfant de ce « Sonreímetro » que l'on découvre dans une affiche au détour d'une rue dans l'album pour enfants de Miguel Brieva et Silvia Nanclares (*Al final*, Madrid, Kókinos, 2014, s.p.).

<sup>30</sup> Marcz DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *Obras incompletas*, *op. cit.*, 2012, s. p.

inclassable entre poésie graphique, publi-poésie, collage et aphorismes, « *chistencialismo* »<sup>31</sup> fulgurant, *Obras incompletas* est un objet insolite qui puise dans l'imagination, le rêve, l'absurde, la dérision et l'audace. L'acte de subversion y est fondateur.

Miguel Brieva procède d'abord par détournement simple : une image sur laquelle on ajoute de nouveaux éléments et où la légende associée vient renforcer le détournement. Cela relève parfois du simple jeu. Par exemple [Figure 6], en ajoutant des dollars volant au vent, le mendiant déguenillé devient généreux donateur courant derrière le coche et offrant quelques billets à ces *gentlemen* en haut-de-forme qui détournent pudiquement le regard comme gênés par tant d'insistance et de bonté.



Figure 6 : Marcz DOPLACIÉ (Miguel Brieva), *Obras incompletas*, Belleza Infinita, 2012, s. p.

La légende : « *Pero cojan, cojan ustedes... sin miedo... ¡que hay para todos!* » vient fixer ce renversement de situation qui ne manque pas de faire sourire. Le poème associé intitulé « *Mi credo* », égrène quelques sigles de grandes firmes et autres banques et conclue parodiquement « *por las siglas de las siglas. Amén* »<sup>32</sup>. Le corpus de ponction

<sup>31</sup> Il s'agit là d'un néologisme présent dans l'ouvrage : « *Mi filosofía es el chistencialismo* », M. DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *ibid.*, s. p.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. p.

est majoritairement celui des années cinquante et soixante, les bienheureuses décennies d'une consommation débridée, mais pour la sobriété et le bon goût, il faudra repasser. Dans la série Manneken Piss, on relèvera ainsi les truculents briquets et fontaines à boisson, rustiques et vulgaires à souhait.

Il y a un niveau supplémentaire de détournement et on se laisserait ici aussi volontiers tenter par l'imprudence d'une expression, elle aussi détournée, pour nommer « publi-philosophie » ces productions hybrides. On se rapproche de ce que l'on appelle le *subvertising*, mot-valise formé par les mots anglais *subversion* et *advertising*. Sorte de subversion, de sabotage ou de piraterie du langage publicitaire par détournement de mots et d'images. On trouve par exemple un cas de substitution de mots dans une publicité pour un stylo électrique d'épilation : « *radical* » devient « *racional* » et « *vello* » devient « *yo* ». Dans le détournement, on nous vante ainsi : « *Un método racional para acabar de una vez y para siempre con el yo superfluo* ». Magie des avancées technologiques donc, voilà un stylo qui élimine définitivement ce si gênant et disgracieux « moi superflu » qui hante nos consciences. Bien mieux qu'une psychanalyse : l'éradication du « moi » à la racine.

De l'épilation cathartique de soi à la disparition de soi, il n'y a qu'un pas qui est allègrement franchi grâce au « Depispray ». Un vaporisateur épilatoire qui inspire un poème à la gloire de la disparition de soi, « *Oda a la desaparición* »<sup>33</sup>. Le poil et, avec lui, tout l'être est ainsi supprimé à la racine :

*Crema para acabar con las arrugas*  
*Pomada que rebaja el abdomen.*  
*Tratamiento anti-edad.*  
*[...] Bisturís que extirpan y metamorfosean*  
*su aspecto externo*  
*para que usted,*  
*por debajo de todo eso,*  
*pueda, sencillamente...,*  
*...desaparecer.*

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, s p.

Ovide, qui n'était pas avare en conseils cosmétiques, invitait déjà à prendre soin de dissimuler les imperfections du corps en incitant les femmes, par exemple, à toujours présenter un corps impeccablement soyeux : « J'ai été sur le point de vous avertir [...] que vos jambes ne devaient pas être hérissées de poils »<sup>34</sup>. Mais ici on franchit un cran supplémentaire dans le recours aux artifices : crèmes, onguents, ivoires font place aux rayons laser, bistouris, silicones et autres merveilles de la technologie au service de la dissimulation et du camouflage de soi. Miguel Brieva dit ici son rejet d'un modèle artificialiste à outrance ; l'artifice, l'art de faire, étant devenu l'art de duper et de tromper.

Pour en finir avec ce thème de la « pilo-poésie » ou de la « pilo-philosophie », on pourra citer brièvement le détournement du *cogito* dans une publicité présentant encore ici une injonction à l'adresse des femmes (« ¡Suprima radicalmente el vello superfluo! »)<sup>35</sup>. Ce détournement, « Dame pienso, / luego existo », met en avant nos consentements au gavage publicitaire. Il est ici question d'un être, l'*homo consumens*, qui n'existerait que par et pour la publicité.

Dans *Obras incompletas* de Marcz Doplacié, le détournement, tel qu'il a d'ailleurs pu être théorisé par un Guy Debord dans les années soixante<sup>36</sup>, est un des procédés les plus habituels. Il s'agit de mettre à mal et de remettre en question les supports originels, ici ce que l'on appelait naguère la réclame. Les recours graphiques et littéraires, qui travaillent le choc de l'image et du commentaire, sont donc ici fondés majoritairement sur la parodie, le détournement, la caricature.

---

<sup>34</sup> OVIDE, *L'Art d'aimer*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 67. Son *Art d'aimer* et *Les Produits de beauté pour le visage de la femme* regorgent de ces conseils pour réparer les outrages du temps et dompter la nature : « Cependant il est rare qu'une figure soit sans défaut : cachez ces défauts, et, autant que possible, dissimulez vos imperfections physiques. [...] Trop mince, habille-toi de vêtements en tissu qui étoffe, qu'un large manteau pende de tes épaules. As-tu le teint pâle ? Porte des vêtements rayés de couleurs éclatantes », *ibid*, p. 69-70.

<sup>35</sup> M. DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *op. cit.*, s. p.

<sup>36</sup> On se souviendra de l'article fondateur : Guy Debord et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement », dans Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006. Cet article est d'abord paru dans le numéro 8 de la revue *Lèvres Nues* (mai 1956) sous la signature d'Aragon et André Breton.

## Les distorsions et la carnavalisation de l'Histoire

Cette même technique du détournement, on la retrouvera dans des visions particulières de l'Histoire : des relectures – de l'ordre d'un révisionnisme humoristique – qui s'attachent justement à emmêler le vrai et le faux.

Dans la rubrique « nazisme et art de vivre », on retiendra sans doute la proposition d'une réécriture des genèses de l'histoire de la seconde guerre mondiale avec un passage par la case « ridiculisation » pour son protagoniste et promoteur<sup>37</sup>. C'est un Hitler pensif et soucieux que l'on retrouve ici [Figure 7]. Sa frêle mèche et sa petite moustache permettent une identification directe. On le voit là mâchouillant son crayon à la recherche de l'inspiration.

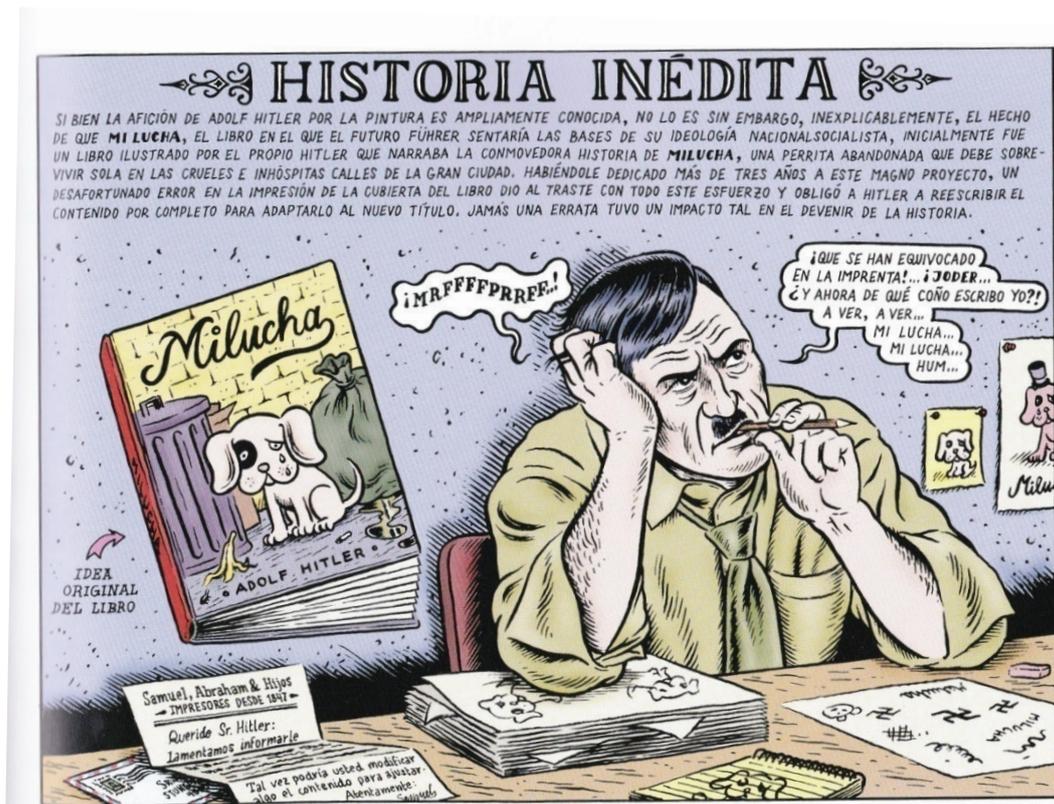


Figure 7 : Miguel Brieva, *Bienvenido al mundo*, *Enciclopedia Universal Clismón*, Barcelona, Reservoir Books, 2013 [2007], p. 35.

Cette vignette a l'ambition de nous révéler la véritable histoire du livre *Mein Kampf*, en espagnol *Mi lucha*, qui était en réalité *Milucha*, écrit en un seul mot. Il s'agissait en

<sup>37</sup> M. BRIEVA, *Bienvenido al mundo*: *Enciclopedia Universal Clismón*, op. cit., p. 35.

effet, à l'origine, d'un roman sur la vie d'une petite chienne abandonnée répondant à ce doux nom de *Milucha* et de ses tristes aventures dans les dédales inhospitaliers de la ville. C'est une lamentable erreur de l'imprimeur (*Samuel, Abraham e hijos* peut-on lire sur l'en-tête du courrier), une fâcheuse bévue donc, qui contraignit le proto-dictateur à réécrire son histoire pour coller au nouveau titre, ce qui l'obligea par là-même à embrasser le destin que l'on connaît. Le détonateur est évidemment ici la ridiculisation. Nous avons là le dictateur dans une attitude qu'on ne lui connaît pas, dans son intimité, au cœur du processus de création, concentré, inoffensif, docile presque, à vouloir rendre service à des imprimeurs étourdis. L'effet de contraste entre, d'une part, l'insignifiance du récit larmoyant d'un chiot orphelin et, d'autre part, les horreurs du nazisme est particulièrement marqué et brutal.

Un même tabou est brisé dans l'histoire de l'Espagne contemporaine avec un retour sur le coup d'État de Tejero du « 23 F » en 1981 où l'on apprend qu'en réalité, ce jour-là, la langue du lieutenant-colonel a tout simplement fourché [figure 8]. Ce n'était pas « *Quieto todo el mundo* » mais bien « *Quiero a todo el mundo* » qu'il voulait bien sûr dire. Notons que l'on a ici un Tejero sous acide : la note de la vignette nous apprend qu'il revenait d'Ibiza et qu'il était sous extase lysergique avant de faire son entrée dans l'hémicycle. Tejero déclare son amour au monde mais sans doute trop maladroitement, sans doute trop impudiquement. Affublé de lunettes psychédéliques, pistolet gadget en main et serpentins virevoltants, le lieutenant-colonel est ici le triste personnage d'un acte d'amour manqué. En opérant au travestissement de la photo, Miguel Brieva nous livre une vision carnavalesque de l'histoire. Le carnavalesque a bien sûr pour effet de brouiller les identités mais il a aussi l'avantage de fonctionner comme un révélateur de l'absurde. L'étymologie du mot « psychédélique » nous rappelle d'ailleurs qu'il s'agit de révéler, de rendre visible.

**TEJERO**, Antonio



Después de una epifanía lisérgica en Ibiza, Tejero decidió comunicarle al mundo su nueva "buena onda". Lamentablemente le falló el lugar, le fallaron los trajes, le fallaron las formas... y una t en lugar de la r.

Figure 8 : Miguel BRIEVA in *Diccionario ilustrado de la democracia española 1975-2015*, Madrid, ¡Caramba!, 2015, p.177.

En endossant cette nouvelle identité du junkie à l'amour trop effusif, ce Tejero sous psychotropes propose un point de basculement entre la fête attendue et la violence du moment.

Un dernier exemple pourrait permettre l'illustration des représentations d'une histoire sociale et politique : la couverture du roman graphique *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*<sup>38</sup>. Et si, comme le dit la sagesse populaire, le diable est dans les détails, alors voilà bien une couverture exceptionnellement diabolique. Il faut y regarder de près et analyser le déploiement de détails pour comprendre la portée de cette illustration.

Il y a là une rhétorique visuelle de la saturation avec une force qui cherche à déborder la page dans cet agencement de signes entremêlés. Il y a aussi ce paradoxe de la saturation acoustique qui envahit la page. L'illustration, forme muette s'il en est, se fait ici assourdissante : cris du mégaphone, clameurs de la foule, bruit puissant du vent dans les pales de l'hélicoptère, écran de télévision s'égosillant... et au centre,

<sup>38</sup> Miguel BRIEVA, *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*, op. cit.

cette pancarte brandie représentant une sorte de masque ectoplasmique vociférant qui rappelle inmanquablement *Le Cri* de Munch. Le cri bâillonné de la pancarte est ainsi répercuté dans les quatre coins de la place et de la page. Mais si le cri est présent et largement amplifié, le personnage, lui, ne l'est pas : son visage est dissimulé, soustrait à notre regard, il est anonyme et prend ainsi les traits ondoyants de cette matière informe, spectre d'épouvante.

Cette illustration porte la trace d'une histoire, de plusieurs histoires. Celle bien sûr de ce que l'on a appelé les démocraties des places publiques : c'est ici la *Puerta del Sol* que l'on reconnaît avec les slogans *quincemayistas* qui y fleurirent en 2011. Munis d'une loupe, nous discernons : « *Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir* », « *No nos representan* », « *No hay pan para tanto chorizo* », « *No somos antisistema, es el sistema el que es antinosotros* ». Mais c'est aussi une histoire de la violence d'État et de son appareil de force qui est représentée. De gauche à droite, on identifiera l'évolution de l'Espagne de la matraque (avec la « *carga de los grises* ») à l'Espagne du flash-ball. À gauche, c'est bien sûr un élément de la photo de Manel Armengol, une photo icône de la Transition espagnole, qui est reproduite. À droite, le nouvel « *antidisturbio* » des mondes modernes : mi-homme d'affaires, mi-policier (le bouclier antiémeute arborant le signe du dollar).

Mais sur cette couverture aussi, la réalité est présentée de façon presque carnavalesque. À droite, la statue équestre d'un Carlos III qui apparaît décapité dans une explosion de serpentins roses. On retrouve là quelque chose de ces têtes couronnées d'arabesques présentes chez Ops (pseudonyme de Andrés Rábago, l'un des plus grands dessinateurs satiristes espagnols, qui signe aujourd'hui sous le nom de El Roto). La représentation de Miguel Brieva, entre le lancé de joyeux serpentins et l'explosion des entrailles, fait appel explicitement au symbole de l'éclatement de la monarchie. À gauche, un éléphant rose terrifié qui semble tout droit sorti des délires éthylico-savonneux du personnage de Dumbo des studios Disney, vient brouiller nos références. Le choc de ces deux mondes, celui de l'enfance et celui de l'histoire des violences policières, est proprement déconcertant. Mais derrière ce qui

ressemble à une vision de l'histoire sous psychotropes, c'est bien le travail de mise à mal de l'histoire officielle qui s'opère.

Dans les vignettes de Miguel Brieva, une part du monde est portée à nos yeux en spectacle. Le dessinateur se nourrit du sentiment d'indignation qui est un comburant pour faire sortir de l'ornière. Il s'agit de montrer l'indésirable pour frapper fort les esprits et susciter le désir politique de la conséquence. Ses dessins possèdent en effet une forte puissance d'affection : ils nous font rire, ils remuent, ils choquent, ils nous mettent mal à l'aise, ils froissent nos sensibilités parfois. Le rire est un affect archaïque puissant : « *la letra con risa entra* »<sup>39</sup> rappelle Miguel Brieva dans un nouveau détournement. Mais le rire est sans doute un symptôme inquiétant s'il est la seule arme, s'il est le seul recours. Son dernier album, le roman graphique *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor* semble d'ailleurs cultiver un pessimisme et un désenchantement qu'on lui connaissait moins.

Le recours à l'outrance, à l'excès cathartique est un véritable parti-pris. Il s'agit de déranger, d'aller au-delà de la norme, du cadre ou du standard, de pousser au maximum les curseurs de l'absurde. Le dessin, ignorant des limites, fait alors voler en éclats le cadre. Littéralement d'ailleurs, dans une des illustrations de *Lo que me está pasando* quand le cadre de la case s'estompe tout au long de la bande jusqu'à disparaître complètement : « *Por último, el marco mismo... que delimita la realidad... desaparece... por completo* »<sup>40</sup>. Un mot d'ordre est ici lancé : *exit*, prendre le large. L'éclatement de la case fait ici imaginer le tout qui reste à conquérir. Les propositions graphiques de Miguel Brieva tentent ainsi d'explorer ces espaces dérangeants et subversifs du « trop » : il n'est plus temps, semble-t-il nous dire, d'être ni mesuré, ni modéré. La pensée tiède a fait son temps. Nombreuses sont les vignettes qui relèvent d'ailleurs de la dystopie : elles s'affirment comme des mises en garde. Mais la réalité va parfois plus vite que les violons et certains de ses dessins ressemblent déjà beaucoup à ce que nous vivons aujourd'hui. L'absurde dystopique nous est presque devenu familier. On l'aura compris, l'outrance ne se trouve pas seulement là où on

<sup>39</sup> Diego CUEVAS, « Miguel Brieva: "El trabajo creativo no debe tener como objetivo el lucro" », *op. cit.*

<sup>40</sup> M. BRIEVA, *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*, *op. cit.*, s. p.

voudrait bien la voir. L'outrance se trouve en effet dans l'injonction impérieuse du bonheur marchand en excès, l'illimité du « toujours plus ». Cette notion d'outrance est à mettre en relation avec celle de l'insoutenable : l'outrance graphique apparaît ici comme un procédé pour dire l'insoutenable que sont le saccage environnemental, la société du spectacle, le harcèlement productiviste, les phénomènes de précarisation etc., autant de sujets traités dans les dessins de Miguel Brieva.