

PRÉ CARRÉ

Le deuxième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). La date importe peu, l'actualité ne nous intéresse pas spécialement.

En attendant la naissance d'un système de diffusion moins absurde que celui en place, *Pré Carré* sera essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

Pré Carré
9 rue du fossé St Aaron
35550 Bruc-sur-Aff
chèque de 7 € à l'ordre de L.L. de Mars
ou en ligne
par **Paypal** sur les sites **pre.carre.free.fr**
et **www.chezbicephale.com**

La couverture de ce numéro 2 a été réalisée en linogravure par Dr. C. & L.L. de Mars
Conception et maquette : L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

Nous contactons directement les auteurs dont le travail est susceptible de nous intéresser.

ÉTUDES

- TERMINUS** P.2
Jérôme LEGLATIN
sur *23 prostituées* de Chester Brown
- MILLE YEUX** P.10
Julien MEUNIER
sur *Voyage* de Yûichi Yokoyama
- LE SYSTÈME DE GROENSTEEN** P.16
Jean-François SAVANG
sur *Système de la bande dessinée* de T. Groosten
- EFFONDEMENTS DU LIEU COMMUN** P.28
Docteur C.
sur *La venue des vers d'eau* de Yann Tréhin
- SYNOPTIKON** P.37
L.L. de MARS
sur *Jardin* de Y. Yokoyama & *Séquences* de R. Varlez
- ASSEZ DE MUSIQUE,
JE PARS A LA CHASSE** P.46
Guillaume MASSART
sur deux toiles de Clément-Marie Biazin

BANDES

- Guillaume CHAILLEUX
TRICOTER P.17, 19, 21, 22, 25
L.L. de MARS, Dr. C. & Arnaud LOUMEAU
- PALIMPSESTES** P.15, 27, 36
sur Franky BARTOL & Ronald GRANDPEY

RUBRIQUES

- UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE** P.31
Tremblez enfance Z46 de EMG
- NOTRE HÔTE** P.32
Pascal MATTHEY
pour 978

TERMINUS

par Jérôme LeGlatin

à propos de *Paying for it*,
Drawn & Quarterly, 2011

de Chester Brown
(édition française : *Vingt-Trois Prostituées*, Cornélius, 2012)

On pourra hâtivement résumer les enjeux de *23 Prostituées*¹. Autobiographie sans fard (suite à une rupture amoureuse, Chester Brown devient le client régulier de prostituées et nous raconte *tout* de son expérience), *23 Prostituées* est aussi un plaidoyer en faveur de la prostitution, de sa dépénalisation et, plus largement, d'une société enfin délivrée de quelques interdits hypocrites. Sensibilité, sincérité, intégrité, justesse, courage seront alors communément loués chez l'auteur. L'éloge pourra se mâtinier d'un léger bémol : quelques considérations développées par Brown, d'ordres politique et social, peuvent paraître excessives. On s'empressera de les qualifier de saugrenues et d'en rire. Ou, plus simplement, de les passer sous silence (et peut-être aussi n'y aura-t-on rien lu que de très *commun*). Bref, Brown délire parfois un peu, mais quel auteur ! quelle bande dessinée ! Affaire bouclée.

À peu de choses près.

Car ces considérations politiques et sociales, insouciamment évacuées pour tailler le monument, se révèlent, si on s'y attarde, structurer l'album, en déterminer les règles d'expression, en composer le cœur pourri. On affirmera alors que, par la place accordée à son versant argumentatif² et en ce qu'il irrigue l'ensemble des pages, *23 Prostituées* est une œuvre essentiellement idéologique. Et que, par le biais d'une relation autobiographique utile à son projet, Brown travaille avant tout à plaider pour un faisceau d'orientations sociales participant d'un projet politique aussi cohérent qu'abject. Et qu'à ce titre, et par-delà la question de la prostitution (question à laquelle il importe, malgré l'intention déclarée, de ne surtout pas réduire les préoccupations de l'auteur), l'argumentation développée en ce livre mérite une attention toute particulière.

Pour appréhender au mieux la pensée de Chester Brown, il faudra d'abord isoler les deux préceptes fondamentaux qui la conditionnent :

1) Un précepte politique : la propriété privée, facteur majeur de progrès en Occident, est un droit essentiel. Il est par conséquent inconcevable que quiconque, État compris, puisse agir ou avoir le moindre droit de regard sur ce qui constitue la propriété d'un individu.

2) Un précepte anthropologique : l'être humain est doté de la capacité d'opérer des choix, d'une façon absolument libre et volontaire. La liberté d'agir est donc un droit naturel de la personne, limité uniquement par le respect de la propriété d'autrui. Tout choix effectué étant par nature libre et volontaire, chacun porte la responsabilité pleine et entière de ses actes.

Deux idées fortes découlent de ces prémisses :

- l'une qui se conçoit comme psychologie introspective anti-psychanalytique. Le concept d'inconscient (et tout ce qui pourrait en soi échapper à la conscience d'un individu) est *a priori* réfuté. En effet, admettre l'éventualité d'une restriction à la connaissance de soi-même invaliderait de fait la possibilité d'un

choix libre et volontaire. Ainsi, à la page 10, quand son interlocuteur suppose qu'il puisse souffrir inconsciemment d'une rupture amoureuse, Brown-personnage proteste : « *Absurdité freudienne. Si je ne suis pas conscient de souffrir, c'est que je ne souffre pas* »³.

- l'autre qui prône une réduction drastique de l'intervention étatique. Puisqu'il n'existe, dans le champ social, que des volontés premières, aptes et disposées à agir librement, l'État ne doit en rien empêcher ou restreindre leur expression. Autrement dit, « *aucune loi, aucune règle ne devrait violer nos droits fondamentaux* » (p. 195). Est cependant reconnue la nécessité d'une structure étatique minimale, veillant au respect de la propriété privée. Le rôle de l'État sera donc réduit à une fonction policière assurant cette protection⁴.

Brown conjugue donc défenses indéfectibles de la propriété et de la liberté de l'individu, en tant que ces deux droits fondamen-



Mille yeux par Julien Meunier

à propos de *Voyage* de Yūichi Yokoyama
Éditions Matière, 2005

Il m'est déjà arrivé d'écrire sur le travail de Yokoyama. J'avais à l'époque avancé qu'il me faudrait nécessairement y revenir, que ce que je pouvais en dire cette fois-là serait insuffisant. Peut être que l'écriture n'était possible pour moi qu'en assumant dès le départ l'aspect lacunaire du résultat. En affirmant ainsi l'insuffisance du texte à venir, je m'autorisais à faire un pas, même mal assuré, dans l'exploration des livres de Yokoyama. Libre à moi de poursuivre, corriger ou approfondir plus tard ce que j'avais pu écrire. Cette liberté-là rendait envisageable d'aborder la densité de cette œuvre, de faire le deuil provisoire de ce que j'allais manquer afin de trouver une prise partielle pour commencer à rendre compte de quelque chose.

Cette approche n'était pas simplement un aveu de faiblesse ou un désir d'humilité, c'était aussi l'intuition que le travail de Yokoyama, malgré son apparente immédiateté, ne se saisit pas dès le premier regard. Ces livres fonctionnent moins comme des jalons successifs, qui renseigneraient sur l'évolution d'une œuvre dans laquelle on avancerait pas à pas, que comme une sorte de masse qui fait bloc, où tout est déjà là, et où chaque bande dessinée vient à la fois redire, élargir et éclairer les autres. Chaque nouvelle lecture vient s'agglomérer à la précédente. Cette masse se déploie un peu plus, on peut y reconnaître les variations et les correspondances, on voit surtout comment tout cela fait corps, fait monde, et combien, malgré le sentiment que c'est toujours la même chose qui est travaillée, ça ne semble jamais s'épuiser. Car ce qui bouge à chaque fois, c'est autant le travail de Yokoyama que notre rapport à lui et la compréhens-

sion qu'on peut avoir de ce qu'il produit sur nous. En faisant plusieurs fois l'expérience de la lecture de son œuvre, c'est autant un effet du retour du même que le surgissement d'une singularité renouvelée qui se produit, et qui décale le regard qu'on avait pu avoir dessus auparavant.

Revenir sur Yokoyama, c'est alors préciser ce qui a bougé, voir ce qui s'est déplacé dans ma relation à l'œuvre, ce qui chez moi a émergé ou s'est transformé, et ce qui m'est désormais formulable.

À l'époque où je terminais mes lectures de *Combats*, *Explorations* et *Color Engineering*¹, ce qui me frappait était le rapport qu'entretenaient ces livres avec l'abstraction.



LE SYSTÈME DE GROENSTEEN de Jean-François SAVANG

à propos de
Système de la bande dessinée
de Thierry Groensteen

P.U.F., collection *Formes sémiotiques*, 1999.

« Il ne s'agit pas de voir, ici, ni de percevoir, ni même de déchiffrer, mais d'inventer le rythme d'un regarder qui soit le temps d'une subjectivation. »

Gérard Dessons,
« Lire la peinture »

J'ai construit mon rapport aux images et à leur organisation dans une sorte d'inconscient du sens. Je traversais les dessins passant d'image en image comme emporté par le tapis roulant des mots. Pour moi le dessin fusionnait dans l'entre-corps des mots et constituait un seul et même mode de signifier. Je n'imaginai pas le dessin ; j'étais pris dans sa projection. Je le vivais et quelque chose de supplémentaire, vécu dans le travail du sens, l'animait et le faisait vivre en moi. C'était mon mirage, la construction d'une activité magique dont le sacrifice était pourtant énorme puisque je voyais à peine le dessin que j'avais sous les yeux. Je vivais l'articulation entre les images, certes, mais surtout l'histoire : je vivais l'organisation narrative des images dans le langage, la domina-

tion du récit dans l'organisation du regard. Bref, je lisais des bandes dessinées comme on lit des aventures romanesques ou picaresques, assimilant inconsciemment cette activité à une expérience narrative.

J'ai mis du temps à m'apercevoir que les images n'étaient pas simplement un arrière-plan du texte ou une esthétisation du dire, mais bien l'enjeu d'une signifiante plus large. Quelque chose se trame dans la bande dessinée qui n'a aucun équivalent ailleurs. Il y a une prosodie, une oralité propre à l'organisation de la bande dessinée. C'est là que la bande dessinée *intervient* : elle montre, en se libérant, que les images ont une voix. Les images signifient et cette signifiante est encore déformée et accentuée dans le tressage du texte. Une voix qu'il nous faut gratter derrière la narration.

Ainsi, à la croisée du dessin et de l'agencement narratif, la bande dessinée perpétue la recherche dans l'art d'une dimension anthropologique propre à l'activité du sens et à l'invention de la subjectivité. Elle est une manière de l'art dont les œuvres portent, dans l'expérience qu'elles suscitent, la création d'universels-particuliers, de rencontres, la recherche d'une altérité propre à l'art qu'une situation critique entre le spectaculaire cinématographique et la célébration littéraire empêche de voir. Car l'ordre du spectaculaire va peut-être à l'encontre de cet intime universel si

cher à l'expérience poétique et dont la bande dessinée travaille les marges et le passage du subjectif.

Le lecteur herméneutiste sait déjà ce qu'il va trouver dans une œuvre. La pratique théorique suppose au contraire l'enjeu d'une inconnissance maintenue dans le déploiement de sa propre situation critique. Dans toute bande dessinée il y a de la théorie, une intelligence de la pratique, le regard d'un étranger qui se perd.

VOIR ET LANGAGE

La bande dessinée donne-t-elle véritablement la parole aux images ? Art visuel et parlant à la fois, la bande dessinée articule manières de voir et de lire ; d'un côté, si lire s'applique principalement à la langue, on lit également les images ; de l'autre, voir traverse l'invention de la pensée, tant dans le langage que dans les images. Car les images tiennent leur pouvoir de signifiante du langage et se construisent comme un voir dans la pensée, comme une vue de l'esprit.

La rencontre suggérée par l'art de la bande dessinée implique une écriture-lecture, une oralité de l'entrelacement du dire et du voir ; cette synesthésie du sens dans le corps met en avant le voir dans un montré qui nous rappelle que dire et voir ne sont pas séparés. Le regard s'y dessine comme un lire : « Pour Michaux, mais comme Dide-

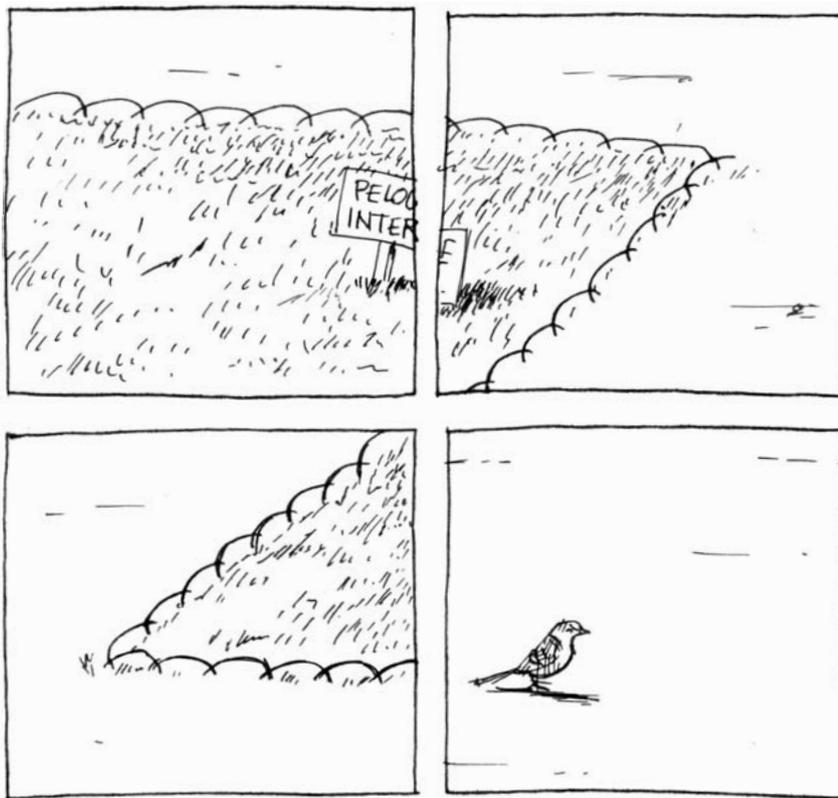
rot, ou Char, le voir est un écrire, et non un percevoir. Il ne s'agit jamais, en fait, chez Michaux, de voir quoi que ce soit. Mais de rêver, ou de lire. [...] Le problème est celui du regard : qu'est-ce qu'on voit quand on regarde ? Mais un regard, ce n'est pas seulement un voir. Ou ce n'est rien si ce n'est qu'un voir¹. » Le regard, c'est bien ce qui fait rêver. Il est l'utopie du voir dans l'inconnu du sens ; la contemplation de l'univers à la naissance de la pensée. La séparation du dire et du voir n'est pas dans la vie, mais dans les mythologies qui opposent l'esprit et la lettre, la parole et l'écriture, l'immédiateté du monde visible en contrepoint de sa déformation dans le discours.

Le voir s'invente comme une forme de pensée et non comme l'application d'une phénoménologie ou d'une sémiotique déguisées en esthétique. Du voir provient aussi des récits et des contes, une écoute des silences du sujet qui s'échappent de l'audible ; du silence qui n'a rien à voir avec une absence de son, mais l'activité de ce qu'on n'entend pas dans l'organisation du sens. Le contraire, c'est illustrer, nommer.

La bande dessinée, à sa façon, pourrait laisser entendre qu'elle ré-
sout dans sa pratique la vieille opposition entre poésie et peinture, entre la signification du regard et la signification du langage. Je parle ici de signification à dessein. En effet, il ne s'agit pas, dans notre lecture,

d'essayer d'aller vers une signification — un mode donné du sens — de la bande dessinée mais de découvrir l'écoute qui nous permet de saisir comment elle signifie, comment elle fait sens. C'est à ce titre que la bande dessinée constitue un ensemble dynamique faisant système parmi les autres modes de signifier. Saisir la bande dessinée en action, la valeur de sa force de transformation, les conditions subjectives qui font de l'organisation

de la pensée un art. Quel est, à cet égard, la signification poétique qui constitue l'art de la bande dessinée ? Comme le fait remarquer Gérard Dessons, à propos du mot d'Horace *ut pictura poesis*, « poésie muette » ne signifie pas négativement « poésie visuelle », mais tout un univers du sujet, du corps et de la voix qui ne s'entend pas dans le voir. C'est à un type de silence particulier que nous convie la bande dessinée, à une forme théorique



Guillaume Chailleux - Tricoter n°4

EFFONDREMENTS DU LIEU COMMUN

par Docteur C.

À propos de *La venue des vers d'eau* de Yann Tréhin,
TicDeQuai, septembre 2009

« *Malice de Kant. — Kant voulait démontrer, d'une façon qui abasourdirait « tout le monde », que « tout le monde » avait raison : — ce fut là la secrète malice de cette âme. Il écrit contre les savants en faveur du préjugé populaire, mais il écrit pour les savants et non pour le peuple.* ».

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre troisième, 193¹

Ce livre est une petite chose : vingt-quatre pages pour un tirage numéroté de vingt exemplaires, au format A5, le plus économique et le plus commun. Le fait que chaque exemplaire soit rehaussé à l'aquarelle, orné d'aplats colorés originaux de la main de l'auteur, aurait pu l'ériger au rang du livre d'artiste, s'il n'était photocopié sur un papier quelconque, s'il n'avait une couverture imprimée sur le même papier pour photocopie à faible grammage. Ce n'est qu'un fanzine, un fanzine à tout petit tirage, vendu quelques euros.

Yann Tréhin est un auteur discret : il aura été l'un des membres du défunt collectif Stratégie Alimentaire ou Stratalim (avec Guillaume Soulatges et Jürgen Morning, de 2002 à 2007), menant parallèlement la collection Livre Sans Poche, petits fanzines distribués gratuitement et à déposer dans un lieu public après lecture, reprenant le mode de circulation non-marchand initié par les sites de *bookcrossing*. Yann Tréhin s'auto-publie régulièrement dans la structure TicDeQuai, sortant au moins un fanzine par an, et collabore épisodiquement à quelques revues. Il vient incidemment d'ouvrir une « cordonnerie graphique » à Paris, Chez Cochenet². Pourtant ce fanzine formellement quelconque d'un auteur discret sera resté présent à ma mémoire dans un flux. Je me souviens l'avoir acheté aux Musico-phages, auparavant fanzinothèque de Toulouse, à l'automne 2009. J'ai entrepris par la suite l'inventaire du fonds de cette fanzinothèque et du dépôt-vente, pour sa liquidation. Le lieu changeant de dirigeants, des milliers de fanzines, un tombereau de bandes dessinées et livres graphiques, sont passés et ont disparu par-là sous

mes yeux. Et cette *Venue des vers d'eau* a surnagé dans cette masse, est demeurée comme d'une certaine importance dans ce flux. Pourquoi ce livre a-t-il surnagé et pourquoi surnage-t-il toujours ?

Noyades urbaines

Dans la couverture flotte une multitude de cœurs animaux qui s'embrassent de leurs langues de serpent, s'agglutinent ou s'entre-dévorent. Des sexes, des corps de chiens, des vers qui entrent et sortent et rongent leurs trous, les chimères prolifèrent dans un élément



aqueux. Cet espace de la couverture est une intériorité car ce sont deux yeux dessillés qui contemplant hargards les mutations des créatures fantastiques.

28

Tout, dans le livre, s'interpénètre sur un même plan, et si parfois les masses s'enroulent et les pans se détachent, c'est dans l'indistinction d'une spatialité incertaine que les cœurs-créatures dévorantes tirent vers l'intérieur les yeux d'un corps ivre effondré sur une table de bar, un verre de rouge renversé lui coulant sur le visage, que circulent les passants indifférents et qu'une enseigne lumineuse de taxi parisien entraîne un autre corps pendu poursuivi par les mêmes cœurs-créa-

Je suis en train de travailler sur ce texte, j'écoute le dernier album de Earl Sweatshirt¹ à bas volume, ma copine va se coucher, j'éteins la musique pour ne pas la déranger. « Non, laisse, ça me berce. » La musique est belle, lente et plutôt calme en effet, mais les paroles — pour ce que j'en comprends — ne sont pas de celles qui a priori inspirent à faire de beaux rêves et pourtant, ça fonctionne. Je peux inventer ma propre histoire sur une autre, je n'ai pas besoin de savoir ce que raconte exactement le rappeur, son flow et la musique dégagent une histoire ouverte, une énergie à investir.

Je parle toujours de musique pour expliquer l'histoire ou les histoires racontées dans 978 à ceux qui me demandent s'il y en a une. C'est une question qui revient souvent. C'est probablement dû au format bande dessinée, le lecteur attend une histoire. Mes cases seraient exposées dans des cadres séparés dans une galerie, personne ne s'en préoccuperait.

Pour moi, une histoire, c'est du mouvement, du rythme, des enchaînements, des impressions, une séquence, c'est un tout et plein d'éléments séparés. Ce n'est pas nécessairement une intrigue, des personnages. J'ai en fait une conception très tralfamadorienne d'une histoire. Tralfamadore est une planète de civilisation extra-terrestre qui revient dans plusieurs romans de Kurt Vonnegut Jr. Dans *Abattoir 5*, il y a un passage où est décrite la littérature tralfamadorienne, il agit sur moi comme un manifeste :

« Billy a réclamé de la lecture pour le voyage en direction de Tralfamadore. Ses ravisseurs transportaient les copies sur micro-films de cinq millions de volumes terriens mais ne disposaient d'aucun équipement pour les projeter dans la cabine de Billy. Ils n'avaient qu'un seul vrai livre en anglais, destiné à un musée de Tralfamadore. C'était *La vallée des poupées de Jacqueline Susann*.

Billy l'a lu, y a remarqué des passages intéressants. De toute évidence, les personnages avaient des hauts et des bas, des bas et des hauts. Et Billy n'avait aucune envie de s'échiner sans fin sur ces montagnes russes. Bien poliment, il a essayé de savoir s'il n'y avait rien de plus.

« Tout juste des romans tralfamadoriens et je suis persuadé qu'ils ne vous diraient absolument rien, a répondu le haut-parleur placé sur le mur.

— Faites-m'en voir un tout de même. »

On lui en a fait parvenir plusieurs. Ils étaient tout petits. Il en aurait fallu une douzaine pour occuper le volume de *La vallée des poupées* avec tous ses hauts et ses bas, ses bas et ses hauts.

Billy, bien entendu, ne lisait pas le tralfamadorien mais il pouvait tout de même juger de la typographie des ouvrages : de brefs massifs de symboles séparés par des étoiles. Billy a émis l'opinion que les groupes de caractères étaient peut-être des télégrammes.

« C'est exact, a concédé la voix.



— De vrais télégrammes ?

— Les télégrammes sont inconnus à Tralfamadore. Mais vous avez raison : chaque assemblage de signes constitue un message court et impérieux, décrit une situation, une scène. Les messages ne sont enchaînés par aucun lien spécial mais l'auteur les a choisis avec soin afin que, considérés en bloc, ils donnent une image de la vie à la fois belle, surprenante et profonde. Il n'y a ni commencement, ni milieu, ni fin. Pas de suspense, de morale, de cause ni d'effet. Ce qui nous séduit dans nos livres c'est le relief de tant de merveilleux moments appréhendés simultanément². »

Beaucoup de gens ont des doutes sur l'existence réelle de Tralfamadore, et réciter deux pages d'un roman de science-fiction pour expliquer quoi que ce soit n'est que rarement accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Donc, pour répondre aux interrogations que peut susciter 978, je parle de musique, car c'est un domaine où l'attachement que l'on porte à un morceau n'est pas forcément conditionné par l'histoire qu'il raconte et ce même lorsqu'il y a du texte. Celui-ci importe, évidemment, mais ne dicte pas nécessairement ce que ressentira l'auditeur en l'écoutant. On va danser en souriant sur *Enola Gay*³, en chanter approximativement les paroles, Hiroshima vient de se faire bombarder et on fait la fête. L'énergie que dégage la musique et l'environnement dans lequel est joué le morceau l'emportent sur son histoire et lui en font raconter d'autres, pas moins justes, pas moins belles.

978 peut évoquer une explosion, un Big Bang ou un pilonnage, il y a des pistes, des signes, mais le sens ne se veut pas figé. 978 ne se résume pas avec des mots, c'est une histoire qui ne se raconte qu'en bande dessinée, un long morceau de bande dessinée concrète à ressentir, explorer et investir. C'est en tout cas comme ça que je le vois, aujourd'hui qu'il est fini.

L.L. de MARS

SYNOPTIKON
physique de
la bande dessinée
Yokoyama / Varlez

Première partie :
mouvement et changement

Les planches de Robert Varlez réunies au printemps 2013 par les éditions The Hoochie Coochie pour composer *Séquences* ont connu le cours éditorial sinueux de nombreux grands livres : d'abord présentées dans divers périodiques littéraires, elles étaient déjà devenues à peu près invisibles à l'époque où, adolescent, je les découvrais. Elles cohabitaient avec celles de Vaughn-James, avec les dessins de Jean-Luc Parant, les cuttérisations de Michel Vachey, en insinuant les grands textes d'avant-garde de cette période dans la revue *Minuit* qui échouait régulièrement dans les premières grandes bouquineries de déstockage. C'est là que les tempêtes éditoriales des années 70 venaient s'étirer en rayonnages bradés, s'amortir et disparaître. Nous étions au milieu des années 80 et le bref moment de décloisonnement épistémologique général et de polyphonie éditoriale qui avait caractérisé la décennie précédente s'était dilué aussi vite dans le reaganisme généralisé que n'importe quelle révolution s'abolissant dans un manifeste répressif auquel elle sert de repoussoir autant que d'alibi.

Si le nom de Varlez était encore familier aux amateurs de poésie qui connaissaient son travail par les Ateliers de l'Agneau¹, il était inconnu des lecteurs de bandes dessinées auxquels j'en parlais régulièrement avec enthousiasme.

Pendant les décennies qui suivirent, le travail de Varlez allait continuer à être pour moi une référence régulière ; pour mes interlocuteurs il était englouti par une zone d'inconnu, zone s'étendant proportionnellement à la disparition graduelle du stock de revues en bouquineries.

Il y a quelques années, je me décidai enfin à scanner et à mettre en ligne quelques-uns des récits que je possédais. C'était le moins que je pusse faire en attendant le jour où se présenterait une opportunité d'éditer tout ça. J'avais cru cette opportunité advenue à la naissance des éditions Délicates. Mais la brièveté de leur existence entraîna, à peine esquissé, ce projet par le fond. C'est la découverte par Alexandre Balcaen des quelques planches mises en ligne dans le Terrier² et son enthousiasme immédiat pour elles qui ont abouti pas à pas au beau livre qu'est *Séquences*.

Le travail de Yūichi Yokoyama est très étroitement lié en France à l'existence des éditions Matière ; conjoint à leur naissance, il colore depuis, livre après livre, leur pratique éditoriale au point que nous sommes tentés d'y voir leur manifeste pour une forme de bande dessinée. Tout a été dit des étranges corps dont Yokoyama fait sillonner ses récits, du sort qu'il réserve à la visagité comme un ca-

phonique et paradoxal inventaire de singularités désingularisées, comme un carnivalesque qui ne signe aucun renversement par la fête mais s'institue en loi naturelle. Que ses commentateurs mêmes se montrent si régulièrement impuissants à sortir de la paraphrase, à livrer autre chose que la description des contextes tressant ses récits, voilà qui nous en dit long sur les difficultés auxquelles il accule ses lecteurs à délier quoi que ce soit du plan général où se trame une histoire : par-là même, Yokoyama nous invite déjà à dégager tout ce qui, dans son propre rapport à la constitution d'un monde de fiction, se tient au littéral par le *mystère* en ceci que la figuration peut le reconduire sans jamais l'élucider³. De cette propriété *temporelle* de conservation sans glose que cèle une image, je tirerai le cœur même de cet essai. Notons pour l'instant que tout l'appareil illusionniste du mouvement chez Yokoyama sert surtout une illusion réflexive, en tant que tout ce qui s'agite dans le *Jardin* s'agite *malgré* les signes conventionnels du mouvement.

Les livres servant de point de départ à cet essai travaillent tous les deux à acculer jusqu'à leurs impasses certaines des lignes interprétatives sur lesquelles se fondent les rapports théoriques à la lecture, et à devoir les réviser : l'un devant le mode du dessin, l'autre devant le flux du récit, mais tous deux dans la constitution d'un mouvement *interne* et tous deux avec le littéral pour seuil d'inertie. De cet effritement d'un modèle herméneutique par deux attelages d'écri-

ture, s'ébauchent des sillages parallèles qui apportent des solutions très différentes au même problème; deux hypothèses qui tiennent un même objet dans leur prisme, un des plus vieux objets de la philosophie: le mouvement. C'est le mouvement, en tant qu'il traverse les corps et la matière dans leur persistance, qui modifie sans l'altérer la singularité d'une présence. Ce problème ontologique se formule en fait chez les tout jeunes dessinateurs comme couple de questions premières à la réalisation de bandes dessinées: comment dessiner des milliers de fois des éléments qui se ressemblent *entre eux*? Comment construire un récit congruent si on le compose *en événements* pour le faire avancer?

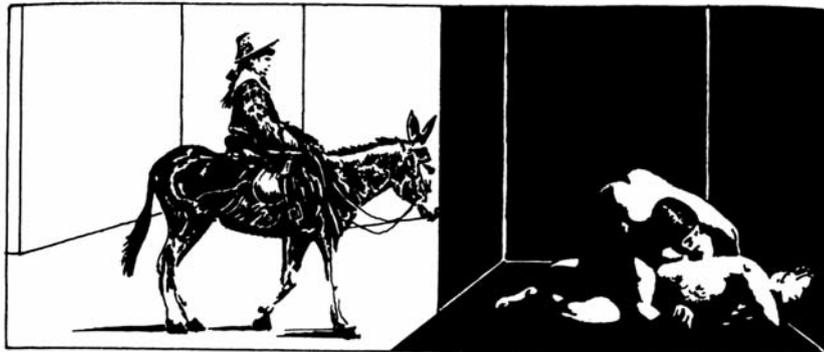
C'est sous cette forme que deux interrogations rudimentaires réveillent, légèrement déclinée, la plus têtue des questions philosophiques, celle de la singularité et de sa permanence. Elle a pu se formuler longtemps ainsi: quand la substance change, qu'est-ce qui ne change pas en elle pour qu'elle reste elle-même dans le mouvement?

C'est par un crochet sur cette voie antique que j'aborderai ici une physique singulière du récit en images. Le seuil et la composition du littéral seront infléchis par le choix des dispositifs inchoatifs propres aux deux livres, l'un (Varlez dans *Séquences*) par une possible performativité de l'image⁴ — le littéral comme départ de formes — l'autre (Yokoyama dans *Jardin*) à partir des énoncés tautologiques.

Dans les deux cas, la notion de mou-

vement repose sur sa tension entre le changement d'état d'une substance et l'impératif de conduire sa permanence — pour qu'il y ait tout simplement bande dessinée et non série d'images géographiquement liées — et nous invite à reprendre un instant le cours d'une physique antique, celui de la dynamique aristotélicienne⁵.

Une physique, aussi périmée semble-t-elle, est avant tout un regard, c'est-à-dire un ensemble de conditions particulières pour observer un problème. En cela, elle excède très largement le cadre de sa vérité ou de sa fausseté contractuelle, de son apti-



tude à rendre compte du dernier état du monde conçu: elle produit des cadres et ces cadres produisent eux-mêmes questions et solutions. Ces déplacements, pour peu qu'on y insiste, provoquent le simple agencement nécessaire à produire les conditions nouvelles d'une question: la voici posée à un objet qui n'est plus éprouvé par sa discipline même, l'entraînant là où il ne l'a jamais été. C'est une réouverture.

Regarder également une physique comme une image qui, en tant

qu'image mais aussi en tant que machine, travaille dans toutes les images; spectre des représentations aussi présent à elles que sont présentes les vieilles divinités grecques sous la peau des super-héros contemporains.

Ces œuvres sont liées à cette physique soit par la matière d'expansion, la machine plastique (comme dans la série *Frontière*⁶ de Ronald Grandpey, auteur qui fait l'objet dans ce numéro d'un travail de palimpseste), soit par la place qui, dans l'écriture, conditionne les formations du monde narratif — non pas en tant qu'elle déterminerait la tangibilité et la fer-

meture de son cadre (comme chez E.P. Jabobs) — mais bien en tant qu'elle conduit le langage à sa baie d'échouage, à la rive imperceptible où elle s'abouche au mode de l'image plastique (comme on peut l'observer, parfois, chez Francis Masse à travers les solutions délibérément absurdes qui naissent d'un mot d'ordre illustratif lancé là où l'illustration n'a pas cours — modèles théorico-scientifiques, infiniment petit, etc.).

C'est par ce problème même — reformulé ainsi pour la bande dessinée:

ASSEZ DE MUSIQUE, JE PARS A LA CHASSE

Guillaume MASSART
sur deux toiles de Clément-Marie Biazin

Interrogé sur la différence entre les ethnologues, musicologues, cinéastes et photographes venus étudier la Centrafrique, et lui, peintre-historien centrafricain dessinant son pays d'après ses souvenirs de voyage, Clément-Marie Biazin répondait qu'elle tenait en ce qu'eux le dépassent à cause des appareils et lui les dépasse parce qu'il n'a pas ces appareils. Lui fabrique ses œuvres avec les mouvements de ses pouces et de ses doigts : quand eux ont de la technique par rapport à la machine, sa technique vient de la mémoire et du mouvement¹.

Le premier mouvement de Biazin, c'est le cerné. Un lourd cerné noir, qui décide de l'espace à peindre : case dans la feuille, souvent subdivisée elle-même en géométries imbriquées. N'hésitons pas : c'est une bande – une « *Bildergeschichte* », une histoire en images, pour paraphraser l'ouvrage de la Kunsthalle Düsseldorf qui lui est consacré. Le déroulé séquentiel fait par exemple la base de cette gouache sur papier collé de 50 x 65 centimètres, *LA RP CENTRAFRICAINE ÉXPÔSE DEVANT SES AUTORITÉS DU PAYS, LES COMPAT. ET LE MONDE LE RÉSULTAT DE SES RECHERCH ET DÉCOUVERTE DANS LE DOMAINE DE VOYAGE* (l'orthographe et la grammaire approximatives sont de Biazin). S'y succèdent douze cases et leur cartel, douze pictogrammes et leur descriptif.

En lisant de gauche à droite, on voit d'abord une cruche, ventre rond, couronne évasée, noire. Une ombre violacée à son goulot fait la profondeur. S'en échappe une fumée, un nuage, une entité cernée de noir, elle-même cernée par des stries, des lignes de force convergeant vers la cruche, mais que cette fumée semble retenir, empêcher d'atteindre. Le cartel, placé dessous, indique d'abord : *L'HISTOIRE*, qui semble valoir sous-titre pour l'ensemble de la bande. Puis : *CE DANS CETTE*

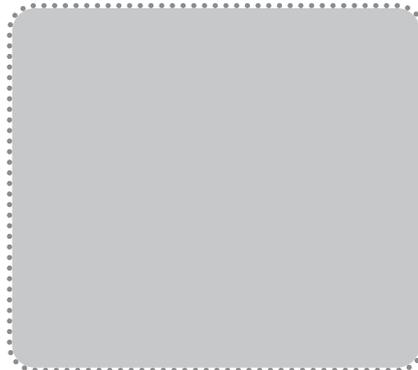
POT QUE NOS ENCÊT BUVAIENT L'EAU.

Case suivante, des vaguelettes noires s'entassent sur fond jaune vif et leur chute est interrompue par un bâton, qu'une lame recourbée prolonge, comme tassée à fond de case. Cartel : *CE PAR CETTE HACHE QUIL COUPAIENT LE BOIS.*

Un damier noir sur fond violet. À fond de case encore, un autre bâton, mais présentant en son milieu un angle droit et s'achevant sur une pince grise : *CE HOUE POUR CULTIVER LA TERRE ET SA PRODUCTION.*

Un homme à la peau brune, en pagne blanc, cadré depuis les mollets jusqu'au-dessus de sa tête nue, légèrement courbé contre un amas de traits noirs sur fond rouge, souffle dans une corne noire qui fait bien les deux tiers de sa taille : *CE CORNE ET LE CLAIRON TRADITIONNEL DE NOS ANCÊTRES.*

Un visage d'homme, de face, peau brune, barbe blanche, serre-tête blanc, béance



blanche des yeux fixant l'air au-dessus de lui – ou peut-être la pyramide qui le surplombe, hors de son cadre : c'est le seul qui semble la remarquer ; mais de cette pyramide je parlerai plus bas – collier blanc, boucles d'oreilles vertes, sur fond bleu strié de noir : *CE VISAGE NOUS MONTRE LE SOUVENIR DU PASSÉE.* Notez pourtant qu'on passe au présent.

Autre visage, de femme, de profil. Elle regarde l'homme à sa gauche, ou peut-être pas après tout, peut-être que ces cases sont étanches et qu'ainsi elle regarde un horizon, un hors-champ à inventer, ou peut-être encore qu'elle regarde au-delà de l'ancêtre : le pot, la hache, la houe, la corne, ou même l'homme qui soufflait dans la corne, qui était plus jeune, peut-être plus séduisant, et qui lui tourne le dos – car oui, j'avais oublié : le joueur de corne soufflait vers la gauche, vers l'hier, le passé, les outils des aïeux, quand le regard de l'ancêtre ne regarde qu'au-dessus de lui, vers les autorités du titre peut-être, les divinités, l'avenir ; ou pourquoi pas vers rien du tout : le blanc de l'œil est si insistant que ce visage d'ancêtre est possiblement un visage d'aveugle, qui nous montre le souvenir du passé mais ne voit rien de l'avenir, ni tourné vers la droite, ni tourné vers la gauche, se contentant d'être au centre de la bande, ou à peu près, sous la pyramide mais pas en son milieu parfait, qu'il doit partager avec la femme ; la femme donc, ne la perdons pas de vue : apprêtée, sourcils arrondis, collier enserrant son cou, casque lisse de cheveux d'un noir plein, menton légèrement relevé, sur fond rose étoilé. Le cartel donne sa solution : *LE VISAGE DE LA FEMME D'ORIGINALITÉ DE NOS ANCÊT.*

Même cadrage que le joueur de corne, cet homme-ci, en armes, est toujours en pagne blanc. C'est peut-être le même après tout, à un autre moment : assez de musique, je pars à la