

PRÉ CARRÉ

Le premier 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 1 a été réalisée en linogravure par L.L. de Mars & C. de Trogoff

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

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

ÉTUDES

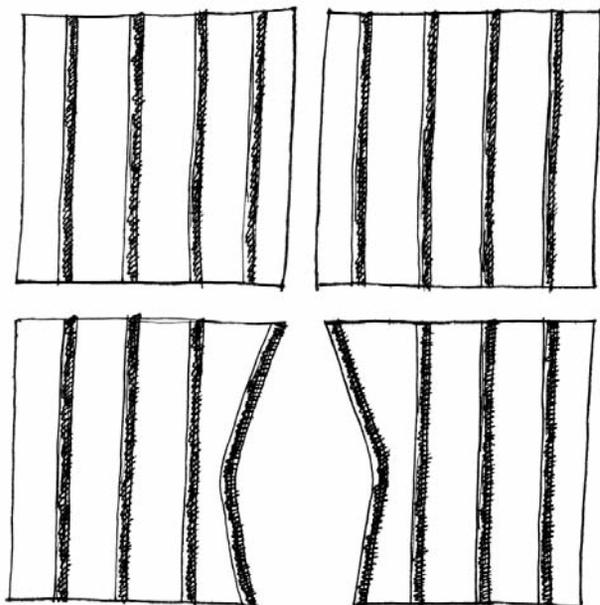
IL N'Y A QU'UN MONDE Julien MEUNIER sur <i>Gloriana</i> de Kevin Huizenga	P.2
LE BRUISSEMENT PARIÉTAL Aurélien LEIF sur <i>Le Château</i> de Olivier Deprez	P.7
ARACHNÉ L.L. DE MARS sur <i>Show</i> de Cathy Millet	P.26
TISSER L'ÉCLOSION Docteur C. sur <i>Un Novembre (journal)</i> de François Henninger	P.37
NOS HIÉROGLYPHES Guillaume MASSART sur <i>Le Saint Patron</i> de Jochen Gerner	P.41
POUR ÊTRE SÛR DE VIVRE Jérôme LEGLATIN sur <i>The collected Work of Tony Millionaire's Sock Monkey</i> de Tony Millionaire	P.43

BANDES

Guillaume CHAILLEUX TRICOTER	P.2, 19, 40
MUZOTROIMIL PALIMPSESTES sur <i>Parzan</i> de J.-M. Bertoyas	P.6, 36, 47

RUBRIQUES

NOTRE HÔTE Florian HUET pour <i>Les enquêtes imperceptibles</i> d'Emilio Ajar	P.20
UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE Rénégat de Baladi	P.25
PLANCHE SUR PLANCHE L.L. DE MARS sur <i>Hors-sujet</i>	P.48



G. Chailleux - Tricoter I

IL N'Y A QU'UN MONDE par Julien Meunier

à propos de **GLORIANA** de Kevin Huizenga
édité par **Drawn & Quarterly**

La première fois que j'ai croisé le travail de Huizenga, c'était dans le numéro 2 de la revue *Black*. Dans le récit court *28th Street*, on pouvait découvrir Glenn Ganges, personnage récurrent qui semblait être une sorte de double semi-fictionnel de l'auteur. Il y avait quelque chose de bancal dans cette revue, un ensemble trop inégal, qui m'avait fait rater le charme particulier des pages de Huizenga. M'en était resté le souvenir d'un récit agréable, une sorte d'autobio cachée derrière un conte fantastique, un dessin simple et sage, tout

ça étant très classique, m'avait-il semblé. Bon, je n'avais rien compris.

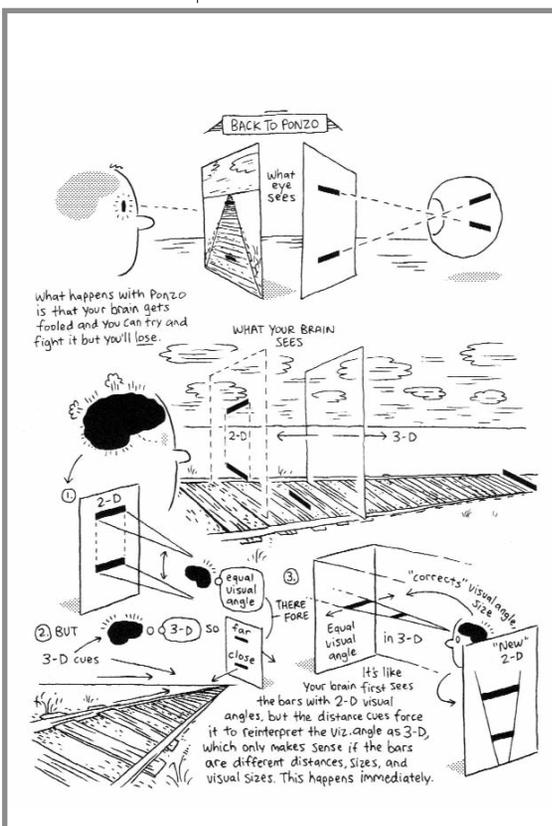
Il a bien dû se passer quelque chose à la lecture de cette histoire, puisque plus tard je suis retourné vers Huizenga, vers le peu qui existe en français d'abord, puis vers quelques livres en anglais. À un moment, il a bien fallu se rendre à l'évidence, Huizenga est un auteur passionnant.

Gloriana est un recueil de quatre histoires courtes : *The Groceries*, *The Sunset*, *The Moon Rose*, et *Basketball*. Toutes ces histoires ont pour personnage principal Glenn Ganges, un jeune homme ordinaire, sans relief, vivant avec sa compagne dans une banlieue américaine. Huizenga y décrit une vie banale, un quotidien presque plat, dans une narration lente, aux effets simples, on range les courses, on parle au téléphone, on va à la bibliothèque, on s'imagine des choses puis on se les raconte. Le dessin lui-même est très simple, une sorte de ligne claire relâchée, sans effets de cadrage particulier. Le sous-titre du livre, « *The Adventures of Glenn Ganges* » fonctionne comme une fausse promesse ironique, aucune aventure n'aura lieu, c'est même plutôt l'absence de tout ce qui pourrait s'approcher d'une action qui caractérise les récits.

Les histoires de *Gloriana* se concentrent sur un champ du vivant volontairement réduit, où la vie se remplit de peu de choses, comme une épure. Mais dans ce presque rien, c'est toute une exploration du sensible qui est à l'œuvre. Un bruit, une odeur, une lumière particulière et tout décolle. Une rêverie diurne, une insomnie nocturne, les fan-



tasmes très simples que les personnages se fabriquent ont la même épaisseur, ils sont traités dans une même narration aussi paisible que leur vie réelle. L'imaginaire et le réel sont presque indiscernables, dans une même douce banalité, où le fantastique peut surgir, simplement mais franchement. Parce que ce monde tellement apaisé, cette focalisation sur des événements de la vie qui sont si petits qu'ils peuvent s'extraire de tout récit (une respiration, une compression du temps, une poussière dans l'œil), cet univers si doux et ouaté, est fragile, il risque à chaque moment de s'écrouler. Il vacille, et ce vacillement seul en fait tout le sel, ça ouvre une perspective, la possibilité que l'ordinaire des choses recèle plusieurs dimensions, que l'anodin puisse être un gouffre. Et parfois, le vacillement se fait complet, à regarder les choses de si près on finit par les voir basculer. Et c'est alors une esthétique de la crise que travaille Huizenga.



réorganisent. On ne saisit toujours pas bien, ça titube, jusqu'à rétablir un équilibre paisible, et l'on comprend ce que l'on vient de voir : Glenn Ganges a regardé une plume de pigeon tomber dans le ciel et s'est fait surprendre lorsque son regard a croisé le soleil couchant. Il s'est alors brûlé momentanément la rétine. Cet événement banal a pourtant pris ici une ampleur grandiose. La rétine brûlée, et c'est le monde entier qui a basculé, le temps qui s'est déplié et dilaté, le sens qui a éclaté aux quatre coins. Huizenga avait réduit le monde à

Pour le comprendre, Il faut s'arrêter et décrire ce qui se passe dans le second chapitre *The Sunset*. Glenn Ganges raconte à un ami au téléphone un événement qui lui est arrivé à la bibliothèque. Ce récit semble rapidement perdre les pédales, le temps hoquette, se répète, revient en arrière et bégaye. La bibliothèque comme lieu du même moment répété à l'infini. Le réel perd pied, tout flanche, le cadre et la structure se délitent, jusqu'à s'approcher d'une abstraction, ou d'une perte du sens. Alors les pages 58 et 59 se déplient (physiquement), et c'est un énorme panorama de cases et de traits qui se chevauchent et se mélangent, le petit monde domestique s'est transformé en un bouillonnement gigantesque et spectaculaire. Soudain, tout est éclatant, organisé comme un mystère flamboyant dont on n'aurait pas la clé. Le minuscule s'est fait cosmique.

Plus loin le récit reprend petit à petit sa cohérence. Sur quelques pages, la structure retrouve un ordre, les cases se

peu de choses, et dans ce presque vide, une plume de pigeon fut comme une explosion, un moment qui devient infini et semble contenir tous les autres, des fragments de ce qui a eu lieu, de ce qui va arriver, tout ça se chevauchant dans un chaos presque lyrique.

Paradoxalement, alors que Glenn raconte son aventure à un ami au téléphone, rien de ce qui suivra ne sera de l'ordre du récit ou du dicible, mais plutôt d'une expérience de lecture. Le projet de Huizenga n'est pas de construire une histoire, mais de travailler la perception. Comment on reçoit le monde, comment on l'habite, comment on peut en rendre compte, comment on le partage. Cette question de la perception, Huizenga en fait un problème esthétique, comment représenter le temps, une errance de l'esprit, un trouble existentiel provoqué par une vue qui se trouble... Dans *The Sunset*, il prend le parti d'une représentation sensible, ce qui a impressionné

la rétine doit impressionner le lecteur. La sidération produite par ce moment fracasse la ligne droite du récit pour laisser place au doute, à la fragmentation, au parcellaire et au simultané, un flash qui dure une éternité.

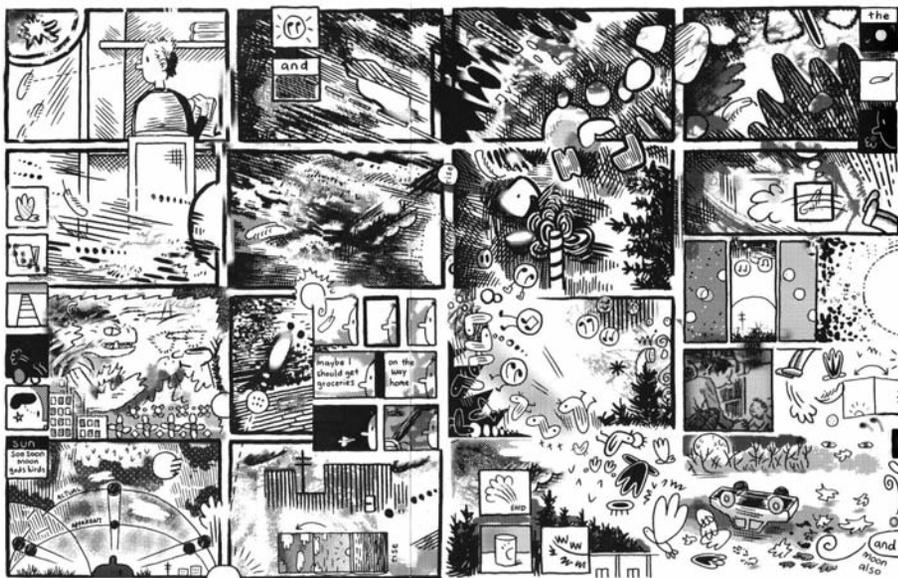
C'est une expérience commune et courante certainement, ces instants fugitifs où l'on n'est plus sûr de ce que l'on voit, où l'on ne comprend plus très bien ce qui se passe (on se lève trop vite et la tête tourne, on marche dans le noir et l'on n'est plus sûr de reconnaître la pièce pourtant familière). Pourtant Huizenga ne cherche pas la connivence avec le lecteur sur des petits moments de vie ordinaire. Au contraire il fait l'investigation de ces instants-là, il en dégage ce qui fait leur prix, leur singularité, leur étrangeté. Il en fait quelque chose de l'ordre de la révélation : il y a une beauté dans cette fulgurance, un inattendu fondamental.

Ça passe par une attention à la fois scientifique et mystique aux choses, un rapport concret au monde allié à un émerveillement profond, qui font que les passages qui s'attachent au quotidien sont chargés d'une dimension onirique ou surréelle, et que les passages qui regardent vers l'abstraction sont aussi des moments de pure description méthodique. À un moment, tout ça se mélange. On a cru à un double regard alors qu'il s'agissait de la même chose.

Le chapitre suivant, *The Moon Rose*, est comme une répétition inversée. Cette fois-ci le point de vue s'est déplacé. Le soleil se couche, la lune monte, et Glenn Ganges se retrouve commentateur de l'expérience de quelqu'un d'autre. En rentrant chez lui, il rencontre ses voisins, une famille sortie la nuit dans l'allée pour regarder la lune. Celle-ci est particulièrement grosse et rouge, les gens la regardent avec une expression d'angoisse sur leur visage. Ils racontent alors qu'il s'agit pour eux d'un signe de la fin du monde. Glenn, pour les rassurer, se lance dans une

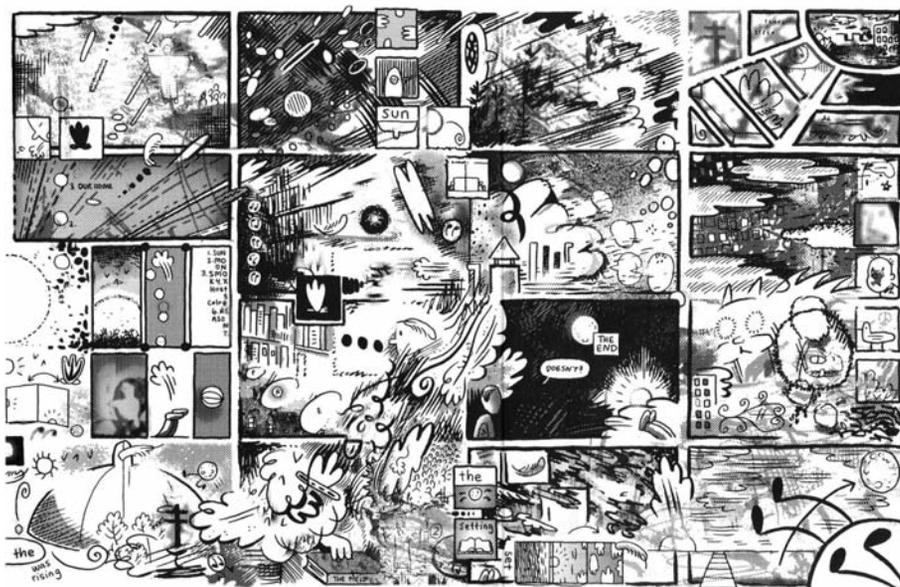
explication technique du phénomène optique, histoire de dédramatiser et de faire comprendre la relative banalité de ce qu'ils voient. S'ensuit une dizaine de pages remplies de diagrammes et de schémas cherchant à développer scientifiquement les lois physiques et optiques qui régissent cette illusion.

Huizenga abandonne le geste ample et global de *The Sunset* pour passer à un désir minutieux d'éclairer les choses, pas à pas, dans le détail. S'il y a une certaine contradiction au premier abord (devant ses voisins, Glenn cherche avant tout à rationaliser leur regard, à leur faire comprendre la logique de ce qu'ils voient, alors que, quelques pages plus tôt, il faisait lui-même l'expérience d'une révélation quasi mystique), la cohérence vient en premier lieu du fait qu'il s'agit là aussi d'une absence de récit. Là encore, aucun événement, aucune histoire, mais l'effort méticuleux d'entrer dans une



explication du monde. Pour Huizenga, on ne peut pas (se) raconter d'histoire. La superstition crée de l'angoisse, tous les mystères ne se valent pas, Glenn décide donc de lever celui de la lune rousse.

Pourtant, la profusion d'explications, la surabondance de schémas ne produisent pas le discours limpide qu'on aurait pu attendre. Petit à petit, c'est plutôt une sorte d'écho esthétique au chapitre *The Sunset* qui se met en place, et ce que le précédent passage faisait à la bande dessinée revient ici d'une manière détournée. C'est que le diagramme chez Huizenga n'est pas seulement informatif et pédagogique, c'est une forme qui a aussi sa propre beauté, qui produit sa propre étrangeté, et cette étrangeté se suffit en elle-même, elle peut être un but en soi (en introduction du livre, des notes jetées au hasard par l'auteur au sujet du contenu du livre laissent apparaître un fantasme de directions possibles du travail : « Diagram of book », puis « Diagram of diagram »). Huizenga travaille deux fondements de la bande dessinée, à la fois une expression linéaire, une lecture, et une structure à construire dans un espace, un lieu. Plus précisément, dans *The Moon*



Rose comme dans *The Sunset*, c'est une sorte de lâcher prise de la structure en bande dessinée qui s'opère, ou une présence/absence de cette structure, dans le sens où elle existe toujours, mais parfois dans un but avant tout plastique et ryth-

mique, plutôt que dans celui d'organiser un récit. Dans ces moments-là, ça accueille moins une lecture linéaire qu'une errance un peu perdue dans la page, un emballement visuel où le réel perd progressivement pied. De fait, le développement subjectif de *The Sunset* et la tentative d'objectivité de *The Moon Rose* ne jouent pas l'un contre l'autre, ils ne font en fait que se rencontrer (on notera aussi que des éléments graphiques des démonstrations de *The Moon Rose* sont, comme des *flashforwards*, déjà présents dans le délire visuel de *The Sunset*, tel un Godzilla tout d'abord inexplicable, ou des rails de chemin de fer par exemple).

Il n'y a pas de valeur là-dedans, être au monde c'est autant faire l'expérience d'une chose, en être le spectateur, et le narrateur, à la même seconde. Ce que vise Huizenga, ce n'est pas seulement saisir le lecteur par une représentation abstraite, ni l'édifier par une approche pédagogique et logique des phénomènes physiques, mais plutôt faire émerger là où ça se rencontre, là où ça se mélange. Il n'y a qu'un monde, et une lune rousse est autant une illusion d'optique que la fin des temps. Ce qu'on avait pris pour une contradiction était en fait une continuation, une variation d'un même rapport aux choses (ça crée une sorte de vertige d'autant plus fort et excitant qu'il vient d'une bande dessinée qu'on avait cru simple et uniforme. De fait la simplicité et la banalité décrites au début du texte n'existent pas réellement, elles sont bien le lieu des aventures annoncées par le sous-titre).

Il y a une beauté du monde en ce qu'il est à la fois quantifiable, mesurable, et en même temps complètement insaisissable, infini. Tenter de le décrire ou se faire déborder par lui revient au même. Et dans ce désir d'en rendre compte, la fresque abstraite ou le diagramme se rejoignent, ont la même fonction : dire le monde, et dire combien il est indicible.



LE BRUISSEMENT PARIÉTAL

par Aurélien LEIF

à propos du *Château* de Olivier Deprez
édité par FRMK

Il peut arriver que l'homme un matin se réveille et se trouve transformé en vermine. Le pays étranger – son pays étranger – s'est emparé de lui. C'est cet air-là qui souffle chez Kafka, et c'est pourquoi il n'a pas été tenté de fonder une religion.

W. Benjamin

Personne plus que Kafka, ni plus clairement, n'a manifesté l'impuissance du souverain. Sa nostalgie est d'appartenir à un monde dont la souveraineté donnée du dehors serait incontestable, incontestée et puissante.

G. Bataille

– *Quelle est ta profession ?*

– *Arpenteur.*

– *Qu'est-ce là ?*

K. le lui expliqua, l'explication la fit bâiller.

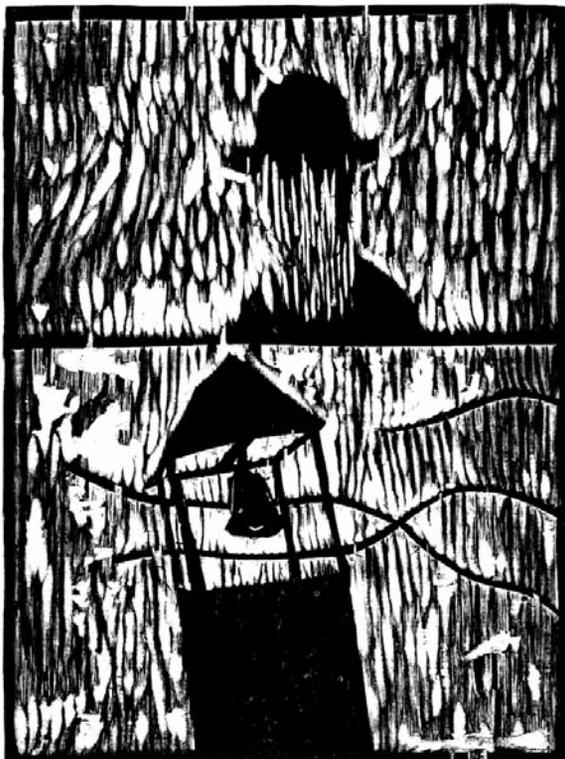
F. Kafka

Graveur dessinateur et peintre, Olivier Deprez adapte chez FRMK *Le Château* de Kafka. Un livre ample à tous points de vue, expressif à force de sobriété, et dont le cadre formel se veut aussi exigeant que casse-gueule puisqu'il s'agit de gravure sur bois. On est loin de l'insipide *Dans la colonie pénitentiaire* adapté, adapté et pas mieux, chez Delcourt, dans une veine aussi coquettement esthète que platement racoleuse et qui nous réserve en guise de mise en jeu graphique le trivial commentaire visuel d'un Kafka designé par Jean Image. Deprez, lui, reformule le trajet même qu'est la lecture de ce roman : il en suit la linéarité textuelle sans s'enfermer dans une ruineuse logique d'équivalence entre narration/figuration, sans faire glisser son livre sur les deux rails analogiques du texte et du dessin qu'on mettrait en correspondance parfaite d'un petit coup de spalter, au prix, tout juste, d'une simple anamorphose de médium ; en assurant à plein la singularité pratique quand elle n'est pas le

mime tracé de la textualité, il incorpore moins le texte que des effets de lecture ne ressortissant pas à la textualité, et ce moins à un support qu'à une matrice bourrée d'accidents graphiques (les veines du bois, éclats accros mailles et texture, qui participent autant du dessin que le travail à la gouge). Deprez a moins à voir avec Kafka qu'avec l'impersonnalité de Kafka : il en grave surtout la balade baroque et les événements de surface, le récit déréférencé, mais c'est surtout l'état du *Château*, moins l'inachèvement formel du texte que son indéfinité ouverte, qu'il fait passer dans son livre : il réussit à la fois à cadrer rigoureusement la trame du récit tout en ouvrant le figural à son propre débordement. C'est l'une des questions que pose ce travail devant le texte fragmentaire de départ : comment infinir l'image ? La seule façon de rendre compte de cet inachèvement autrement qu'en mimant l'interruption textuelle par celle de la bande, autrement que par une homothétie sourde et idiote, est de le faire travailler dans l'intégralité de la représentation. C'est grâce au fourmillement aussi millimétré que chaotique des gravures que Deprez retrouve de Kafka la narrativité conçue comme fond sans profondeur – les personnages, les actions, y transparaissent comme épiphénomènes d'un processus plus souterrain, continu et inassignable, perpétuellement non-fini. Ce que Deprez partage avec Kafka, c'est l'idée qu'une figure n'est qu'une interruption ouverte du continu – par conséquent un bloc bien plutôt qu'un contour, une flocculation fixe plus qu'une définition. Tout ce récit est une interruption de silence plutôt qu'un appendice du bavardage.

Graver, débander

Les pages sont généralement construites en doubles vignettes (une planche scindée à la gouge) et fonctionnent par diptyques verticaux, qui se répondent d'une feuille à l'autre par symétrie et chiasme ; il s'élabore déjà dans cette construction-là toute une économie d'échos et de redondances, glissements, dialogisme graphique à cheval sur le cadre et dessins en canon : tantôt on glisse progressivement dans la pénombre au fil des quatre cases, et la première d'entre elles semble déborder son cadre pour envoyer les autres, devient majoritaire, et les éclaire en douce (p. 131), tantôt l'amoncellement noir et courbé des draps vire vers le négatif d'un visage ondulé au clair-obscur su-



reposé, zébré, plié, fripant comme du tissu trop raide (p. 119). Le premier constat à la lecture, c'est que la page n'a rien d'une unité, c'est une parcelle, tout ce livre est une muraille de bois gravé replié en accordéon livresque. Plus qu'une bande donc, Deprez emploie une technique de vantaux, dont on dirait bien qu'ils coulissent au long du livre et se répondent de loin en loin au fil d'une tectonique rompue (un exemple : la rémanence du même profil haché aux pages 6, 81, 126 et 136, attribué successivement à une figure ambiguë, à l'instituteur, à K., au maire). Ce livre, c'est avant tout un géométral éclaté, comme si l'objet « Château » à trois dimensions avait été taillé face par face et disséminé dans la forme un peu blague, un peu supercherie du livre – comme une boule à facettes dont on aurait desquamé les pans à la gouge, pour les ranger ironiquement dans un herbier graphique (la page 21, c'est comme l'exhibition interne du livre en train de se faire). Il semble que ce soit là le premier in-

térêt de la gravure sur bois : casser la bande et le diktat linéaire dont on en fait bien trop souvent le prétexte, casser jusqu'à la page et sa spatialité continue (la page comme schème) pour faire de chaque case un fragment mobile, et substituer à l'espace diachronique de la progression un éclatement synchrone¹. Tout s'y répète d'ailleurs et involue infiniment : on peut voir dans ces planches un fourmillement de monades griffées qui grésille et s'approfondit jusqu'à dissipation – la case en tant que telle est un fragment, chaque coup de gouge un autre, et jusque dans les radicules du bois ce ne sont que des éclats tantôt réduits tantôt croissants qui s'agencent et se répondent. C'est un bouquin qu'on lit par la fragmentation. Sur ce point-là, Deprez dialogue avec Kafka : plutôt que l'espace vierge où le narratif viendrait s'inscrire, il utilise un plan déjà strié, déjà fourmillant, dont émerge cette narrativité, comme chez Kafka (à l'inverse d'un Beckett d'ailleurs, en cela son complet opposé) dont les récits, même animaliers, sont toujours une surrection d'un fond sans profondeur, sont toujours-déjà peuplés par un fourmillement social, politique, bureaucratique, etc. La gravure sur bois (et le bois est important, puisque sur lino, zinc ou cuivre, on perd ce striage), c'est donc

d'abord la mise en jeu d'un plan graphique déjà peuplé d'entités non graphiques : la strie, l'accroc, ne sont pas des signes mais des parasitages de la possibilité même de dessiner, tout comme chez Kafka, les micro-événements font le récit lui-même et obligent son auteur à se tenir en deçà de l'écriture (il retranscrit le bruit parasite d'un processus qui le dissout). Deprez utilise d'ailleurs ce striage comme technique en elle-même, puisque certaines planches sont à peine gravées, et montrent avant tout le travail du bois sans retouche ni esthétisation (p. 54, 115, 219). En faisant monter à la surface de l'image l'expression de son parasitage (un peu comme T. Ott prévient



la discontinuité structurelle des narrativités bédéiques en dessinant par traits multipliés), Deprez exhibe la secondéité qui truque toutes les œuvres (secondéité de la lecture quand elle se cherche un appendice – une excuse – hors l'immanence d'une rencontre) et fait décanter l'image jusqu'à en exhiber les risques : sous les signes de la lecture qui se cherche un alibi, c'est le récit de Kafka lui-même – son intuition – qui peut se présenter à nu puisqu'il nous offre comme une pelure contradictoire les signes de son parasitage – sa fausse nudité. La gravure est à elle-même sa propre question tout au long du livre, Deprez en exploite toutes les possibilités et la ductilité, réussit à créer des effets de frotté (p. 56), de crémeux (p. 221), de griffures (p. 80), d'éboulement (p. 85), de tissage (p. 175) etc. qui font du bois un perpétuel déséquilibre, ambigu et flou, à la fois matériau et support – jamais un médium. Le bois, c'est le plan peuplé et univoque, mais polyvoque graphiquement, un plan sans arrière-plan, qui crée sa profondeur non perspectiviste. Plus qu'un parti-pris simplement formel, la gravure, ici, pose un problème d'apparement tonal entre ce qu'elle connote de tradition graphique et d'historicisme artisanal, et le baroque



aussi sobrement délié que clown qu'on trouve chez Kafka ; elle laisserait facilement la porte ouverte à un expressionnisme braillard, tailladé, anguleux, sans finesse – il n'en est rien : Deprez est à mille lieues de la gravité sérieuse et cul de plomb qu'on peut trouver aussi bien chez certains graveurs qui cherchent la clôture figurale dans une surdéfinition du représenté, que chez les plus jaunâtres et vinaigrés thuriféraires

d'un Kafka de névrose. Il est toujours facile de l'enfermer dans un noir et blanc coquet qu'on stylise à la nuance, d'accentuer à coups de clair-obscur l'atmosphère d'oppression dédalesque un peu tata ontologique, un peu bureau des plaintes, pour correspondre au cliché du Kafka courant, sans voir que l'intérêt de son œuvre réside non seulement dans la nuance, mais dans le glissement continu entre et au sein des nuances (l'administration, chez Kafka, c'est la logique du toboggan, tous azimuts, à plat, debout, on glisse sans règle au sein d'un processus réglé, on parcourt la Loi par déports erratiques et c'est, bizarrement, une mécanique de la joie). Qu'en est-il de ce noir et blanc chez Deprez ? Son noir et blanc est moins à voir en termes esthétiques qu'en termes productifs : il est générateur plutôt que représentationnel ; générateur, parce qu'il incarne la productivité même – le jeu en alternance – du bois et de son creusement renversé (c'est la lumière qu'on grave), et fait passer entre les termes de l'opposition une infinité de nuances qui en rompt la binarité : on fait du gris et des dénivelés de gris sans à aucun moment l'utiliser comme touche. Ces nuances, ces striures du noir et blanc, on pourrait dire que c'est un inconscient graphique, une remontée à l'œuvre de l'Urgrund figural – même pas. Comme on l'a dit, tout se joue sur un seul plan, et il n'y a rien comme un souci d'arrière-plan, d'arrière-volo, d'arrière-dessin – chez Deprez -tout est profondément à plat. Se pose alors tout de suite la question de l'heuristique graphique d'un tel matériau que l'impression offset condamne plus ou moins à l'aplatissement et au recadrage technique : pourquoi la gravure si sa spécificité risque de toute façon d'être réduite à l'équivalence de support par son impression même ? Une reconduction du dessin, plus despotique, plus sournoise, plus planquée² ? La singularité conjuguée au transitif, mais réduite à l'équivalence dès qu'il s'agit d'inscrire ? Sans doute pas, précisément parce que l'offset, ici, rend compte de la texture (le striage parasite) et n'orne pas : on conserve le cadrage de la planche en elle-même, ses bavures à la marge et ses bordures épaisses, brutalement tranchées, de traviole ou courbées comme des poutres gonflées d'eau, se chevauchant parfois et filochant rarement, soumettant la page à une continuité pleine malgré ses franges ; on conserve le bloc gravé intégralement, les vignettes réalisées sur la même planche de bois ne permettant aucun

blanc entre les cases, le continuum figural est complet et rend bien le caractère brut de la gravure. Disons plus simplement que *la page ne recadre pas la planche*. On a ici un bloc sous le nez dans lequel il faut plonger, plutôt qu'une sériation par cases qu'il faut accompagner. On peut d'ailleurs louer la précision de l'impression, elle conserve la finesse des accidents plutôt que la fermeté des contours. Si la gravure est donc ici autre chose qu'une simple vassalité à l'historicisme technique, autre chose qu'une mélancolie figurale, c'est qu'elle se veut matrice avant d'être support, c'est qu'elle intègre comme un fond toute l'accidentalité graphique qui travaille (devrait travailler) habituellement dans le tracé, la couleur, ou l'économie d'un cadrage. Mais plus essentiellement, elle correspond profondément à la logique d'écriture de Kafka – l'ouvrage à la défonce ; tout le paradoxe un peu benêt de la gravure sur bois, c'est qu'on est à l'envers deux fois (on pense à rebrousse-ligne et à rebrousse-lumière), c'est qu'on marque en ôtant, c'est qu'on ne trace pas, on excipe de la possibilité rompue d'un tracé et on ne fait finalement que cadastrer par soustraction un espace plein comme un œuf. Kafka est un écrivain du retranchement non sélectif, il prélève comme ça peut des blocs et des diasporas dans une écriture déjà-là qui n'est rien d'autre qu'un exil – il ôte pour faire le blanc³. Tous ces blocs, qui sont autant de départs avortés et de récits inachevés, ne sont même pas de l'ordre d'une parole soustraite au langage (a fortiori à la langue), mais sont des échappées paradoxales, des échappées hors de l'exil⁴, faisant du verbe écrire un retranchement qui ne se conjugue qu'après coup au réflexif : c'est retrancher d'une exclusion dont on est soi-même exclu la possibilité d'une fuite, c'est retrancher du geste possible de l'écriture une impossibilité qui, pourtant, s'écrit⁵. C'est comme si du monde plein du Verbe et de la Loi, Kafka voulait tirer l'exigence double d'une tromperie – une trahison envers la Loi, une trahison envers la prière – reconduisant en cela une logique mystique où le Tsimtsoum serait son propre reflet – celui de la parole de Dieu plutôt que de Dieu lui-même, celui de la prière et de son lieu en retrait. Mais ce en quoi Kafka n'est pas mystique, ou plutôt est le clown de ses extases, c'est qu'il trahit une troisième fois le mysticisme lui-même ; au lieu de confirmer l'écart et de conserver les places, Yhvh en haut qui repousse Yhvh et la prière en bas qui refoule la prière, il

brouille tout, mêle Dieu et l'oraison, la Loi et ses porteurs, l'intercesseur et l'immédiat dans un même fond sans profondeur qu'il se refuse encore à arpenter. K. est la figure ironique du mystique arpétant le non-savoir devenu savoir : c'est un mystique qui est à lui-même son propre obstacle puisqu'il soustrait perpétuellement le désœuvrement à l'espace continu du désœuvrement (le continuum de la parole mystique entre recul de Dieu et recul de la prière) et le restitue par blocs à un fond où la prière et Dieu sont confondus, où tout recul est impossible puisqu'il n'y a plus qu'une désertion⁶. Blanchot comparait Kafka à un absurde Abraham qui ne serait pas père, et à qui Dieu réclamerait pourtant le sacrifice d'un fils ; Kafka c'est plutôt l'autel reconverti en bureau d'assurances, et sur lequel on immole en vrac Yhvh, son recul, des statistiques professionnelles, des ordales et des soubrettes : alors l'impossible n'est plus de l'ordre de la Grâce ou du Règne, c'est l'heure elle-même, sacrifiée en riant. Kafka écrit la Loi à la défonce, ses textes n'en sont que les copeaux ; c'est précisément ce geste-là d'une foi conçue comme une soustraction perverse, qui se rejoue dans la gravure – le plus intéressant, c'est les copeaux qu'on ne verra pas.

Espace troué, espace parasitaire

Quels sont alors les espaces figuratifs qui travaillent chez Deprez ? Quels espaces de figuration la gravure ouvre-t-elle, dans sa confrontation à la bande ? Pour Rey⁷, « on voit dans le dessin des bandes deux espaces figuratifs cohabiter : l'un deux subordonne au plan l'imaginaire et se déguise en écriture ; l'autre joue avec la perspective et l'illusion photographique ». Ni l'un ni l'autre ne conviennent ici⁸, mieux vaut partir du plan dégagé précédemment, un plan de logique irrationnelle, chez Kafka d'abord, où tout obéit strictement à une loi qu'aucune édicition ne fonde (loi pure, loi kantienne poussée à bout, loi sans fin de son propre fonctionnement), logique des accidents ensuite, dans la gravure sur bois : travail en défonce où le bois est l'irrationalité du geste truqué de traçage à la gouge (sa multiplicité d'accidents). Quant à la perspective et à l'illusion photo, c'est bien plutôt du côté des primitifs italiens ou de l'icône orthodoxe qu'il faudrait s'en aller chercher le cadre figural qui travaille les planches de Deprez. Distinguons deux autres types d'espaces figuratifs :

– espace figural de l'irréel, non pas au sens de ce qui échappe au réel mais de ce qui le fomente intensivement – ici dans le fourmillement des planches (on peut voir par exemple celles qui se situent à la limite de l'abstraction la plus crûment tranchée, des champs de coupes brutales dans le noir et blanc poussé loin hors des nuances (p. 54, 143)).

– espace figural de la fuite : évanouissement transversal des figures qui rentrent dans la page via une profondeur de biais (les figures s'évanouissent dans une profondeur diagonale, vers un champ de fuite perspectiviste situé en haut des vignettes, comme en liseré).

De ces deux espaces on peut tirer un troisième, un espace interstitiel de la figure évanouissante : comme si toutes ces échardes infinitésimales qui travaillaient les planches – l'irréel d'une image – venaient en faire fuir la structuration pourtant si brute et ligneuse. L'espace figural où Deprez s'inscrit est donc essentiellement parasitaire. On pourrait confronter cet espace (qui ressortit plus intimement à la gravure) à un espace qui semble plus courant en BD, et qu'on pourrait qualifier de troué ; pourquoi troué ? parce que ce qui apparaît sur une planche de BD n'est qu'asymptotiquement sa référence, le signe y est performatif du motif, le motif un geste et pas une redondance, la figure une délittéralisation – parce que ce qui apparaît d'une planche fait trou de la page pour y produire du sens ; le trou c'est encore le chaos cadré, mais aussi le striage littéral qui fuit, les phylactères, les cases, le devenir-motif général (comme chez Mattioli) par exemple des signes, l'asignifiante de ces mêmes motifs, tout est là pour faire de la page un agencement instable, un espace d'éliision non narrative (qu'on s'obstine bêtement à superposer au régime de la bande et du défilement, en en faisant souvent un analogon rythmique de la phrase). Un trou est toujours un cadrage – et fuite de la figure. Et le parasitaire, la seule façon de ne pas tomber dans le cadre. Un espace troué, c'est un espace dans lequel nécessairement les éléments graphiques s'équivalent en droit sans considération de régime (textuel ou graphique) et convergent de fait au sein de cette équivalence même vers un effet de sens global : un constellat. Deprez fait lui naître le sens en diluant les limites, et en vampirisant les blocs par d'autres blocs encore : un parasitage.

Cadastrage, cartes, iconotopie

La gravure sur bois impose à Deprez une double exigence : cadastrage minimal et topographie large. Cadastrage minimal, puisqu'à l'exigence horizontale du continu que constitue la bande, il substitue une répartition verticale de blocs concomitants – plus de bande, des diptyques verticaux. Corollairement, on a donc affaire à une topographie large, puisque l'espace interne des « cases » est tout entier devenu cartographique : des accrocs, striures, accidents de gouge, nervures du support, émaillent ce cadastrage minimal pour renverser le regard à angle droit et déplacer ce qui fait le continu dans la bande : à la place de la succession filante des cases se crée une verticalité du regard qui oscille sans cesse entre la lecture du motif (une récongnition) et plongée cartographique dans une texture infirmince. On y retrouve l'oscillation du roman, entre le regard de K. qui n'est finalement que le regard introjeté du Château (l'arpenteur regarde le village avec des yeux d'un invisible Comte) et le regard du Château lui-même (le récit), qui ne voit rien qu'un fourmillement indistinct proliférer dans un chaos millimétré. Ce cadastrage minimal, en deux vantaux par pages, reconduit finalement, qu'il traite ou non du visage, un modèle iconique⁹ (p. 67, 82, 144, 149, 185) qui s'adjoit une dimension supplémentaire : le plat. Cartes iconiques pour le regard vertical, icônes cartographiques pour le regard frontal, Deprez ne fonctionne pas par iconographie mais par iconotopie¹⁰ : non plus « un réseau de traces sur une surface limitée » (Rey) mais l'icône dressée et la carte couchée¹¹. Ce qui se lit verticalement ce sont les *gueules*, à plat c'est le fourmillement rigide du fond qui devient carte abstraite et qu'on arpente à l'aveuglette. Il s'agit très exactement du geste kafkaïen : la verticalité concrète de la Loi est parasitée par le peuplement abstrait des singularités non Légales. Dans chaque icône se rejoue alors l'arpentage de K., une balade de fourmi aveugle sur une carte qu'elle ignore, carte qui vibrotte, qui bruisse et qui fomente en creux une gueule possiblement sacrée, mais que l'expression paienne d'un non-visage a recouverte – et désavouée. L'icône refuse au signe sa sérialité de bande : la consubstantiation de régimes sémiotiques différents sans qu'aucun ne constitue un modèle architectonique prévalent, qui fait le singulier de la BD, est refusée pour une inscription de la parole dans la trame même du fond.



Rey¹² pose que l'icongraphie vient chapeauter l'icônique, en rapportant la simple reconnaissance formelle d'abord, l'assignation culturelle des signes ensuite, à la machine complexe du récit ; c'est un modèle assez pernicieux qui impose une série non analytique mais substantielle de coupures rapportées (figure, textualité, puis leur synthèse ordinale) à un champ qui n'en suppose pas, c'est une ordonnance des singularités de la B.D décalquée de modèles non bédéiques et indexées sur eux – autrement dit, un brouet. Si ce modèle est plus afonctionnel que faux, il est d'autant moins valable pour Deprez, chez qui l'icônique est générateur – il est fragmentant, pas moniste, à l'inverse de ce qu'une vision théologique trop rapide pourrait faire croire : le fond cartographique de l'icône produit des apparitions différenciées qui surgissent sans le quitter du fond sans profondeur. Que ce soient les gueules les paroles ou les lieux, il n'y a pas à présupposer de polyvocité quant à leur heuristique : Deprez floue tout, tout a la gueule pétée d'un visage qui manque.

Un arpentage casse-gueule

Au début du *Château*, K. découvre dans l'auberge le portrait imposant d'un homme de cinquante ans, le front haut, tête baissée sur son torse et sa barbe ; quand il demande s'il s'agit du

comte, on lui répond que c'est son portier. Kafka ne crée d'image que de ce qui courbe l'échine devant l'invisible : tous les chargés d'autorité, les délégués, messagers, porteurs de nouvelles n'apparaissent jamais autrement que comme des menaces surplombantes et comme verbe anonyme – téléphone, missives, ordres, etc. – qui, faute d'énonciateur situé, cherche l'oreille la plus apte à *ne pas le comprendre*. L'image chez Kafka est toujours celle de l'intercesseur lorsqu'il est parvenu au dernier degré de la vassalisation à rien et n'acquiert de figuralité que du point de vue des personnages situés plus bas que lui encore dans la hiérarchie souple et incompréhensible qui traverse ses récits. Kafka crée l'invisible en proposant l'image de sa délégation soumise. On dit souvent (comme Agamben¹³) que les messagers chez lui sont des annonceurs de Règne, et finalement les délégués d'une fin que rien ne vient clore. Au contraire, ils sont l'intensification sur place du présent païen – ils annoncent au présent le présent lui-même. On pourrait y voir la conséquence d'un Commandement¹⁴ pris à la lettre et appliqué dans cette même lettre, mais ce serait manquer tout ce que l'inhumain chez Kafka a en même temps d'extra-divin, c'est-à-dire tout ce que l'image, chez lui, concrétise païennement de pieux. La représentation même qu'il voue à l'effondrement échappe d'emblée au champ du Verbe – elle en respecte

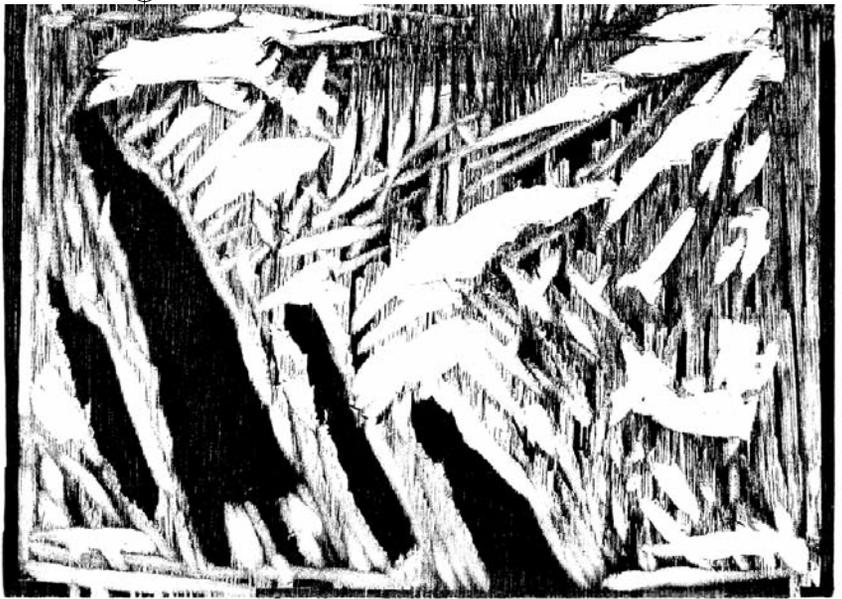
pourtant le Commandement sur le terrain d'un humour athée et en propose ainsi deux fois la parodie (mimer l'esquive pieuse de la représentation, au nom d'un Commandement dont il se rit). Ses portraits dressent le représentable contre le représenté, ils ont quelque chose du clown christique, et sont pétris de la double impossibilité de l'invisible incarné et de la représentation de cette incarnation, celle-là même qui travaille n'importe quelle Passion. À ceci près que l'invisible, ici, est encore plus innommable que le divin. Le Château n'est lui-même qu'un désignant qui ne renvoie à rien (un désignant plus qu'un signifiant) ; la tyrannie se passe moins dans le dicible où les chaînes sémiotiques se rabattent sur un signifiant maître, que dans le montrable, où le visible se soumet à un désignant vide : le Château, c'est l'image parodique de ce qui n'est dressé que pour être dressé ; à l'inverse, le clocher du village perd sa qualité de désignant de Dieu pour devenir boîte à musique, rituel crevé, simple *repère gratuit hors de la monstration*. Il n'y a de figuration qu'un invisible déprécié. Et cette figuration elle-même est toujours une déception par rapport à la puissance agissante de ce qu'elle cache – le Château est décrit comme un pauvre village, simplement « terrestre » (sic) et trivial, un amas de bicoques agglutinées comme des huîtres. C'est comme si chaque chose était gorgée par l'invisible image d'une puissance lui conférant vie et redoublée dans le même temps par la réalité de sa déception (l'église a des airs de grange, l'école semble provisoire) – il s'agit, autrement dit, du monde platonicien dont toutes les Idées auraient pourri¹⁵. C'est tout le problème auquel s'affronte Deprez en passant par ce traitement iconique global : créer l'image – comme devenir – dans le prisme même de sa dépréciation, créer des images – comme productions – hantées par l'évocation d'une image invisible qui les génère pourtant. Cette ombre portée que la gravure renverse, c'est le château que jamais Deprez ne représente, et qui joue comme l'invisible image globale régissant tout le livre, comme la puissance irréprésentable de sa continuité¹⁶ : les cases, ce sont les mille lambeaux tordus de l'image du Château, les débris d'un désignant vide, et toute l'histoire formelle de cette BD est celle d'une décomposition vécue a posteriori. La case n'est plus bandée, elle est fragment, le livre lui est défragmenté. Pourquoi l'icône alors ? Parce qu'elle est le temps (plus que le lieu) de la facialité, elle permet l'aperception

la plus directe d'une image qui manque en agissant par son manque même ; chez Deprez, c'est comme si tout était facial (ce qui ne signifie pas que tout soit un visage), des gueules de Modigliani retaillées à la hache, brutalement crues, sur ou sous-exposées sans jamais respecter l'arithmétique des clairs-obscur, tantôt fragment de gueule outrancièrement zoomé (p. 158) tantôt une gueule qui part en paysage (p. 141). Les gueules et leur économie, c'est ce qui lui tient lieu de mouvement, elles se renversent (p. 35), s'évoquent (p. 185), dialoguent (p. 169), elles font toujours passage et terme dans le même temps, comme cette image de K. cadré dans la serrure par laquelle lui regarde (p. 98), à la fois transition, blocage, allégorie de son déséquilibre. Là encore, Deprez rend l'effet polymorphique des personnages kafkaïens, leur protéisme atmosphérique : Frieda perd sa grâce hors de l'hôtel des Messieurs, Klamm change de physique selon les moments, les spectateurs, etc. Ces gueules ne s'individuent vraiment qu'en gros plan (l'instituteur p. 78), lorsqu'elles atteignent à une frontalité accusatrice et iconique ; cette question d'individuation est centrale chez Kafka, son humour fonctionne souvent par l'individuation d'une entité (signifiant, personnage) qui quitte sa redondance : ainsi le couple Sordini/Sortini qui brouille les identités, ou lorsque K. commence par dire aux aides – tout le monde s'appelle Arthur, même Jérémie s'appelle Arthur – et crée par là une unique créature à double incarnation. Puis Arthur redevient Jérémie en faisant volte-face contre le livre plus que contre son maître, il fait vrille-gueule, porte plainte contre K., part avec Frieda, il s'individue en tuant le baptême. Les personnages de Kafka se retournent en riant contre le livre (je vais aux flics et couche avec ta femme) de même les gueules de Deprez ne s'individuent qu'en se tournant contre le fond. La distance chez Deprez, ce n'est pas celle d'une profondeur régie par une perspective, c'est une distance que seules des couches graduent, accumulées, entrecroisées, perpendiculaires les unes aux autres – un géométral du chaos. En effet, les personnages n'atteignent à une sorte de premier plan que taillés sur un fond instable et grouillant de figures involuées. Dans les gravures de Deprez, toutes les gueules du monde semblent crépiter à travers celles qui apparaissent (ainsi p. 78, 85, 98), toutes les silhouettes spectrales et filiformes qui peuplent le village sont contenues dans le fond, sans prendre

le délié d'un évanouissement mais soumises à la distinction brutalement définitoire du trait de gouge et du dualisme noir/blanc. Le fond, c'est les limbes, mais des limbes clownesques. Le noir quasi total et sa réciproque blanche (pages 115, 222), ce ne sont pas des qualités de la lumière, ce sont des hypostases des limbes. Peut-on les faire parler sans les ventriloquer ?

Parler en gros

On pourrait croire que chez Kafka, dans l'économie discursive des récits, comme chez Deprez, dans sa gestion de la distance, ce qui est le plus proche est ce qui parle le plus en disant le moins. À première vue, le plus lointain, i.e. le Château, est ce désignant vide qui parle très peu (on guette la lettre, on attend les message, on s'enquiert des réactions) tout en disant le plus (tu ne m'atteindras jamais, le ciel vide la terre et la terre pompe le vide du ciel, la loi est l'illogique du rationnel). Mais on aurait là une lecture finalement spiritualiste (théiste) de Kafka, et c'est l'inverse qui marche : le plus proche est ce qui dit le plus et qui parle le moins, le plus lointain est ce qui parle le plus en ne disant jamais rien. C'est comme si le proche faisait l'inconscient du lointain : le Château ne dit rien, il n'a rien à dire, il se contente de faire jouer les images à partir de son retrait – dans le roman c'est un opérateur à vide, chez Deprez c'est une fovéa (la tache aveugle qui permet paradoxalement de voir) ; à l'inverse, le Château parle beaucoup, par médiation chez Kafka, par signes secondarisés chez Deprez – c'est le rôle de la montagne, des grappes de maisons, des amas de dossiers mêmes, qui font signe ambiguëment vers le château (pages 8, 66, 140). C'est pourquoi les *gueules en gros* qu'on trouve chez lui parlent finalement très peu – assertions courtes, ordres, questions, rien d'autre. À peine apparues sur le plan discursif qui est ici le gros plan iconique, elles s'invoquent en fond ; bizarrement, ces gueules-là s'éteignent quand elles parlent et s'allument uniquement quand elles font masse au fond des cases – les orbites de l'instituteur sont claires et animales lorsqu'il se tait, et deviennent deux blocs d'opacité noire dès qu'il parle.



On voit mal chez Kafka un langage *approprié*. C'est en mettant la parole dans le fond du récit qu'il fait parler – un langage qui se perd dans une nappe continue d'expressivité couvrant jusqu'à l'aberration la moindre nervure du monde, expression des lieux au génitif subjectif, toujours un peu slapstick, toujours un peu débile, grotesque des situations jusqu'à la clownerie goth où le moindre caillou se dote d'un quotient expressif égal à celui des hommes, ou l'inverse plutôt, quand tous les hommes dans le second temps de la caillasse se mettent à piapiater, toujours pantins, toujours cailloux parlant qui traversent le livre : en un mot, chez Kafka, le langage est un sous-genre de l'expression. C'est pourquoi Deprez refuse la bulle : la parole est noyée sur le fond d'une expressivité globale et parasitaire par nature (les échardes de la gravure encore, c'est le décor en énoncés), incrustée dans les mailles de la situation comme un ténia pariétal : parasitage du parasite et double aberration de voir un homme qui parle. L'absence de bulle, c'est le signifiant en creux d'un refus d'attribution discursive, et dans le cas d'un phylactère alloué à ce qui ne parle pas (la page elle-même, une fleur, un décor) un refus du discours indexé sur du non-personnologique. Il ne s'agit pas chez Deprez d'un métalangage mais d'une infralangue – qui n'a rien d'animiste, elle est plutôt machine. Ce qui se dit dans le récit n'est plus la parole comme « production invisible des corps, dans une narration figurée¹⁷ » mais une émanation sans médiation de la situation elle-même.

Par là même, Deprez en refusant la bulle en refuse la fonction de temporalisation (ce qu'elle a, même graphiquement malgré sa fermeture, de toujours dynamique) et le fil continu qui les lie, par redondance formelle, pour en faire le référent de la progression narrative. Parler, vu l'absence de phylactères et la jonction d'une figure et du texte par un simple tiret noir, ce n'est pas une attribution personologique de l'énoncé à l'énonciateur, c'est toujours l'entrechoquement de deux blocs autonomes, tous deux indexés sur le fond – c'est le Verbe qui se cherche un suppôt – et c'est l'icône encore. Il se passe graphiquement ce qui se passe lorsque K. entend le grésillement que fait le téléphone, la cascade nouée d'une infinité de voix enfantines que rien ne peut distinguer, et se réunissant pourtant pour en former une seule. C'est cela que Deprez fait apercevoir avec la multiplicité de traits qui parcourent ses vignettes – la conjonction impersonnelle du sens.

Prophète, prophète pas ?

Benjamin écrivait que l'œuvre de Kafka est de nature prophétique¹⁸, non pas au sens où il viendrait rompre la continuité d'un monde en annonçant sa gloire – sa déchéance –, mais au sens où le prophète, c'est d'abord l'éternel étranger des structures, l'errance synchronique, ludion inintégré ; à la structure, le prophète oppose ses signes, qui sont toujours le prodrome d'un décalage, d'une torsion, d'un désaxement de l'ordre des choses – le désaxe, c'est la réponse à l'impossible rencontre du prophétique et de la structure¹⁹. Deuxièmement, le prophète agit comme un miroir d'avenir : il est celui qui crée la correspondance des choses avec leur inconnu, sous la forme de leur propre image, image nécessairement située dans l'avenir. Pour le prophète, l'objet et l'image de l'objet sont à égale distance de son regard, l'un dans notre présent, l'autre dans son futur. C'est en ce sens qu'il faut lire le travail de Deprez, ni dans les termes d'un réalisme d'impression (une mimesis des processus à l'œuvre dans *Le Château*), ni dans les termes d'un irréalisme assumé qui reflèterait le type de distanciation mobilisé par Kafka. L'ambiguïté de certaines images, liminairement figuratives et déjà abstraites, le clocher battu comme une face, les faces minéralisées, etc.,

provient non pas des objets eux-mêmes mais de la même force déformante qui les travaille en profondeur – de la même ductilité figurale. Les objets flirtent avec leur étrangeté non pas en raison de caractéristiques objectives, mais bien parce que toutes choses se ressemblent *du point de vue de leur torsion*. On peut représenter de deux manières l'équivocité : une fois pragmatiquement, en décelant dans l'objet les traits qui par analogie l'assimilent à ce qu'il n'est pas. C'est l'équivocité d'objet, l'équivocité de bon sens, l'équivocité du réel qui se redouble. On peut aussi représenter l'équivocité en dessinant, paradoxalement, l'invisible et commune torsion qui travaille et informe tous les objets d'un monde. Pour que cette équivocité s'établisse, il faut, avant les objets, tracer le plan d'équivocité de l'objectivité elle-même. Ce qu'on appelle aussi un style, quand il dépasse la simple idiosyncrasie technique et le cri de la barbaque. C'est cette seconde manière de représenter l'équivocité, transversalement et en terme de force de déformation, qui travaille le livre de Deprez. Si les choses sont toujours chez lui l'énoncé d'autre chose, c'est parce qu'il grave à même leur texture les effets de courbure dont elles sont la proie. Cette force déformante à l'œuvre dans *Le Château*, c'est l'attente, l'attente intransitive d'un monde qui collerait à lui-même. Ajourner, c'est le rôle qu'ont chez Kafka²⁰ les descriptions minutieuses qui couturent son récit. Disons mieux : les objets eux-mêmes, plutôt que leur description, sont cet ajournement de toute clôture. C'est comme s'ils n'existaient dans le monde qu'à rendre sa fermeture infiniment suspendue. Le fragment empêche l'énonciation de la loi – les blocs ouverts de la gravure empêchent la constitution de l'image « château ». Pour Deprez, la gravure empêche la formalisation du monde. S'il l'a choisie, c'est avant tout pour se donner un matériau qui



soit essentiellement déformation, qui empêche d'emblée l'exacte équivalence figurale d'un objet à sa représentation désirée : le bois, c'est la déposition de l'attente, c'est d'emblée la fatalité de la figure conçue comme force de déformation, ses craquements sont l'équivalent des objets chez Kafka. On peut lire chacune de ces pages comme la représentation figurale



d'un tiers-objet non figurable. Sous les gueules tordues qui sont soumises aux mêmes forces déformatrices que les éléments de décor, dans le chamboulement graphique où les vivants sont traités comme des plages inertes et où les choses inertes sont déjà des fragments de gueules, c'est non pas l'adéquation des choses à elles-mêmes et des signes à eux-mêmes qu'il faut déceler. C'est l'attente. C'est l'attente qui travaille ces pages et impose une commune torsion à toute apparition graphique, du rocher jusqu'aux verbes, c'est l'attente à l'excès d'un univers qui ne tend plus qu'à s'assimiler et à se correspondre parfaitement, alors qu'il n'est plus ni modèle, ni reflet, ni premier ni second. C'est le monde déformé par son désir de ressembler au monde – un prophétisme clamant qu'aucun prophète ne viendra plus.

Décadrer le geste

Chez Kafka, les personnages sont toujours littéralement emboutis dans le plafond, la nuque pliée, le crâne qui racle, toujours tête à l'étroit sous une parodie de nef soudain tombée sur

les ouailles. Pour Benjamin²¹, il s'agit d'un débordement du contexte par le geste. Pour Deleuze et Guattari²², la tête bloquée sous le plafond qui se redresse et le crève, c'est la figure, son cadre et son bloc formalisé, qui s'échappe à elle-même et devient matière intensive pure. À cet égard, Deprez est strictement kafkaïen : si les figures vues de loin rentrent dans le cadre sans en frôler les bords, sans que leur crâne vienne y frotter, au contraire, dès qu'une gueule apparaît proche, elle est nécessairement emboutie dans le cadre, et coupée (p. 78, 124, 168). Comme chez Kafka, c'est lorsque la proximité narrative et descriptive avec les personnages est suffisante, lorsqu'ils sont prêts à peu-parler, qu'on les voit baisser la tête, la rentrer dans les épaules ou se ployer la nuque, quelque part entre tortue luth et saule pleureur, comme si leur crâne était leur

honte. Deprez délittéralise les effets de cadre présents chez Kafka, dont ce dernier fixe les montants avant le récit sans plus les faire bouger (pas de zoom, pas de travelling, aucun mouvement, ce sont les personnages qui bougent par rapport au cadre, y rentrent comme sur une scène, en sortent, s'approchent de la focale, s'évanouissent au fond...); là où la case de BD habituelle peut littéralement, bien qu'elle soit prise dans la bande, être perçue comme un analogon du focus de caméra, mobile, cadrant, rétractile, comme chez un Katchor ou un Clowes, chez Deprez c'est comme si le cadre des vignettes était inamovible et éternel : icône et prophétisme. Ses personnages n'ont pas de substance autonome, leur champ d'émergence, c'est le fond sans profondeur lui-même, ils sont l'interruption parlante du fond. Le noir qui les texture est le même que celui des innombrables stries labourant le papier, ils sont la composition incarnée d'un fond d'intensité plein de lignes et d'échecs. Car les motifs accidentels qui parcourent la page, veinures du bois, éclats, taches, sont en quelque sorte le décor et la matière première de ce qui ne fait plus fond en en étant pourtant l'at-

tribut. Ses silhouettes ne se détachent pas du fond, elles n'ont aucune profondeur. Graphiquement d'abord, on a des ombres à plat, sans ligne de fuite perspectiviste pour les faire décoller du fond, rien que profils, trois quarts, gueules emboties, etc. Narrativement ensuite, les personnages ne sont que la floculation rigidifiée d'un silence fait substance et qui ne se quitte jamais. À la limite, on imagine très bien Deprez ne dessiner que le décor d'une action qui ne passe pas – c'est en fait la fonction de l'arpenteur dans le roman – et, accidentellement, recueillir comme des hasards arbitraires les gueules roides aux ovales cassés, les lettres brutes qui s'en dégagent. Les personnages de Deprez sont les attributs non autonomes de la substance fond, ils occupent tous une place équivalente dans le syntagme narratif/graphique en tant qu'aucun d'entre eux ne dépasse son statut de fonction linéaire (Rey, p. 36). Ce ne sont pas de pures figures, ce sont de purs motifs, au sens où une pure figure constituerait une entité narrative/graphique excédant sa fonction linéaire²³, là où un pur motif se voue, paradoxalement, à n'être que l'émanation d'un fond qu'il stabilise et synthétise²⁴. Si l'œuvre de Kafka est un catalogue de gestes auxquels on a retiré leurs supports traditionnels, gestes plutôt assignifiants que symboliques et purs éléments d'agencement selon des contextes²⁵, chez Deprez il y a à première vue une absence radicale de gestes due à une éliision organique : il n'y a pas d'organe dans son Château, au sens littéral d'abord, ses personnages se présentent comme des blocs torse/tête avec rarement des bras et des jambes, des corps dont toute potentialité d'action ou de mouvement semble absente. Plus profondément, il n'y a pas d'organe parce que Deprez dessine dans un plan de déformation où la dimension organique se rabat nécessairement sur son intégration au fond. Le geste des personnages y est remplacé par une gestualité du fond : on passe progressivement, par une période de coupes franches longilignes, du rythme nocturne de l'écurie (p. 75) à un rythme lacérateur et externe (p. 85, les bourrasques). Les personnages ne sont ni les gants ni les supports des gestes, mais tout au plus leurs vecteurs vite débordés. Si l'on considère ces deux caractères, le cadre fixe, et une série de gestes non organiques ne passant pas principiellement par les personnages, on peut dire que Deprez met ici en branle une conception étrange du mouvement : c'est le

passage virtuel entre poses quelconques d'une série non quelconque. Il semble surtout que ses images soient essentiellement des coupes, qui dégagent des *icônes quelconques* et ouvrent sur un écorché métastable. À partir de là, un des enjeux graphiques de son livre, c'est de fuir le petit fatum de la verticalité, c'est conquérir l'horizontalité : un arpentage, où les pages sont les restes d'un château cassé en bloc.

Désenfouir l'horizon

L'ensemble des vignettes semble être verticalement orienté : Deprez travaille essentiellement à la verticale, par déclinaisons juxtaposées de traits, de veinures, qu'il s'agisse de la texture ligneuse accidentellement visible ou de ses traits de gouge (très visibles p. 190 par exemple). S'il emploie parfois des coups de gouge diagonaux (p. 83, 151), c'est que le décor lui-même tend à envahir la page et à glisser depuis sa profondeur. C'est très tard que l'horizontalité apparaît franchement, même si plusieurs vignettes en emploient le procédé (p. 158, 171), essentiellement comme un marqueur d'avenir : lorsque K. est dans le milieu même d'un trouble qui le dépasse, tellement trouble que tout enfin devient simple et étale. Il semble que l'horizontalité apparaisse réellement lorsque Jérémie, l'un des deux aides que K. nommait Arthur, retrouve K., lui annonce qu'il le quitte, que Frieda est avec lui. Il a vieilli, perdu le charme juvénile et animal qui nimbait les deux aides au début du récit : des rides franches lui barrent le front. L'horizontalité chez Deprez semble intervenir à deux moments : lorsque le trouble atteint un tel degré qu'il devient un monde à plat, et lorsqu'une créature rentre, naturellement pour ainsi dire, dans la figure qui le précédait comme la pierre d'Aristote retrouve son lieu en terre. En témoignent les quatre ultimes vignettes du livres : K., bloc noirci sur fond de vagues blanches, est enfin pris dans un monde horizontal : celui où le trouble atteint son acmé et aplatit toute les choses sous elles-mêmes, et celui de la créature qui trouve enfin, dans sa figure, son lieu d'apparition et de disparition – son tremblement²⁶.

– Quelle est ta profession ?

– Arpenteur.

– C'est bien. Demain j'aurai une nouvelle robe, je t'enverrai peut-être chercher.

Notes

(1) Deprez : « *Car jamais ou rarement le souci de la construction ne s'est imposé à moi. J'ai dessiné ce livre comme un promeneur qui se perd dans un paysage inconnu [...] N'importe quoi peut se passer et le résultat est toujours identique, le sujet fait du surplace. J'ai traité de la même manière l'image [...] En quelque sorte, je n'ai pas traité le récit ni l'image.* » Source: <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=130>

(2) Deprez : « *J'ai cru longtemps que je ne le terminerais jamais. Je ne trouvais pas sa forme, la forme heureuse de ce livre [...] J'ai commencé par utiliser un crayon « Negro » sur du film, ces essais ont été publiés dans la revue [Frigobox p. 79].* »

(3) Deprez : « *J'ai plus été touché par la manière de Kafka, par la façon qu'a sa phrase de creuser des blancs dans les paragraphes que par l'histoire, qui m'importe assez peu.* » Ibid.

(4) C'est le thème de l'issue plutôt que la liberté dans le *Kafka* de Deleuze et Guattari (éd. de Minuit, 1975).

(5) Là-dessus, voir Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 92 passim.

(6) Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, 1957 : « dans *Le Château*, l'idée même de révolte est retirée ».

(7) Rey, *Les spectres de la bande*, éd. de Minuit, 1978, p. 14.

(8) Ni très franchement à la BD, sauf à en faire la bobine arrêtée d'un cinéma passé sous sa vitesse, bobine que viendrait simplement déséquilibrer une logique du scripturaire, délirante ou pas : miction des genres pour occulter la singularité pratique sous un simple croisement générique. D'ailleurs Rey semble homéostasier deux ordres hétérogènes, l'imaginaire, qui ressortit à une détermination dimensionnelle de l'imagéité, à sa mouture génétique, et le modèle photographique, qui en est un champ singularisé d'effectuation. L'imaginaire est un déterminant de l'espace figural, le photographique sa détermination. Il est donc difficile de les apparier alors qu'ils sont scalairement hétérothétiques.

(9) Qu'on opposera sur ce point à la perspective iconographique qui constitue, selon Rey (p. 13), la mouture intrinsèque de la bande dessinée. On peut ici opposer iconique et iconographie sur deux points : la référence (donc l'herméneutique) et le réseau (l'apparemment analogique des signes et des figures).

(10) Deleuze et Guattari (*Kafka*, p. 14) et Benjamin (*Œuvres II*, Gallimard p. 285 et p. 435) remarquent que le pont-aux-ânes dès qu'on touche à Kafka est non seulement l'interprétation, mais surtout l'interprétation religieuse (qui d'un petit coup de baguette analogique, de représentations et de raccords d'extériorité, peut transformer n'importe quel motif en signe, toute figure en citrouille et l'image quelle qu'elle soit en cliché religieux). L'icône, ici, c'est 1) l'expression faciale qui a recouvert le visage jusqu'à en

occulter toute facialité 2) l'écart maximal entre le fond et sa surrection.

(11) Sur la carte chez Kafka, qui travaille et grossit dans le fond des portraits, *Kafka* p. 18-20 Deleuze et Guattari.

(12) *Les spectres de la bande*, p. 59

(13) *Profanations*, Rivages, 2006, p. 40. Agamben fait des assistants les mimes de l'inoubliable, messagers du temps messianique dans un temps profané, et annonçant par là même le Règne intransitif.

(14) « *Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre.* » Exode 20, 4, trad. Louis Segond, 1910

(15) Pour Blanchot, c'est l'impatience du dénouement qui chez Kafka produit l'image, en tant qu'elle délègue de l'inaccessible une figure intermédiaire qui en devient l'idole, le mauvais terme, la dérobade encore – l'image chez Kafka est maudite et païenne, c'est un désir moniste devenu médiation par empressement, et qui fragmente encore plus loin la possibilité d'une fin (*L'espace littéraire*, p. 96).

(16) Deleuze et Guattari parlent du Château comme « puissance illimitée du continu » *Kafka, pour une littérature mineure*, p. 116

(17) Rey, p. 29 – on s'inquiète au passage de cette marotte causaliste et attributive qui reconduit encore la segmentation a priori des régimes pratiques à l'œuvre dans la BD ; cette obsession attributive, c'est l'arbre planquant le fonctionnement junglesque de la BD – tout se branche sur tout sans qu'il y ait a priori de parallélisme analytique pensable entre le sémiotique et le figural - autrement dit c'est en immanence que la BD crée et réagence les disjonctions pratiques. C'est le Guyotat d'*Eden Eden Eden* qu'il faut plutôt convoquer ici – un machinisme libidinal continu qui lie disjonctivement et explose jusqu'à l'idée même d'hétérogénéité a priori des ordres du désir. Idem pour la BD, au niveau des régimes pratiques – on peut lui préférer une transversalité des usages – et des usures.

(18) *Œuvres II*, p. 287. Bataille se le demande lui aussi : *La littérature et le mal*, p. 190.

(19) « *Tout ce qu'il [Kafka] décrit est en même temps un énoncé sur autre chose.* »

(20) D'après Benjamin encore. Ibid., p. 288 ibid.

(21) Ibid., p. 425

(22) p. 13 *Kafka, pour une littérature mineure*.

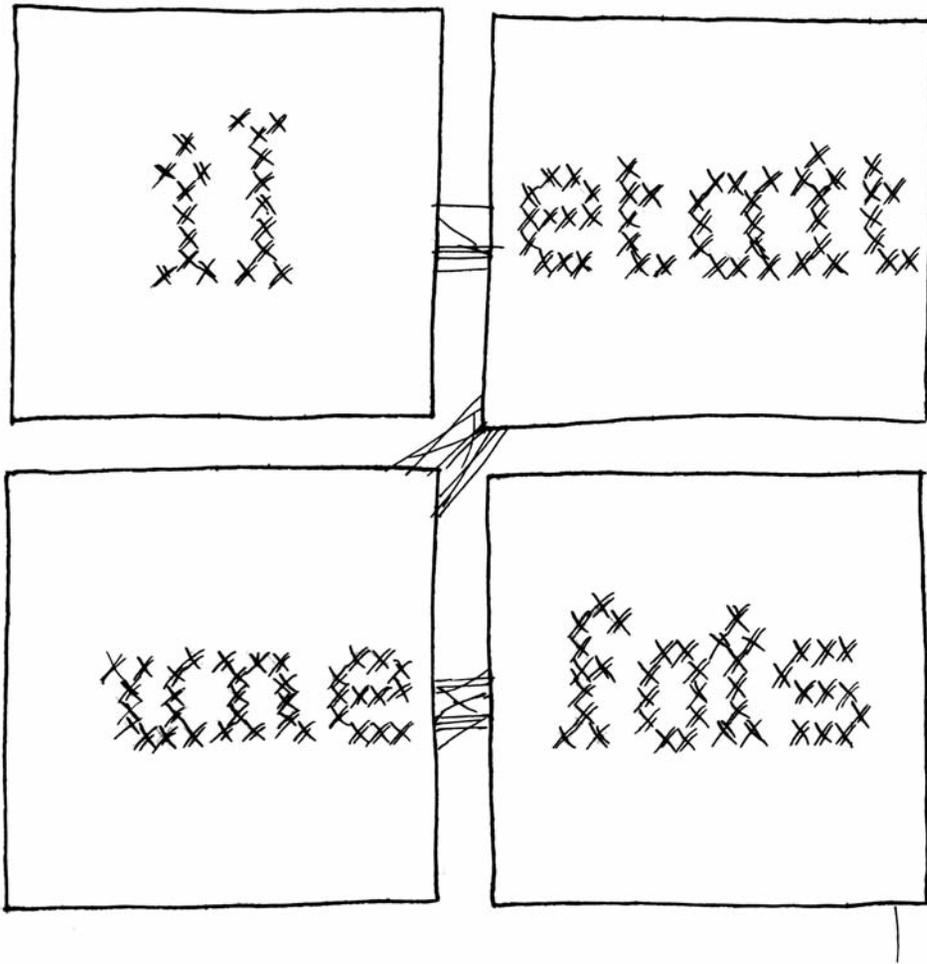
(23) Comme le personnage *Zorro Bolero* d'Altan (dans la BD éponyme, Albin Michel, 1989).

(24) Par exemple le projecteur p. 43 dans *Par les sillons* de V. Fortemps (chez FRMK, 2010).

(25) Benjamin, *Œuvres II*, p. 424-5.

(26) Un seul regret qui fait grincer toute la machine, le remerciement à Renaud Camus en page de garde. Une tache de pus sur une blouse à fleurs.





notre hôte

Florian HUET
Les enquêtes
imperceptibles
d'Emilio Ajar

Pré carré invite un auteur à un regard sur son propre travail

« des remous inédits dans le tissu perceptif à prix discount ! »

Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar, ce sont de petits livres d'images et de texte constitués de plusieurs milliers de petits trous. Ces publications sont maintenant rassemblées sous la bannière d'une structure baptisée *La Poinçonneuse* dont le sous-titre est « *Micro-édition et micro-industrie à la recherche de l'image, dans ses apparitions et ses disparitions* ».

D'abord réalisés à la main à l'aide d'une pointe de compas, ils sont maintenant produits par une machine faite main (d'où le nom « La Poinçonneuse ») qui, pour l'anecdote, utilise la même pointe de compas.

1. Enquêtes

Le terme *enquêtes*, dans le titre, se trouve pris dans une équivoque :

s'il est dit que l'enquête est d'Emilio Ajar, il devient envisageable qu'il en soit le personnage fictionnel et le livre son récit, ou le compilateur réel et le livre son illustration, ou l'objet, l'énigme. Si l'enquête est terminée, il reste à en déterminer la nature ; l'enquête est toujours à mener.

Une enquête est une procédure, un processus, individuel, institutionnel, administratif dont le but est de faire apparaître la vérité au cœur d'une énigme. A partir de là, on déduit logiquement que cette procédure peut être exercée par des forces oppressives, subversives, ou de tout autre caractère dans l'intervalle et les marges.

Le principe premier se résume à la confrontation d'un sujet à une énigme. Si le but avoué est de la résoudre et d'atteindre la vérité (d'où la potentialité oppressive, subversive), il est également envisageable de supposer que le but inavoué, secret, est non pas de résoudre et de démêler l'énigme mais simplement de lui donner une forme, de dessiner les contours des paradoxes, des apories qu'elle peut contenir. S'il était possible de résoudre les énigmes, nous n'en serions pas là, il n'y aurait ni kōan, ni programmes politiques, ni Révélation, ni manuel de développement personnel et en 1553 un anonyme n'aurait pas publié « *Les paradoxes, ce sont des propos contre la commune opinion* ».

Donner forme à une énigme c'est bien gentil et la formulation a son petit charme ; pourtant, a priori, ça ne procure qu'un avancement limité. Il est possible d'effectuer quelques rotations autour en enfilant les paradoxes comme donner une forme à l'impensable, exprimer l'indicible, « Pour le moment, je voudrais codifier l'incodifiable. [...] Je voudrais m'insérer dans le vide absolu et devenir le non-dit, le non-venu, le non-vierge par manque de lucidité. »¹, etc. Dans cette zone, le langage est traître ; d'un même mouvement il se dérobe et nous propose des assertions péremptives et spectaculaires qui peuvent offrir le sentiment d'un savoir caché, transcendant, bref d'une réponse (précisément ce qu'on voulait éviter, un comble) apte à résoudre l'univers, le genre de tour de passe-passe que le gourou le plus tartignole est capable d'agiter mollement.

Alors qu'il est question de choses simples et concrètes ; ok peut-être abstraites, mais un genre familier de choses abstraites. Un visage, dans sa complexité, son impermanence nous échappe toujours ; il n'y a pourtant aucun frein à la lecture des émotions qui le traversent (à moins d'une particularité individuelle dans l'exécution de ce type d'opérations cognitives). Même celles que nous disons indéchiffrables, nous en distillons quelque chose.

Énigme — le mot — découle du latin *aenigma* qui lui-même a sa source dans le grec *ainigma* : « ce qu'on laisse entendre ».

L'enquête suscite l'enquêteur ; en 1841 le chevalier Auguste Dupin fait face à sa première énigme². Ce n'est pas là le premier détective fictionnel de l'histoire, néanmoins un point de vue contemporain en fait facilement la première incarnation et la première facette de l'archétype du détective qui a su proliférer dans toutes sortes de couches de la culture (aussi bien comme représentant et gardien de la morale que comme marge des puissances institutionnelles, sociales, voire rationnelles).

À la suite du Chevalier Dupin, d'autres viendront, certains plus célèbres.

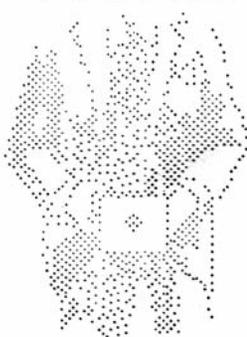
Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Miss Marple, Sam Spade, Philip Marlowe, John Shaft, Alack Sinner, Nestor Burma, Rick Deckard, Clem Snide, Dale Cooper, Fox Mulder, etc.

Ces occurrences, d'abord cantonnées au genre qu'elles ont fondé et à ce qu'on appelle la culture populaire, ont subi quelques décalages lorsque des ambitions artistiques liées à l'expérimentation et la déconstruction ont kidnappé ces tropes et les ont malmenés. En résultent des figures de détectives barjos, psychédéliques, sauvages

dont les méthodes se cherchent du côté de la subjectivité, du hasard, de l'intuition, du rêve, de l'hallucination, de la dérive. Pour ce que peut valoir un exemple : Clem Snide³ ou Dale Cooper.

(dossier potentiel : enquêter sur les rapports possibles entre ces créations et Hunter S. Thompson/Raoul Duke)

LES ENQUÊTES IMPERCEPTIBLES
D'EMILIO BARR



N° 1

Cette rapide énumération lacunaire met sur le même plan des personnages portant des conceptions / visions du monde / idéologies incompatibles de prime abord. Dupin et Holmes savent prôner l'analyse logique, la déduction (autrement dit la suprématie de la causalité) ; Dale Cooper, agent du FBI,

est, quant à lui, apte à se lever le matin pour avouer que l'identité de l'assassin lui a été divulguée en rêve bien qu'elle reste, pour l'instant, indicible.

Quelles que soient les qualités particulières qu'on leur prête ou qu'ils développent, leur caractère primordial est contenu dans le simple fait de porter une attention aigüe aux choses (qu'elles soient de l'ordre du tangible ou de l'immatériel). Dans leur qualité de regard réside leur accomplissement. Autrement dit, pour la plupart, ils agissent peu et regardent beaucoup.

Cette impulsion à chercher la réponse dans le déchiffrement des images constitue un des traits particuliers de *Blade Runner*⁴, quelques pistes à ce sujet :

- Les 3^e et 6^e plans du film, plans courts entre une série de longs plans panoramiques, montrent de très près un œil et le panorama reflété ; aucun élément ne trahit l'identité du propriétaire de l'œil.
- Rick Deckard, le détective et personnage central tient une photo dans ses mains, la photo envahit ensuite pleinement l'écran et s'anime l'espace d'un instant.
- Un appareillage technique lui permet de scanner des photos puis de zoomer à l'intérieur ; lors de cette scène, en plongeant dans le reflet d'un miroir, il trouve, dans l'image, l'image d'une femme.

Ce film, aussi, convoque les figures originelles du détective privé (hard-boiled) tels que Sam Spade ou Philip Marlowe⁵. Le détective privé peut être appelé *œil privé* (private eye); si, évidemment, le terme *privé* exprime le fait que la profession s'exerce dans le *droit privé*, la formule, en français, se paie le luxe de l'équivoque. De quoi peut-il bien être privé, cet œil ? Quel amoindrissement a-t-il subi pour trouver cette qualité d'attention ? La notion œil public reste à construire. Un œil privé, est-ce une vision cyclopéenne, une vision sans profondeur de champ, apte à mettre les choses sur un même plan ? Est-ce un œil caché, un troisième œil secret, celui qui permettrait de voir l'imperceptible ? Parce que c'est bien de ça dont il s'agit : voir l'imperceptible. Et l'imperceptible c'est multiple. Toutes ces choses matérielles, immatérielles, absentes, en deçà et au-delà des qualités sensorielles et sensibles de l'œil humain.

2. Imperceptibles

Les images des *Enquêtes imperceptibles* d'Emilio Ajar ont pour composants des centaines de petits trous pratiqués dans du papier blanc. Ces ouvertures discrètes en



l'absence de source lumineuse directe sont de petits trous noirs.

Les images sont des nuages de points, comme la plupart de nos images environnantes⁶; ici pourtant cette nature est indéniable et leur déchiffrement n'a pas la même immédiateté. Le regard doit s'exercer pour les apprivoiser et pour y décerner les figures ou les hypothèses de figures qui se développent à la lisière du visible.

La constitution des images se fait selon un processus qui assure leur identité mutante. Une bonne partie est issue d'autres images préexistantes ; il y a prélèvement, enlèvement, d'un ou plusieurs éléments et mixage avant l'exécution d'un dessin à main levée en niveau de gris. Ce dessin est numérisé, réduit à une résolution ridicule (1 pixel/mm) et interprété alors en un nuage imprécis de gros pixels. En chemin des choses sont perdues, d'autres sont acquises.

Le nombre d'images, par analogie au nombre d'informations qui les constituent, est limité ; si leur relation apparaît de l'ordre de la juxta-

position, il y a l'intuition possible d'une séquence imperceptible.

Le vide entre les images est de la même nature que celui entre les trous ; en dépit de cette structure lacunaire une matière remonte à la surface et dessine le champ possible d'une lecture.

« *Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut. Et ce qui est en haut est comme ce qui en bas, pour réaliser les miracles d'une seule chose.* » comme il est dit dans un des plus célèbres textes hermétiques, *La table d'émeraude*, attribué à Hermès Trismégiste, personnage légendaire ayant traversé les superstitions de l'Égypte antique jusqu'à nos alchimistes européens (pour eux, c'est le premier alchimiste).

Voir dans le vide, voir l'invisible, percevoir l'imperceptible ; ces paradoxes nous ramènent à notre credo « *donner forme à une énigme* » qui semble un iota moins abscons, même s'il conserve ses dangers.

« *Le visible ne suffit pas pour comprendre ce qui est vu [...]. Le visible ne s'interprète qu'en référant à l'invisible.* »⁷

Il semble admis, aujourd'hui, que les trous noirs existent ; or personne n'en a vu

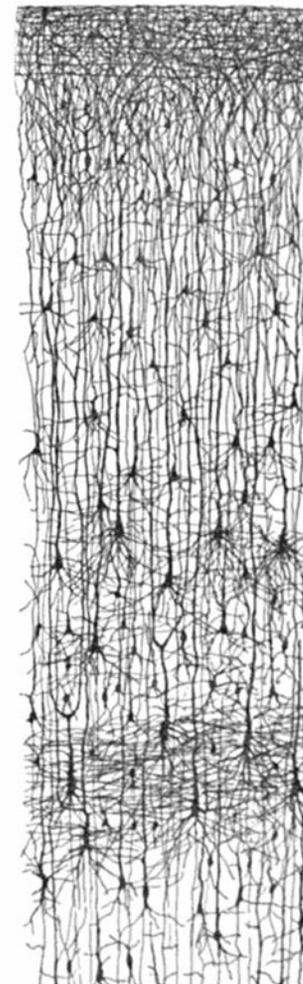
et personne n'en verra jamais, c'est là leur nature. Ce sont les effets, les forces qu'ils exercent sur leur entourage qui trahissent leur présence.

L'impression est tenace, chez moi, que c'est là ce qui sous-tend les arts visuels — l'invisible — et je crains qu'il n'ait jamais été question de représenter le réel et qu'ainsi la remise en question de la peinture par l'invention de la photographie, qu'on nous raconte bien souvent, ne soit qu'un malentendu. De même, je crains que le dessin, la peinture, n'aient jamais souhaité être réalistes et que leurs sujets se situent bien plus dans ces zones (interzones, hors-zones) indiscernables. Ce qui tragiquement brise, aussi, la frontière entre figuration et abstraction, toute notion de progrès et d'avant-garde, et nous ne laisse qu'avec nos yeux pour regarder dans la perplexité et le mutisme, chaque fois ni les mêmes ni d'autres. Mais je m'avance peut-être.

Les images ne sont pas seules, elles coexistent avec un texte, d'une certaine manière elles l'illustrent par analogies et associations d'idées. S'étend encore une fois un vide béant au travers duquel sont jetés quelques ponts fragiles.

À ce propos, Emilio Ajar m'écrit des choses ; je veux le citer :

« *La lisibilité est un leurre, tout est lisible. Ce qui est illisible n'est juste*



pas lu, même ce qui est effacé est lisible. »

« *Des images ? Du texte ? Des trous noirs. Il n'y a rien d'autre.* »

3. Emilio Ajar

Il y a si peu à dire d'Emilio Ajar qu'on pourrait en parler longtemps.

Emilio Ajar est homme peu ordinaire. Il s'est d'abord présenté

comme journaliste imperceptible ; ce premier contact remonte aux alentours de l'été 2011. À cette époque, il me fit transmettre quelques textes et critiques fragmentaires portant sur mon précédent livre, *Layers*⁸.

Layers entretient pour des raisons discrètes des rapports avec trois personnes aujourd'hui décédées ; un peintre : Edvard Munch, et deux écrivains : Bryan Stanley Johnson et

José Lezama Lima. Le journaliste imperceptible avait su les déterrer et, en illustration de ses messages labyrinthiques, il constituait un dialogue inédit entre ces trois figures en accolant des extraits de leurs écrits. Ce petit jeu d'associations et d'analogies défiant le temps et l'espace produisait des résultats inespérés qui ne manquaient pas de construire des perspectives inattendues et fécondes sur *Layers*.

C'est ce que je peux vous dire d'Emilio Ajar. Si j'essayais de présenter plus clairement son désir d'imperceptibilité il n'aimerait pas trop ça. J'ai la liberté, néanmoins, de confesser que je soutiens souvent qu'Emilio est fictif, c'est pas compliqué avec un nom pareil.

Au-delà de ça, ce sont ces textes qui ont été repris pour *Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar*.

Ci dessus, celui du n°1 :

Edvard Munch : Une bonne peinture avec 10 trous est plus valable que 10 mauvaises peintures sans trous.

Bryan Stanley Johnson : Les trous (...) comme des fenêtres sur le futur, par exemple, autant pour attirer l'attention sur les possibilités que pour prouver ma théorie sur la mort et la poésie.

José Lezama Lima : Aux champs élyséens, où on a dû tarder quelques jours à le tenir pour mort,

cet homme des tropiques débarquant là avec sa rougeur de joues giflées a dû semer la confusion.

Au vu de ce matériau de base, la constitution des images avait tout lieu de reprendre la même mécanique : analogies et associations d'idées. Suivant ce chemin, j'ai circulé à travers des couloirs d'images avant d'en piller certaines, d'en renverser d'autres, pour former celles présentes.

Ce jeu de miroir dans les processus internes conduit à une relation ambiguë entre texte et image puisque, moquant la causalité effective de leur apparition, le texte semble répondre aux images et leur constituer un appareil critique elliptique. En conséquence, il ne peut y avoir de principe explicatif ou de sens définitif, le processus interne tentant, simplement, de *donner forme à une énigme* ; ici, comme partout, tout est fragmentaire, et toute exploration nous demande de mener une enquête, pour laquelle il nous faudra abandonner la honte de l'incompréhension et tenir près de nous, comme une lumière précieuse, notre perplexité ; c'est bien une lecture de détective qu'il nous faut adopter.

« vous ne comprenez rien à la perplexité » Emilio Ajar s'adressant à je-ne-sais-qui, juin 2012

Notes

1. Extrait de *La solitude*, chanson de Léo Ferré
2. *Double assassinat dans la rue Morgue*, nouvelle d'Edgar Allan Poe
3. Clem Snide, personnage des *Cités de la nuit écarlate*, roman de William S. Burroughs Dale Cooper, personnage de *Twin Peaks*, série télévisée créée par David Lynch et Mark Frost
4. *Blade Runner*, film réalisé par Ridley Scott, adapté du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick
5. Sam Spade, personnage de Dashiell Hammett qui apparaît notamment dans *Le Faucon maltais*
Philip Marlowe, personnage de Raymond Chandler, qui apparaît notamment dans *Le grand sommeil*
6. Les techniques d'impressions courantes utilisent des trames de points de couleurs primaires pour simuler les nuances
7. Extrait de *Sur le jadis*, Pascal Quignard
8. *Layers*, éditions Polystyrène mai 2011, actuellement épuisé

Illustrations

couverture de *Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar n°1*

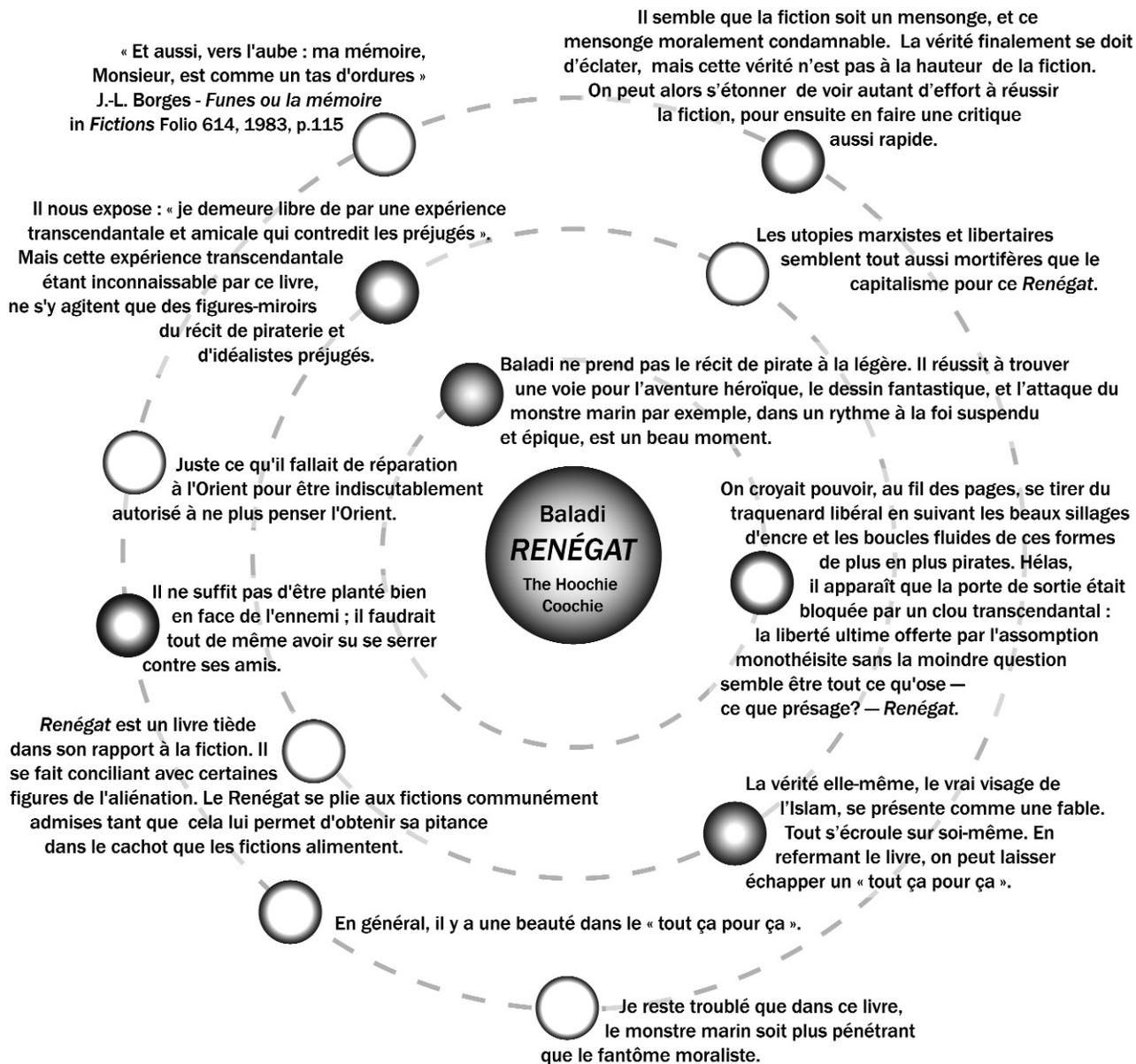
Edvard Munch, José Lezama Lima et Bryan Stanley Johnson

représentation de différentes coupes du cortex cérébral humain (notamment le cortex visuel) par Santiago Ramon y Cajal, 1899. Avant cette époque et la mise au point d'une technique de coloration adaptée, tout ceci était invisible

<http://lapoinconneuse.wordpress.com>

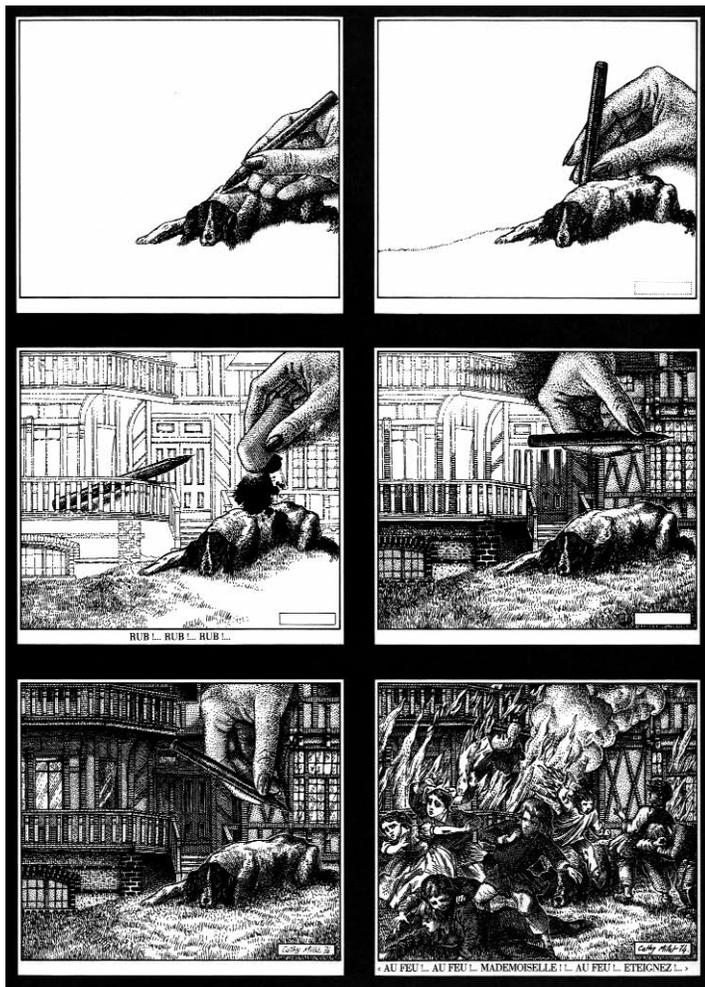


un atome d'herméneugène



Certaines lectures partagées par les rédacteurs de *Pré carré* — malgré les commentaires et l'excitation qu'elles ont pu susciter chez eux — n'engagent pas pour autant l'écriture de longs articles. Chaque numéro assemblera alors quelques-unes des réflexions nées de ces lectures, composant des petites polyphonies critiques que nous espérons fécondes, ouvertes jusqu'à la dissonance.





ARACHNÉ

par L.L. de Mars

à propos de *Show* de Cathy Millet
édité par *Le dernier terrain vague*

Les lecteurs attentifs et curieux qui avaient pu voir passer dans diverses revues, entre 1979 et 1981 — *Actuel*, *Hara-Kiri*, *Charlie*, *Sandwich*, etc. — les planches de Cathy Millet pouvaient difficilement les rassembler derrière une image confortable. Leur au-

teur semblait faire de l'indéfinition sa seule règle de conduite. Ils ont pu remercier Frémion lorsqu'il apporta, dans un des entretiens qu'il menait pour *Charlie Mensuel* à la même époque¹, quelques brefs éléments de réponses à toutes les questions qu'ils ne manquaient pas de se poser sur cette dessinatrice aussi discrète que rare.

La lucidité étonnante, régulière, avec laquelle Frémion avançait d'un pas assuré là où la plupart ne voyait que brouillard et indistinction, l'avait conduit — parmi les jeunes Caro, Barbier, Clavel, Geradts, Teulé ou Schlingo — à interroger sur son travail avant que ce soit Cathy Millet, c'est-à-dire Christian Roux.

Au cours de ce bref entretien, Christian Roux arguait de sa grande difficulté à traiter les rapports sociaux rendus nécessaires par le travail éditorial pour s'être ainsi réfugié derrière le nom de sa compagne, Cathy Millet ; il avouait également avoir souvent érigé ce rempart jusque dans sa chair même en lui déléguant les rencontres avec les éditeurs.

On peut se satisfaire de l'argument pratique qu'il y énonçait selon lequel il est plus simple de se faire publier quand on est une femme, pour la désespérante raison des traitements aprioriques et des ménagements ambigus réservés à ce sexe ; mais on peut également y voir un rapport plus général à la confusion volontiers entretenue par Christian Roux dans son travail même ainsi qu'un désir de rompre avec les certitudes en usage autour de la question du style, de l'empreinte artisanale ou de *l'identification sociale* d'un dessin ; que tel dessin ne puisse être aussi décidablement masculin ou féminin que les superstitions historiques le laissent imaginer (le journal *Ah! Nana?* n'a jamais douté du sexe de la femme qu'il pensait publier), voilà qui renvoie tout aussi bien dans le travail de Roux à l'incertitude historique, technique ou ergologique hantant son travail, qu'à la fragilité, déductivement, des autres assignations formelles (nous verrons un peu plus loin ce qui, précisément, se joue dans la connotation). Tenons plutôt cette position-là pour une résolution à faire valoir la modernité d'une individuation insaisissable contre celle, illusoire, des signes d'époque (au

cours de l'entretien C. Millet dit clairement à Frémion qu'en ce sens *le moderne est jetable*), ou encore celle d'un système singulier d'opérateurs visuels, de traitements narratifs, d'imbroglis plastiques irréductibles à l'inscription des techniques ou des types d'images dans le régime repérable des images, des productions d'une époque (cette question est d'autant plus brûlante en 1981 que la ligne claire naissante va très rapidement excéder le seul cadre éditorial qui l'avait vue naître pour envahir le monde des images publicitaires, des clips, des vêtements, des objets).

Au moment où se déroule l'interview menée par Frémion, le travail dont il est question — celui qui va constituer l'ensemble de planches réunies pour la publication de *Show* — est déjà loin derrière Cathy Millet (gardons pour cet article le nom sous lequel fut publié l'album dont il est question ici) qui n'y reviendra, à ma connaissance, pas ; le livre lui-même se fait déjà l'écho des disparités désirées ou, pour être plus exact, du refus de son auteur de toute constance conçue comme soumission aux règles du *style* ; et la temporalité d'une réalisation éditoriale n'a pas la vivacité de celle du champ d'expériences de Cathy Millet.

On comprendra bien que ce qui garantit à Cathy Millet la possession de ses moyens créatifs est bien l'ivresse qu'ils autorisent dans l'expérimentation et non la collection d'objets qui en découlent ni leur cloisonnement dans des critères, des marqueurs formels, en gros, des unités de mesure et d'échange.

Il est difficile de ne pas voir en reflet dans cette défiance de Cathy Millet à l'égard d'une pensée consommée de la modernité ce qui, à travers quelques autres œuvres singulières de la même période, concentre un même traitement historique et artistique, un même rejet des typologies établies par la toute neuve histoire de l'art moderne et ses tentatives de lier et périodiser pour mieux les lisser, les associer — dans des sillages, des mouvements, des buts, des enjeux — des singularités éclatées.

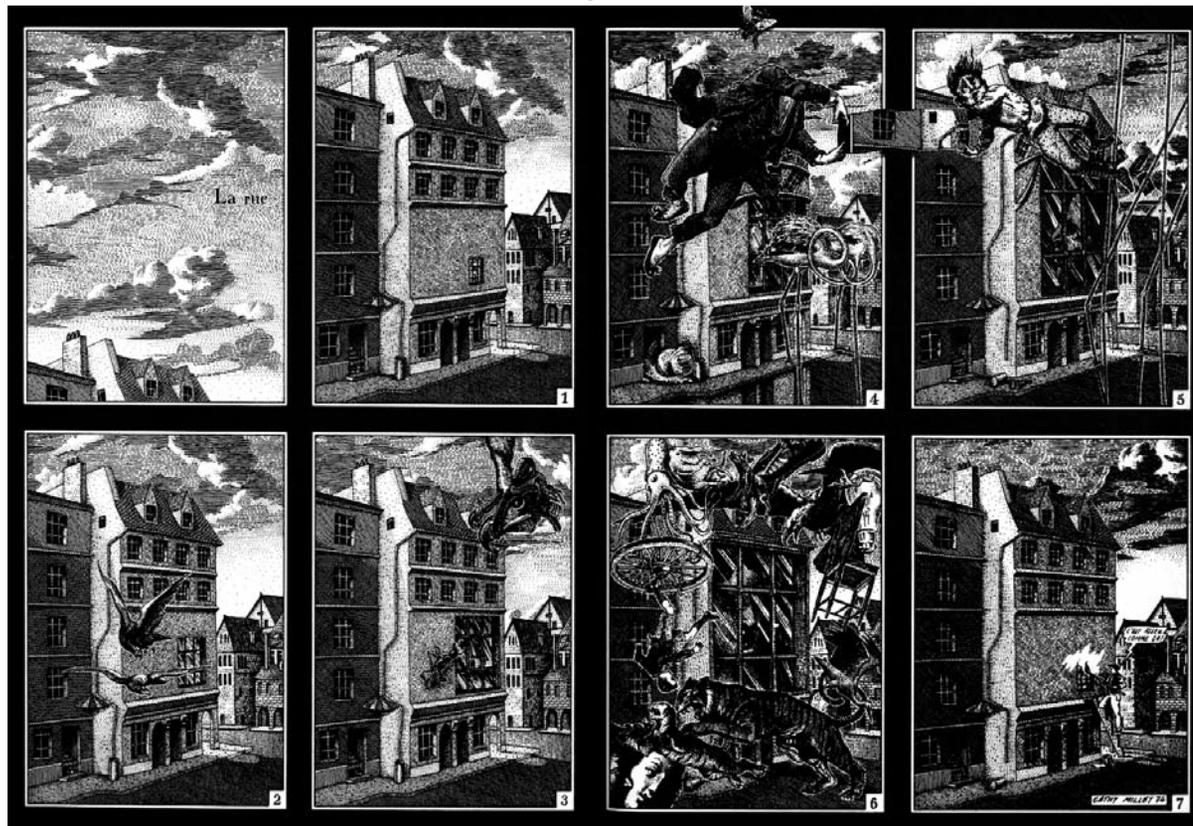
C'est au moment où se joue, selon Lyotard « l'affaire

postmoderne », prise emblématiquement entre les publications de *La condition postmoderne* et *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, que des artistes veulent rompre avec l'organisation des événements derrière l'*Idée* de l'Histoire, et plus encore rompre avec la sujétion du regard porté sur leur discipline à une forme d'histoire qui ne soit qu'une sage et fidèle dentelure fractale de la grande Histoire humaine. En cela, ceux-ci réalisent le postmoderne comme l'état naissant et constant de la modernité et non comme marque de sa fin, là où une certaine Europe, artistique entre mille autres choses, se drape dans un conservatisme éclectique au nom d'une urgence pseudo rationnelle, et l'appelle également postmoderne pour en écraser toute autre définition *expérimentale*.

L'histoire de la victoire de cette définition sur les autres n'est ni plus ni moins que l'histoire du libéralisme.

Il est toujours difficile d'observer, trente ans après, un travail déjà saisi dans son prisme temporel, dans ses commentaires, dans ses déclinaisons mais qui n'est pas encore devenu objet d'un travail historique, d'une étude méthodique : l'éloignement fait mal percevoir les différences qui sans aucun doute éclataient aux yeux de leurs contemporains et tend à indifférencier, à adoucir les conflits, à combler les ravins théoriques, oublier les inimitiés, confondre les inventeurs et leurs vulgarisateurs plus ou moins honnêtes².

Il sera intéressant de garder en tête, comme dans un mouvement orbiculaire des disciplines et des œuvres entre elles, les travaux de Van et Mutterer (les *photos d'identité* dessinées de *Carpets' Baazar*), de Martin Vaughn-James (les miroirs menteurs de ses mises en abymes), de Pascal Doury (les avant-plans brouillant les planches de *Théo Tête de mort*), de Giulio Paolini (les territoires de cadres), de Didier Eberoni (le *sentiment d'histoire* des modes de figuration du *Centaure mécanique*) pour composer un début de polyphonie théorique et artistique au moment de la publication du *Show* de Cathy Millet.



Afin de ne pas réduire dans une lecture trop générale ce dont, justement, je voudrais faire valoir la nature diaprée, changeante, cette lecture de *Show* s'attachera à un petit nombre de ses planches pour aborder seulement quelques aspects choisis du travail qui s'y développe.

la rue / la citation

D'où vient cet étrange sentiment de familiarité ? Pourquoi ne semble-t-il pas s'arrêter aux surfaces sensibles, aux collections d'images et d'objets qui constituent l'environnement plastique de ces planches, au décor qu'elles déploient pour l'habiter d'un récit, pourquoi contamine-t-il déplacements et arrangements, lignes d'actualisation et lignes de discours, comment touche-t-il *constitutivement* le mou-

vement d'une histoire en marche ?

D'où vient par exemple, alors que rien n'y fait directement assonance plastique ni architectonique, alors qu'on serait bien en peine de l'y assembler dans une même formulation, que c'est le nom de Winsor Mc Kay qui obstinément résonne en traversant les espaces inquiétés de Cathy Millet ?

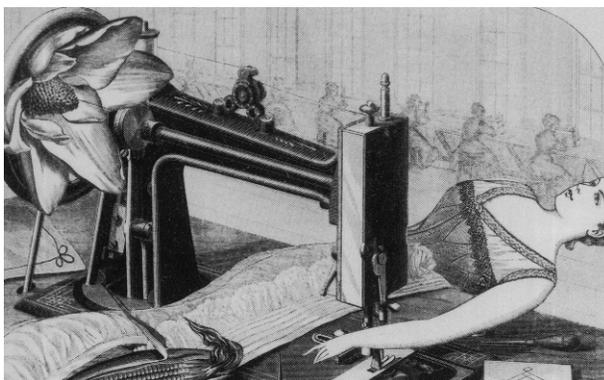
Il est tentant de n'y voir qu'une manifestation d'un sentiment d'inactualité venant frapper communément leurs dessins — l'un par connotation et l'autre par l'effet, tout simplement, du temps qui passe. Mais s'il s'agissait plutôt d'un dérèglement qui leur soit commun, venant affecter le domaine de la figuration assagie, c'est-à-dire une contradiction interne aux présupposés des conventions formelles qui y dominent visiblement ?

Ce n'est pas une ressemblance entre ces deux travaux qui les réunit, mais bien leur mode de dissemblance interne, la façon dont chacun d'entre eux s'affronte aux conventions de la représentation et à tout ce qu'on attend d'un espace régulé, fût-il régulé pour une préparation à la fiction la plus débridée.

Pour que le fantastique opère, pour qu'en quelque sorte tout *ou presque* — imprévisiblement mais *harmoniquement* — devienne possible et pour que le possible soit lui-même dérouté, pour que l'espace puisse s'ouvrir à un surgissement de toute effraction, il faut qu'il offre précisément un sentiment préalable de confort, d'assurance, de stabilité.

Le fantastique chez McKay apparaît au moins autant comme trahison des règles que semblait garantir le mode académique du dessin que comme corruption des conditions rationnelles d'un récit dérouté. Chez Cathy Millet, le fantastique est bien plus encore vertical qu'horizontal : l'horizontalité fantastique (le récit) est le paravent d'une verticalité fantastique qui affecte le mode de production de *ce monde* du dessin ; le *monde* du dessin chez Cathy Millet est un monde du louvoiement qui singe sans cesse ses pliures, ses collures imaginaires ; il réfère non seulement à de vieilles matrices graphiques (ce qui est trop évident pour ne pas cacher un autre tour), mais à leur dérochement, leur trahison, leur *montage* ; il serpente entre la pudique singerie du simple procédé collagiste dont l'intelligibilité enfin retrouvée d'une figure serait la fin, et l'éclat de sa propre autorité à être (à être *visible*) — éclat pas tout à fait fortuit — dans le jeu des lectures : un mince filet lumineux tremblotte entre ce qui menace à chaque instant d'en faire trop (ce qui brouillerait toute intelligibilité) et pas assez (dissipant toute effectuation par une simple et claire définition du processus). C'est par là que Cathy Millet fictionnalise verticalement, fait récit de la production, sans doute car c'est par là que le lecteur réclame son dû de *style*, sa livre de présence charnelle, ce qui lui est refusé ; du moins lui est-ce refusé sous la forme attendue tout en lui étant offert avec une intensité à laquelle la notion douteuse de style ne saurait atteindre.

Joseph Cornell - Collage - 1932



On pourrait imaginer que ce travail de vaille profonde des durées étendu au visible, aux dispositifs fictionnels, cet effet de la verticalité conçu comme une forme de contre-effectuation (qui ne ralentit pas le récit mais lui permet de s'excéder, qui ne le tient pas dans la distance d'un objet d'analyse mais dans la distance que le chant tient au contrechant) est tout entier pris dans ce que nous pourrions appeler *collage harmonique*.

En observant ceux qui nous viennent instantanément à l'esprit — les séries de collages de Ernst allant de *La femme 100 têtes* (1929) à la célèbre *Une semaine de Bonté* (1934) en passant par *Les Malheurs des Immortels* (1922) — ceux de Joseph Cornell ou encore ceux réalisés par Varlez pour la revue *M25*, nous voyons qu'il n'en est rien. Il faut porter toute son attention à ce qui, dans ces collages, fait la carte des entrées et sorties des espaces, des mondes constitués en espace, et en quoi en dépend leur *durée*. Passé le premier cap par lequel nous acceptons un instant de vaciller, de céder par jeu à l'illusionnisme d'un récit arrêté dont le collage serait le verrou épié (on sait combien cette image est chère à Ernst), cherchons ce qui est propre à l'image et non à ce dont elle fait l'image, ce qui en définit le champ et, peut-être, le limite : elle nous confronte à la durée d'un inventaire offrant toutes ses solutions de continuités, comme autant de sillages à retrouver par lesquels se sont fixés des *apparitions* (des élé-

ments d'un montage qui ne veut plus se cacher). Les espaces sont tout entiers présentés dans leur mystère sans autre mystère (sans extériorité), monde dont la bordure est aussi cadre d'énonciation. Une fois égrenées les perles du collier fantastique, une fois repérées les forçatures par lesquelles le collage déréalise puis coréalise, l'assemblage se montre impuissant à sortir sa tératologie de *l'image*. Et pourquoi? Parce que décor et figures — subjectile et trajectiles — sont tous inscrits au registre de la même profondeur et du même réseau d'agencements.

En revanche, si quelque élément vient, case après case, insister dans sa *présence*, imposer sa durée



comme référent d'un monde avec ses règles éternelles, alors les entrées et sorties que propose une bande dessinée font tout simplement du vertical et de l'horizontal les lignes composant ensemble le maillage des énonciations. L'un n'est plus le corps étranger de l'autre mais, comme lui, l'articulation d'un système qui les tient ensemble agencés de façon fluide, subtile, continue.

Il est intéressant à ce titre de s'attarder sur un chapitre qui introduit par un avertissement la notion trouble de durée en bande dessinée (trouble parce qu'on la tire volontiers entre les rationalités illustratives du système et le lyrisme abusif de la subjectivité).

Nous y lisons ceci : « images à regarder assez lentement si on veut et si on peut le faire ».

En fait, plus précisément, nous avons : « image (s *renversé*) de Cathy M » (*illet* caché par une main achevée qui inacheve la lecture de son nom), fragment associé figurativement au monde du dessin où il se campe dans une sorte d'idiote redondance cratylienne, suivi d'un « à regarder assez lentement si on veut et si on peut le faire » qui lui fait commentaire, hors-cadre.

Nous sommes confrontés d'une part à un fragment platement nominal, descriptif, qui implique comme mesure une signature, c'est-à-dire un fétiche (sa puissance est essentiellement destructive, c'est celle qui interdit de voir parce qu'avec elle on a déjà tout vu ; avec le nom, nous quittons la connaissance pour la computation de la reconnaissance), d'autre part, à une invitation à franchir ce saut qualitatif (quitter la redondance illustrative, l'image fonction de la bande-récit) pour accéder à un parcours plus périlleux : c'est celui d'une individuation par la lecture dans l'établissement d'une durée *toujours dans un état de plénitude* quelle qu'elle soit. C'est une durée qui crée de la somme, une durée qui n'a pas d'équivalence, pas d'état idéal, une durée qui n'a pas d'autre étalon qu'elle-même, qui se réévalue du seul fait de se tenir en durée, une durée qui assure seule du sens produit par elle, à travers elle, une durée qui est à la fois l'assurance et le vecteur de la continuité, une durée qui n'est pas plus exclusive (on peut la morceler, interrompre et reprendre en tension) qu'elle n'est prescriptive (elle ne s'abolit pas d'être tenue moins ou plus longtemps, elle ne se soustrait pas, elle ne connaît pas d'état moins zéro, son état zéro étant *au moins* la sidération).

Ce n'est pas du temps de lecture dont je parle mais des sillages individuant par lesquels un lecteur s'invite aux devenir.

Nous croisons furtivement, chez Cathy Millet, des images familières ou, plus certainement, leurs ombres : gravures de *La Nouvelle Justine*, du volume *Chirurgie de L'encyclopédie Diderot et D'Alembert*, gravures d'interprétation, images d'Épinal, *Peanuts*, *Roudoudou*, feuillets illustrés du XIXe, etc. Nous pouvons les reconnaître un instant, altérées, approximatives ou parcellaires, mais toujours prises dans une exploitation hétérogène. Elles y sont soumises à des forces puisées dans le système qui les emporte, dévitalisées en tant que connotations — il ne s'agit pas d'un travail de la citation par lequel un terme s'accompagne de sa propre puissance à signifier et à inséminer un champ nouveau, mais bien des pas d'une danse imitative, singerie d'un régime particulier de l'image — pour être actualisées en tant que trajet, en tant que force d'apparition possible (se fixant peu à peu en cadre du possible).

Une grille citationnelle est un équipement à double tranchant : si elle accrédite un nouveau récit d'une généalogie intellectuelle établie sur une pensée de l'histoire, elle interdit doublement l'illusionnisme narratif, à la fois par le saccage (du monde en train de se constituer dans lequel chaque irruption parasite son cours et chasse un instant le mirage) et par l'emprunt (en vassalisant le récit à des causes dont la vie et les développements se déroulent hors de lui).

Le moyen choisi pour neutraliser les effets par lesquels le collage ponctue le sens (connotation) et ponctue le temps (hétérogénéité), est bien chez Cathy Millet la mise au carré de l'illusion. Qu'imitez-vous ici de tout autre que *des figures*?

J'ai dit que nous n'étions pas pris dans le jeu de la citation exacte, du collationnement de sources plus ou moins polyphoniquement assemblées, mais dans la citation d'un mode particulier de l'image : la citation littérale, si elle ne s'abolit pas dans le travail qui en fait éclater les contours pour l'irradier de son propre commentaire, si elle ne se *décompose* pas pour ouvrir à une nouvelle naissance, n'est qu'un hoquet au-

totélique venu garantir entre auteur et lecteurs, spectateurs, quelque chose comme un entendement commun ; à ce titre, la fonction collage peut s'effectuer antinomiquement, soit comme pratique de destruction du connu ouvrant à l'inconnu soit, tout au contraire, comme précaution culturelle pour jouer uniquement de l'effet rassurant d'un prérequis collectif. Ravage ou poncif. Cathy Millet sait se garder du poncif en se gardant, en quelque sorte, du collage.

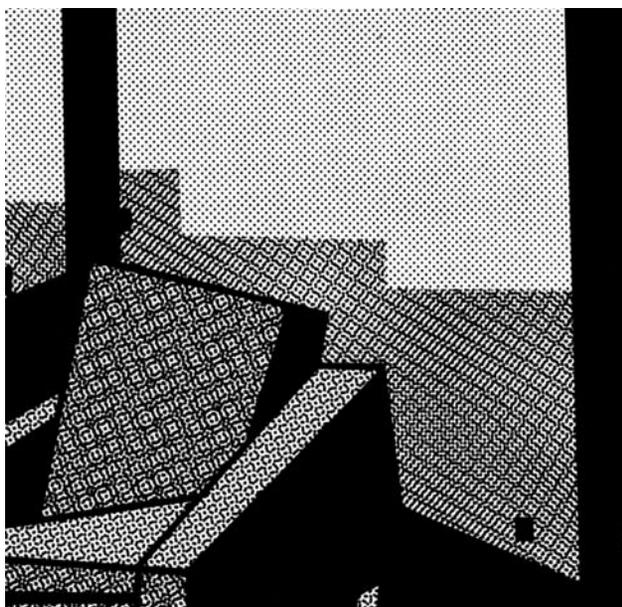
Voilà ce qui ossature ce réseau de sentiments de familiarité créé pour entraîner un contexte de production lui-même, *par contamination*, familier. Ainsi s'installe un régime de l'image ayant toute l'apparence du collage, entraînant par là même quelques présupposés constitutifs et narratifs :

ces agencements supposent un monde *plein*, à la fois extérieur (le monde des productions d'images, un monde conçu comme zone continue saturée d'images débordantes, soumise par le collage à une forme de perverse, d'aberrante discrétisation) et intérieur (celui de l'aménagement et de la conduite d'un récit, de l'établissement de ses règles de cohérence), les deux étant également corrompus l'un par l'autre :

monde étendu que les séquences révèlent dans un état malade, monde produit que les collages disloquent, *faisant partout des entrées verticales* comme autant de fissures dans le continuum.



mulacre d'hétérogénéité (collage, citation) sur le socle d'une profonde homogénéité (manière totalisée de gravure — plus ou moins celle des graveurs dans la première partie de *Show* — pointillisme rigoureux, tramages manuels, trames comme imitation de trames) qui autorise un champ autonome, disposant ses propres règles, son propre illusionnisme, un illusionnisme *intérieur* à la zone de production : alors, à sa manière, implicitement, organiquement, il *cite inlassablement sa genèse*. Cet intérieur désigne un extérieur et en bloque l'accès. Il conduit à s'engluer dans le dessin, à emmailloter le regard dans la toile des signifiants.

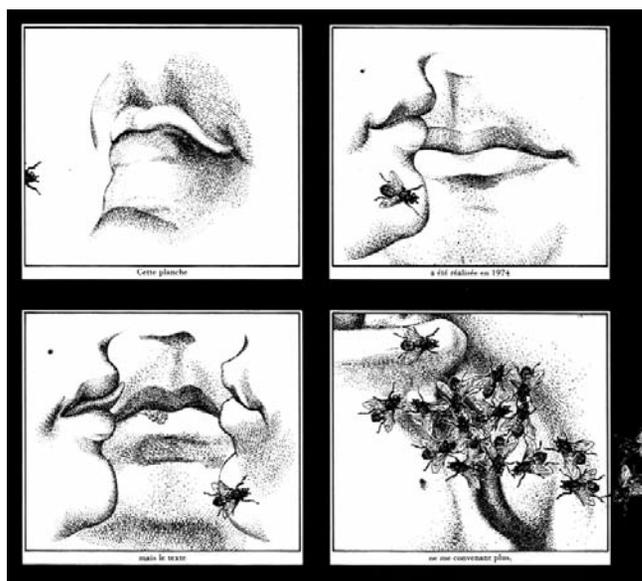


Trame et échelle : la trame est au fond d'elle-même *déjà* la figure d'une chose ; c'est la chose qu'elle est comme monde et comme agencement (*elle est toujours à l'échelle 1/1*). Elle capture et oblitère la figure devenue alors l'intelligible du processus déplié dès lors que l'on s'est attardé un peu trop longtemps à sa visibilité propre : elle semble se jouer, par la connotation, entre ce trop-plein d'apparition et la

soustraction de tout le visible, agissant elle-même en tant que citation, liquidant la question de la présence expressive — des lieux communs de l'expressivité — l'expulsant hors du cadre de visibilité, du *cadre de possibilité*.

Un tel crible plastique devait sans doute fatalement s'échouer dans les tramages mécaniques comme autant de pans autonomes dont Cathy Millet moquera la prétention à signifier quelque nuance que ce soit en détruisant toute profondeur par des agencements décoratifs et vains ; et c'est dans la masse inachevée d'une autre matrice de production possible, une plaque de carte à gratter noire abandonnée aux grattouillis d'une lame de cutter, que se clôt, page 111, une certaine histoire du plan de production.

On pensera peut-être alors à l'effet, quelques années plus tard, par lequel Didier Eberoni va clore *John et Betty* dans l'eau de lavage de ses aquarelles, superposant rigoureusement la chose et sa représentation dans une même matière et un même mouvement.



Épilogue : le texte mis à nu par la représentation même

P. 55 : « Cette planche a été réalisée en 1974 mais le texte ne me convenait plus, je l'ai modifié et le voici. »

Nous venions déjà de traverser de nombreuses zones de censure de nos investissements libidinaux, jusqu'ici limitées au champ du regard ; nous étions souvent restés, littéralement, *interdits*. La gravure elle-même, plus exactement l'effet de gravure lui-même, réduisant à néant le taux de pénétration, d'empathie. Identification zéro. Et voici que dans la planche de la page 55, Cathy Millet congédie le texte à son tour par l'autorité insolente d'une *histoire des vestiges*. Comme dans l'effet de gravure, le récit ne fait jouer ici que des remplaçants. Pour seule présence nous aurons le billet d'excuse fictif de l'absence.

La lecture est interdite au regard direct ; nous flottons sur une couche opaque qui tire sa durée de ce qu'elle dit recouvrir. Elle est prise dans son commentaire même, il en est le mode de narration. La justification, la seule vérité du texte qui nous soit donnée et dont nous devons tenir compte, fait qu'il n'y aura pas d'autre énoncé que la substitution de l'énoncé. Voici un récit piégé dans un moment — une étape — qui suit sa dispersion supposée : cette étape apparaît en disparaissant, elle n'apparaît que de cette disparition même. Il s'agirait d'un état premier perdu (cette perte seule constitue pour le mode descriptif toute réalité pour camper la fiction), son mode est celui du rendez-vous manqué : elle se lit comme on admire un instant, trop vite, une copie ; admiration allouée à tort et à travers qui vous prive à jamais de toute rencontre avec l'original :

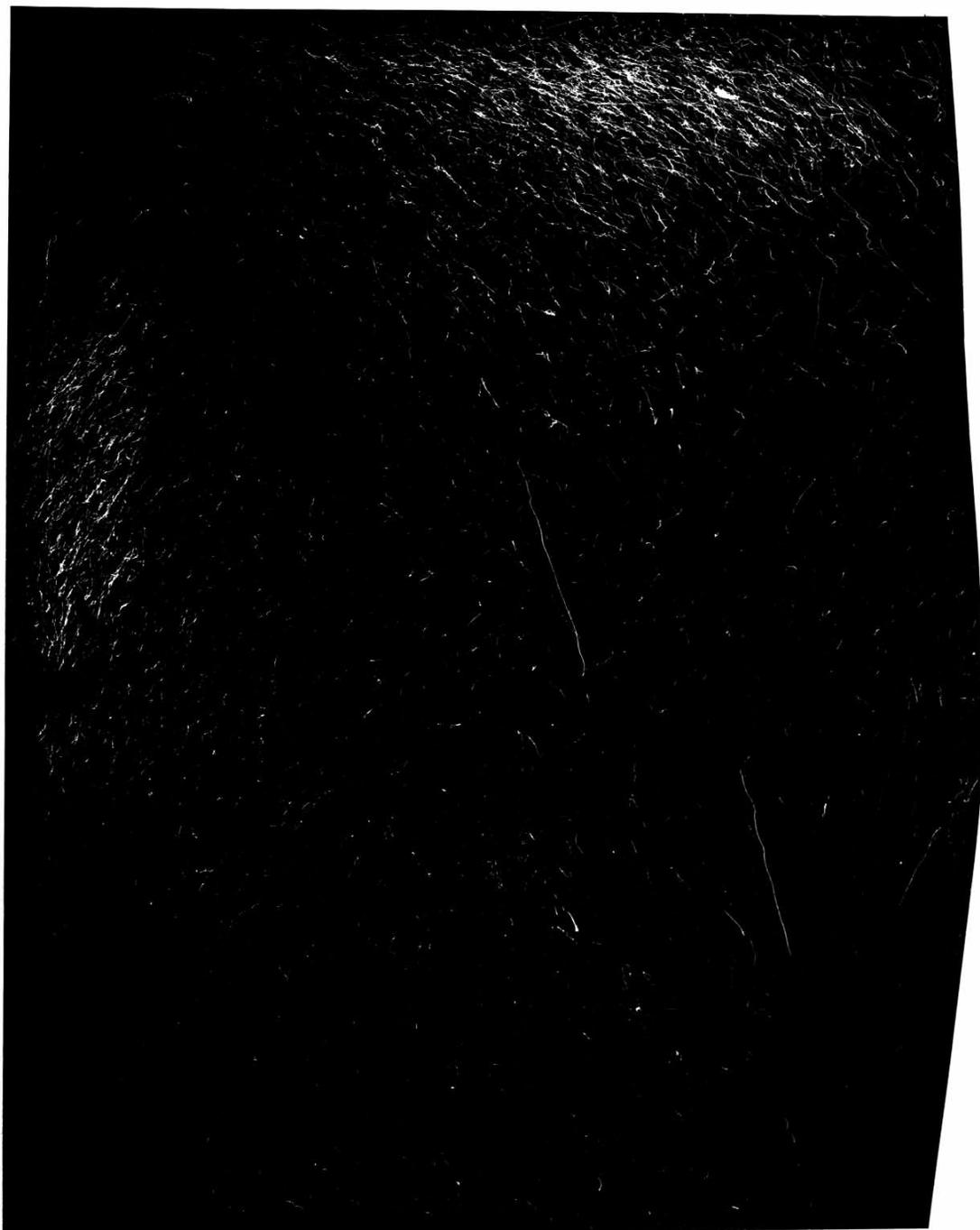
l'original, s'il venait à être retrouvé, serait condamné à n'être que le deuxième acte d'un théâtre de l'émotion consommée.



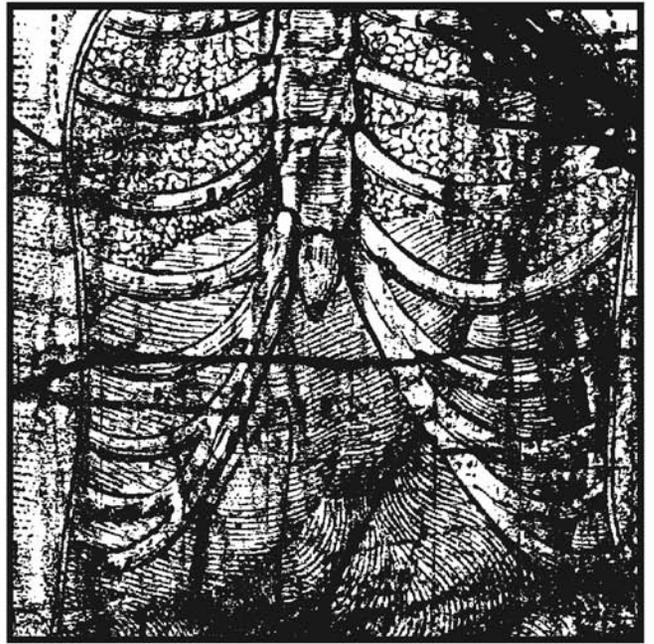
Notes

1) *Les nouveaux petits miquets* rassemble en janvier 1982, dans un beau livre publié par *Le citron Hallucinogène*, les entretiens dirigés par Yves Frémion de 79 à 81 dans sa rubrique *Les petits miquets ont des grandes oreilles de Charlie mensuel*. Au moment de son entretien avec Cathy Millet, *Show* n'est pas encore sorti mais le travail éditorial est quasiment achevé.

2) La victoire d'une œuvre dans le temps est toujours celle de ses plagiaires : le paradoxe veut qu'une œuvre ne survive qu'à la condition de sa destruction. C'est dans la répétition imbécile d'inventions transformées en motifs inlassablement répétés par de petits ânes bornés (inventions généralement abandonnées depuis bien longtemps par leurs inventeurs au profit de l'expérimentation continue — c'est-à-dire de la vie) qu'apparaît le succès. Si on veut savoir ce qu'un succès signifie, il suffit de chercher quelques décennies avant lui ce qu'il frelate.



Toutes les illustrations,
à l'exception du collage
de Joseph Cornell,
sont extraites de
Show, de Cathy Millet



Tisser l'écllosion par Docteur C.

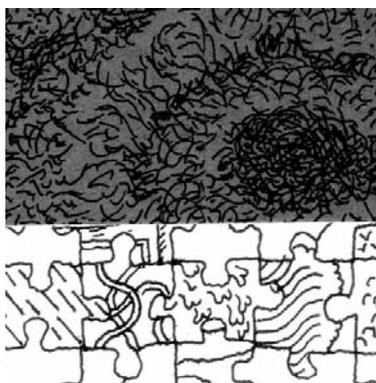
à propos de *Un Novembre (journal)*
de François Henninger édité par Anathème

« *Hortus conclusus, soror mea, sponsa,
hortus conclusus, fons signatus* ».
Cantique des cantiques, 4:12¹

Sur un papier incarnat, entre le rose et le rouge franc, vibrent des motifs de tapis ou de tenture, barrés d'un bandeau blanc couvert des pièces assemblées d'un puzzle sans figure, bandeau au centre duquel se lit le titre, *UN NOVEMBRE (journal)*, puis le nom d'auteur, **françois henninger**, enfin l'éditeur, *éditions Anathème*.

Retiré le bandeau, dépliés les rabats se dévoile le fleuron central géométrique : deux *bôtehs* encadrent un losange surmonté d'une palmette ouverte sombre avec ses deux spires claires. L'ensemble est feuillagé. D'autres fleurons et feuillages couvrent la surface hachurée, ornements d'inspiration islamique², motifs de tapis décadrés traversés par une bordure de feuilles alternées puis opposées.

Ce végétal entoure la maison, première page du journal – suivant la page de titre : « *Surtout qu'il n'y a aucune route alentour. Juste cette glaire géante qu'on appelle nature, ou plutôt végétation. Si je sortais j'aurai peur de m'y noyer ou d'y fondre* » (13 novembre).



Tresser les « pans » et
l'« incarnat » :

Le journal se déroule tout du long dans la maison, par des dessins d'enfilades infinies de pièces vidées de tout occupant apparent.

Décors d'ornements intérieurs non fonctionnels, meublés de tapis aux nombreux motifs de hachures, de tapisseries, de tentures, d'escaliers, de portiques et de colonnades, de vases et de pots fleuris de motifs, et peuplés de nombreux portraits enchâssés aux pans et aux meubles de la maison, tous les portraits portant de différentes figures, d'actrices et d'acteur de cinéma. Tous altérés : déchiquetés, raturés, ou plongés au lavis dans l'eau d'une piscine, barrés de post-it, etc. Tous largement et richement encadrés, comme par un « *ombilic qui ratche le tableau au monument dont il est la réduction*³ ».

Ces dessins composent les percepts, qui nous « *dérobent au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir*⁴ ». Le sentir de l'œil et du geste dans ce livre se dérobe particulièrement aux typologies iconographiques, telles qu'elles ressortent notamment des essais d'Erwin Panofsky, l'iconographie ne se bornant pas à la peinture, mais prétendant pouvoir s'appliquer dans sa méthode à toute image. Des dessins d'*Un novembre*, on ne saurait tirer ni figure ni allégorie, ni contenu représentatif, allant repoussant les percepts comme n'étant que des « motifs de paysage⁵ ». Avec les seules typologies de l'iconographie, *Un novembre* ne serait bientôt plus qu'un cube de papier blanc⁶.

Le journal se déroule au cours d'un mois de novembre, dans une écriture féminine qui compose les affects, revenant comme des ritournelles dans le territoire de la maison : à la poursuite de la bonne égarée, entre haine et désir, dans une envie de fumer, dans les souvenirs du fils et des amours passées, dans le récit d'une errance et des rencontres qu'elle occasionne, dans la contemplation des portraits monumentaux : « *Une chose m'a remonté le moral. Dans un vieux carnet j'ai lu que j'avais demandé à la bonne de remplacer tous les portraits de cette conne par la photo d'une actrice ratée. Il faut que je m'en souviene. Je n'ai plus à craindre de croiser son regard du*



coup qui n'est pas le sien » (16 novembre).

Les « percepts ne sont plus des perceptions car *indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent*, les affects ne sont plus des sentiments ou affections, *ils débordent la force de ceux qui passent par eux*⁷ ». Un novembre produit un bloc de sensations qui débordent perceptions, affections et opinions de son auteur.

François Henninger fait bloc du dessin et de l'écriture, les « pans » du senti dans le dessin, pans de murs, de sols tapisés, pans d'escaliers, pans d'étoffes, pièces de boucher et passages de labyrinthes, pans d'allégories factices ; les « pans » du sentant de l'écriture féminine, pans d'émotions, de besoins et de désirs, les « pans » de l'écriture masculine, pans de conditions historiques, sociales et naturelles, pans de devenir.

L'« incarnat » se dégage de ce bloc de sensations que composent dessin et écriture. Sans s'y incarner, la chair vibre dans l'espace de leur coïncidence, elle pulse dans l'entrelacs de l'infini des percepts et des imprédictibles affects. « *La sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système d'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel, historique et social*⁸ ».

Défaire un minuscule « atlas » :

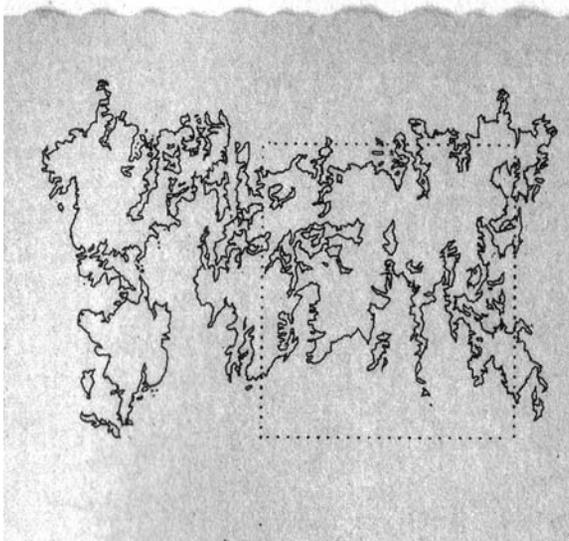
Un novembre compose à partir du territoire de la maison par le journal tenu par la mère depuis l'intérieur. Mais le journal est entrecoupé par des reproductions de cartes postales envoyées par le fils (de la bonne?), depuis les paysages extérieurs du monde. Dans ces cartes l'écriture se fait au verso du dessin, dans un rapport de profondeur, tandis que le dessin n'est plus décor intérieur mais paysage extérieur, de pure surface et d'un seul plan.

Le paysage, selon le Littré, est « l'étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect ». Les dessins de paysages de ces cartes postales se font motifs sur ce seul plan, perspectives et pans

absents : acanthes de routes et de Z.I., arabesques de pylônes de lignes électriques THT et d'éclairages autoroutiers, etc.

Si l'écriture du fils est une profondeur, elle se loge dans les histoires anthropologiques modernes : il est soumis à un travail (absurde) qui l'aliène, dans une langue ou une communication qui lui est étrangère, dans des conditions de vie qui lui échappent totalement, jusqu'à sa compagne... « *L'homme absent, mais tout entier dans le paysage* », selon l'énigme de Cézanne⁹, pris dans les affects de la vie moderne : « *Il y a aussi un bel ascenseur dans l'immeuble, « l'ascenseur social » qu'on l'appelle entre nous, pour rigoler* » (3ème carte postale).

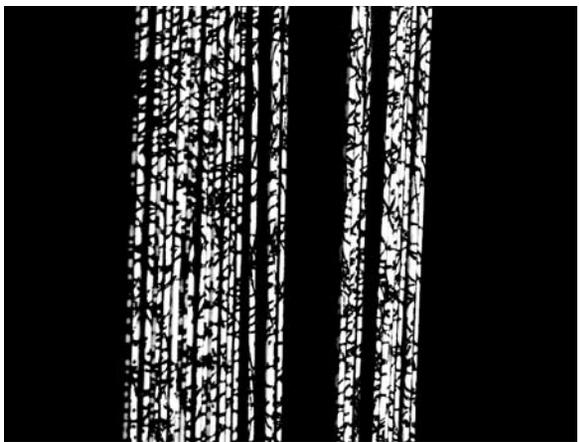
Sur chaque verso de carte postale, à l'emplacement du timbre, figure une carte du monde. Ensemble elles produisent un minuscule atlas, un recueil de cartes géographiques¹⁰ à l'échelle d'un timbre poste. D'abord image fidèle à celle des cinq continents telle que nous la connaissons, la carte du monde va progressivement s'altérer, les continents se distendre et se fendre pour former comme de multiples atolls. Dans les dernières cartes postales elle va se contracter tout en s'effaçant dans les bordures, ouvrant et éclatant ainsi les limites du monde connu...



Éclaire dans le « paratexte » :

Dans *Palimpsestes*¹¹, Gérard Genette esquissait la typologie du « paratexte ». Il l'approfondit dans *Seuils*¹², en la définissant comme étant « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public [sic]*¹³ ». Dans cette zone indécise entre le texte et le monde, la couverture et le bandeau relèvent plus précisément du « péritexte éditorial », cette dernière bande étant « *constitutivement éphémère* », portant de préférence « *des messages paratextuels que l'on souhaite eux-mêmes transitoires, à oublier après effet*¹⁴ ». Misères des typologies et de leurs fonctions...

Si Genette n'interroge la « fonction » du paratexte que dans la seule littérature, il propose de l'étendre à tous les arts, chacun connaissant un équivalent au paratexte littéraire par la publication¹⁵, en premier lieu les bandes dessinées et autres livres d'images¹⁶.



Que dire d'*Un novembre* sinon qu'il fait œuvre, écriture et dessin formant un chaosmos, selon le mot de James Joyce dans *Finnegans Wake* (1939) : un chaos composé, ni prévu ni préconçu. Notre pensée doit échapper au chaos, aux idées fuyantes qui n'accrochent à rien, à la dissolution ; mais elle peut faire face au chaos et l'affronter, le composer en variété chaotique, en œuvre d'art, qui donne la vision et la sensation

des « *forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir*¹⁷ »

Dans les dernières pages du journal (36 novembre), un pan de mur en briques s'ouvre en deux sous la poussée de forces végétales qui envahissent la maison, dans une floraison de traits et de hachures, mousseux, nuageux ou liquides, cette « glaire », de plus en plus abstraite et indistincte, envahit tout l'espace des percepts.

Parce que les pages d'*Un novembre* sont façonnées par une pliure en accordéon, permettant ainsi d'imprimer des motifs sur la ici mal-nommée tranche - puisqu'elle n'est pas massicotée mais porte une succession de plis, elle prolonge la floraison des dernières pages, fait passage composé du chaos. Ces forces de vie non-organique infinies remontent des quatre côtés du livre, dont l'aplat incarnat germe maintenant d'un jardin déchaîné.

(1) *Biblia Sacra Vulgata*. Soit dans la traduction de la Bible de Jérusalem, p.953 : *Elle est un jardin bien clos / ma sœur, ô fiancée / un jardin bien clos / une source scellée.*

(2) *Arabesques et jardins de Paradis*, collection française d'art islamique, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1989-1990

(3) Henri Van de Velde, *Déblaïement d'art, Archives d'architecture moderne*, p.20 (cité par Deleuze & Guattari)

(4) Erwin Straus, *Du sens des sens*, Éd. Millon, p.519 (cité par Deleuze & Guattari)

(5) Erwin Panofsky, *Essais d'icologie, des thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, Éd. Nrf Gallimard, 1967, p.55, ici à propos de l'eau qu'on aperçoit en haut à gauche dans le Vulcaïn découvert par les Nymphes de Piero di Cosimo, « sans le moindre rapport avec l'anecdote ».

(6) L.L. de Mars, *Le cube*, 2012: <http://8p.cx/le-cube>

(7) Ce texte doit énormément au chapitre *Affect, percept et concept* et à la *Conclusion* de Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Minuit, collection Reprise, 1991/2005, ici citation des pages 163-164

(8) *ibid.*, p.197

(9) *ibid.*, p.169

(10) Nom donné par le mathématicien et géographe flamand Mercator à une collection de cartes : *ATLAS, sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabrica figura* (1585)

(11) Éd. du Seuil, 1981, p.9

(12) Éd. du Seuil, 1989

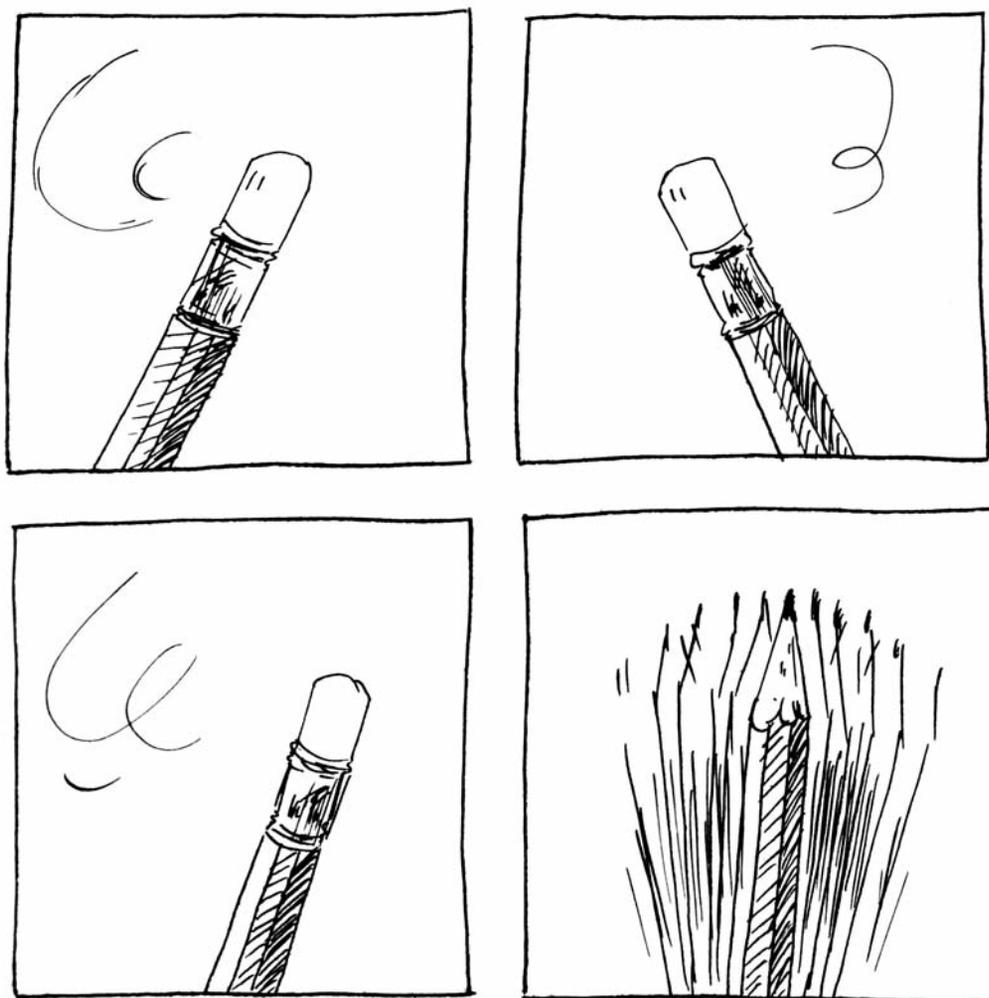
(13) *ibid.*, p.7

(14) *ibid.*, p.30

(15) *ibid.*, p.373-374

(16) Pour un tour de piste : David Turgeon, *Paratexte et bande dessinée* : <http://www.du9.org/dossier/paratexte-et-bande-dessinee/>

(17) *Qu'est-ce que la philosophie ?* *ibid.* p.183



G. Chailleux - *Tricoter III*

Nos hiéroglyphes de Guillaume Massart à propos du *Saint Patron* de Jochen Gerner

Lignes idiotes, quoiqu'il est sûrement plus imbécile encore de les dénombrer comme je le fais ici : la grille est formée de 50 traits verticaux et 38 traits horizontaux. Lignes noires, rigoureuses mais hésitantes, appliquées mais à main levée. 4 diagonales et 4 courbes rompent la monotonie de la grille. C'est un portail forgé, élégant. Dans un rond patate, un « B » mal calligraphié. Et toujours ce tracé à lui-même égal, ce cerné rudimentaire, appliquant une règle à plat, à la perspective ambigüe, comme détournée par une improbable focale en aplats : 2 traits verticaux sont un barreau, et 2 traits verticaux sont aussi un arbre ; 2 traits verticaux émergeant de 2 traits verticaux sont la cime d'un arbre s'élevant au fond du jardin fermé par ce portail au premier plan ; 2 traits verticaux entre 4 traits verticaux peuvent aussi bien être trois barreaux du portail, qu'un arbre paraissant entre deux barreaux. Il faut écouter l'œil, qui comprend les espacements, traduit les superpositions de traits, fait le tri : sait que l'à-peu-près-régularité des espacements des traits signifie barreaux, quand la rupture de scansion des stries est la géométrie cancre de l'arbre. Face au portail ainsi dessiné, je ne doute pas que la grille a 25 barreaux verticaux et 19 horizontaux. A la case suivante, Gerner s'est reculé « au bout de la rectiligne rue Thomas Bata, l'usine du patron Thomas Bata. » Les cernés ont toujours la même épaisseur, alors pour feindre la perspective, un seul trait suffit désormais à faire un barreau — et si l'on recomptait, il y en aurait sûrement moins, à l'horizontale comme à la verticale. Pour autant, c'est le même portail ouvragé d'un « B » : on garde une foi totale en l'injustesse documentaire de Gerner.

Un ami m'a il y a quelque temps prêté une caméra VHS défectueuse, bloquée sur une focale très courte. Zoom interdit. Si je veux m'approcher de ce que je filme, je ne peux pas le faire mécaniquement : il faut véritablement, physiquement, approcher l'appareil de ce que je veux filmer de près. Avec cette contrainte de focale unique, mentir de-

vient difficile, même si plus rien, d'abord, ne semble possible : « *La bouilloire ne peut pas commencer* », aurait pu dire Eisenstein.

« *Sharaku. Le créateur des plus belles estampes du XVIIIème siècle. D'une galerie de portraits absolument immortelle. Le Daumier du Japon. (...) Les traits caractéristiques de son œuvre ont été relevés par Julius Kurth (...) : l'écartement entre les yeux est tellement énorme que c'est là une injure à tout bon sens. Si l'on compare le nez aux yeux, celui-là se permet d'être presque deux fois plus long que la grandeur à laquelle tout nez aurait droit ; le menton est totalement disproportionné par rapport à la bouche ; les sourcils, la bouche, et, en général, chacun des détails par rapport aux proportions des autres est absolument impensable (...) et, alors que chaque détail vu séparément, est dessiné en suivant les principes du réalisme le plus strict, leur assemblage dans la composition générale est subordonné seulement aux exigences du fond. Sharaku a adopté comme proportions normales la quintessence du pouvoir expressif psychologique. (...) N'est-ce pas là exactement ce que nous autres, cinéastes, faisons quelquefois quand nous créons des monstrueuses disproportions entre les événements d'un élément qui se déroule normalement, en le démembrant soudain en « gros plans de mains qui s'agrippent », « plan moyen de la lutte », « gros plan d'yeux exorbités qui emplissent tout l'écran » ... en désintégrant par le montage cet événement en plans successifs ? En montrant un œil deux fois plus grand que la taille d'un homme. En combinant ces monstrueuses incongruités, nous rassemblons à nouveau l'événement démembré en un tout, mais tel que nous le voyons. »¹*



Pour autant, avec ma VHS bloquée, ce démembrement n'est pas impossible : simplement, le rapport physique au filmé est changé. Pour filmer un élément du visage en très gros plan, la seule solution sera de placer l'objectif très proche du nez, des yeux, de la bouche, de l'oreille. Donc d'être soi-même au plus proche de ce visage. Filmer une nuque avec cette caméra VHS, c'est admettre que son propre souffle arrivera sur cette nuque filmée. On ne filme pas une nuque secrètement, impunément.

De même, Gerner, j'en suis sûr — et je me trompe sans doute, l'important restant que j'en sois sûr pour moi-même — dessine *Le Saint Patron* souvent debout. Le portail « B » est dessiné de près puis de loin, c'est-à-dire vraiment,

d'abord le nez dessus, puis au bout de la rue du patron Thomas B. Je le crois parce que la vue d'œil est la même, le soin apporté aux quelques courbes forgées est le même, la perspective est dans ce même aplatissement, ramassé sur les verticales et les horizontales du portail — et c'est dans cette *injustesse* que je vois, ici, tel qu'il voit.

Je reconnais ses lignes pour vraies, je reconnais ses droites, ses cernés noirs hésitants mais à eux-mêmes égaux. Ils sont vrais. Je sais voir un bâtiment dessiné par Gerner, je sais s'il l'a vu ou s'il se l'imagine. Je sais distinguer un employé municipal déguisé en Saint Nicolas et la statue de Saint Nicolas et ce dessin recopié et cette photo de journal local. Le trait n'a pas changé, on lui sent encore l'effort, comme une décalcomanie hésitante, et pourtant déjà je vois que ce tremblement de la ligne, infime, qui n'est rien, mais que je sens tout de suite, désigne la pierre, que ce nez de pierre, qui n'est qu'un trait, n'a rien du nez de chair, qui n'est qu'un trait.

Et si je veux écrire tout ça, si maintenant j'en suis sûr, c'est à cause de ce sentiment à mi-livre, de cette sensation de précision absolue dans la formidable *injustesse* : en bas de la page de gauche, la dernière case, on est « à Neuves-Maisons, de l'autre côté de la Moselle, l'usine sidérurgique fabrique aujourd'hui du fil pour armatures métalliques. » C'est encore ce trait de peu, ce peu de traits : façade d'une usine en plaques unies et barreaux d'échelles ; et ces croix enchâssées, c'est une grue. Gerner, je le sais même si j'ai tort, dessine ce qu'il voit de là où il se tient, est debout là, dans cet angle, et c'est à ça que ça ressemble : du Lego Technic, un peu. En haut de la page de droite, trois autres vues d'usine reprennent le récit. Acierie, haut-fourneau. C'est le dessin de Gerner mais quelque chose dérange l'œil : on voit bien que c'est lui qui dessine, mais on ne dirait pas que c'est lui qui voit. Les trois vues sont pareillement cadrées, à même hauteur, dans une frontalité et une symétrie remarquables. Trop parfaites, trop similaires. Voir soi-même trois bâtiments,

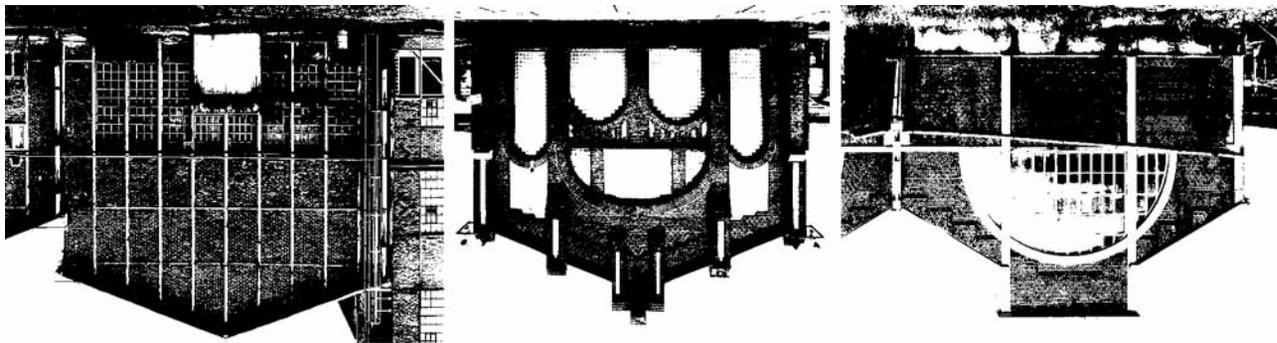
ce n'est pas les voir de trois manières similaires ; de trois manières comparables, va : même myopie peut-être, mêmes incertitudes ou mêmes référents d'architecture, mêmes manières de se focaliser sur un détail ou une tendance formelle, etc. ; mais trois manières strictement identiques, comme tracées au rapporteur, ce n'est pas des yeux d'homme, c'est des yeux de machine. Également, le trait est fort détaillé, plus dense, plus régulier, moins hésitant : on n'y oserait pas un raccourci comme ces barreaux amaigris du portail « B » lors du plan large. Ce serait comme si Gerner avait pu prendre trop de temps, comme s'il n'avait pas dessiné debout, là où il était, dans cette fatigue documentaire-là, comme s'il n'avait pas vu ces usines comme telles.

Ça se ressent immédiatement, ça vous soulève presque le cœur : soit il nous a menti jusqu'alors, soit il nous ment maintenant, mais c'est trop juste, trop pointilleux ; ce n'est donc sûrement pas vrai.

Et en effet, note de bas de cases : « Neuves-Maisons/Nancy, F. 1986 (photos n°118, 260 et 221), Fabrikhallen, Bernd et Hilla Becher ».



¹ Eisenstein, *Le Film, Sa Forme, Son Sens*



POUR ÊTRE SÛR DE VIVRE
de Jérôme LeGlatin
À propos de
The collected works of
Tony Millionaire's Sock Monkey
publié par
Dark Horse Comics¹

Comment s'accaparer le vivant ? Saisir sa beauté, se l'approprier ? La réponse coule de source. Il n'y a pas mille façons de faire d'une chose qu'on désire sa chose à soi. Découper, classifier, prélever, collectionner. Se faire bon gestionnaire de la multiplicité. Et au nom de la vie qui abonde, concevoir des lieux clos.

Lorsqu'il découvre le cabinet de curiosités familial, un de ces lieux clos sis à demeure, Oncle Gabby a la langue qui fourche. UN MAUSOLÉE ZOOLOGIQUE ! s'exclame-t-il, ravi. Le singe-chaussette y voit et dit plus clair qu'il ne le sait. C'est bien de l'histoire morte qui s'offre à lui, agrégat pétrifié de faits et de formes, animaux empaillés et gestes rompus. Un monde encapsulé, où raison et mémoire ajustent les dépouilles et disposent les cadavres.

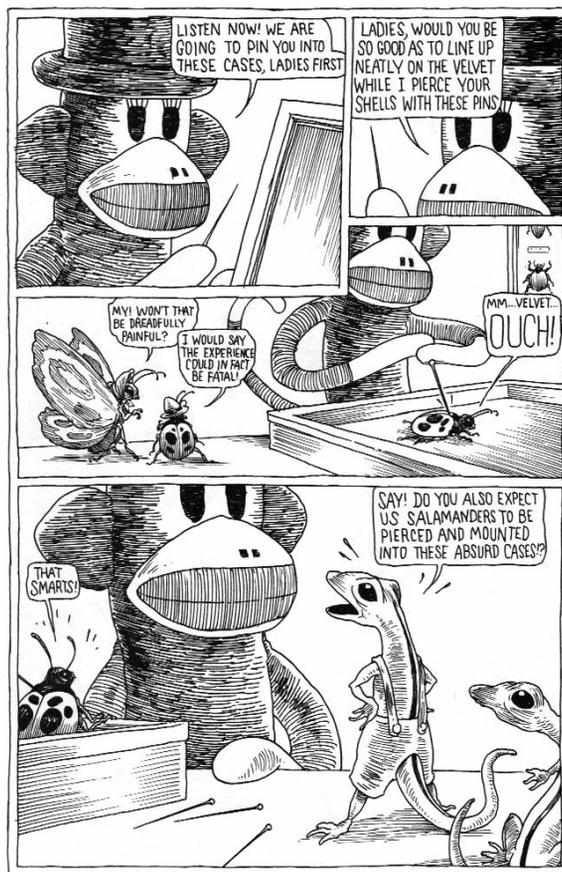
COMME CES CRÉATURES SONT BELLES, MAIS POURQUOI SONT-ELLES AUSSI PROPREMENT ARRANGÉES ? enchaîne Oncle Gabby. L'émerveillement le dispute au malaise. Sur quel pied danser ? Le musée-mausolée est cruellement déceptif, rien ne se voit de tout ce qu'on y montre.

Pire, le spectacle qui aveugle attise les désirs funestes : possession, contrôle, chasse et collection. L'endroit rallie à sa cause puisque ses défauts *inhérents* incitent à vouloir l'améliorer ; Oncle Gabby et M. Corbeau partent en quête de nouveaux spécimens.

Mais tout ce que l'on fixe, même le minéral, caillou calé sur présentoir, hurle dans sa vitrine. Forest² nous l'a déjà raconté à sa façon : une fois retrouvée LA FAMEUSE PIERRE DU COURONNEMENT, VOLÉE EN 1296 PAR LES ANGLAIS AUX PREUX CHEVALIERS ÉCOTSAIS, qu'en faire ? Se réjouir de la prise et lui réserver une place sous cloche ? Plutôt la transformer, changer ce que l'on en voit. Le Diable opère d'un coup de pinceau : le cube de pierre taillée devient un dé, machine aléatoire. Façon de rendre à la pierre du couronnement, menacée d'ankylose historique, quelques possibles. Ne rien réduire, prolonger.

Et un, et deux, et trois, et quatre, et cinq, et six, pour commencer. Faire rouler la pierre, qu'elle n'amasse pas mousse, et le monde avec. La châtelaine, garante de la tradition,

trépigne d'avoir été ainsi trahie ; le Diable est arrêté, accusé d'hystérie³. Autant dire qu'on ne libère pas les pierres sans risque, autant dire aussi qu'on n'a pas le choix. Sinon quoi, croupir avec ?



Fixe et garde-à-vous. Le vivant ne saurait endurer pareille prescription ; il est précisément ce qui s'oppose à être PROPREMENT ARRANGÉ, ce qui échappe à la déter-

mination. Inches, le poupon de porcelaine, débarque tonitruant : J'AI ATTRAPÉ UN PONEY ! J'AI ATTRAPÉ UN VRAI PONEY VIVANT ! Il peut s'y reprendre à deux fois, le clamer autant de fois qu'il veut, mais Inches ne possède rien de ce qu'il croit. Il y a méprise sur la *marchandise* : le soi-disant poney, harnaché, prêt à l'emploi, est un hippocampe échoué à marée basse. Et la Société Océanique veille sur ses membres. La leçon offerte aux candides est cruelle : M. Corbeau perd un œil, Inches bascule au fond de l'océan. La beauté du vivant, c'est ce refus, cette résistance. Un acte - et non une qualité - à renouer, encore et toujours.

AH AH ! JE T'ARRÊTE ! - Un peu plus tôt, Oncle Gabby, joueur espiègle, prévient l'oisillon nouveau-né, l'oisillon dont la beauté fascine et qu'il va *comme par hasard* étrangler. AH AH ! JE T'ARRÊTE ! Le programme est annoncé, mais la mise à mort se veut involontaire. L'acte, qu'on dira donc manqué, plonge Oncle Gabby au cœur de l'horreur soulevée par le lapsus d'ouverture. Sidéré, Oncle Gabby, à la dérive, c'est-à-dire pris dans un mouvement immobile. Les six pages muettes témoignent de cette prise de conscience décisive. D'abord course effrénée, mouvement de fuite, l'impulsion s'épuise en une marche forcée sous le ciel qui bouillonne, les nuages qui vrombissent et puis se vident. Comment échapper à soi-

même ? Oncle Gabby s'arrête, pour de bon. Le singe-chaussette s'entaille le visage de bas en haut, puis se tranche la gorge. Le geste évoque, sans le reproduire, le rituel du *seppuku* - éthique et existence, intrinsèquement liées.

L'horreur qui ne se résout pas ; ce qui fixe le vivant, l'enrégimente et l'annihile. Tout ce qui s'élabore à partir de la mort, l'ensemble de ses déclinaisons non moins létales, de ses variantes infinies, qui present à chaque heure, chaque minute. Mammifères empaillés, insectes épinglés, fleurs coupées, minéral étiqueté, hippocampe ligoté, poupée impotente, oisillon supplicé, autant de leçons de posture adéquate. Auxquelles ajouter les arbres généalogiques, les célébrations officielles et les photos de famille, le catalogue de la conservation, toute la collection. Invites souriantes et commandements.

JE N'AI JAMAIS ÉTÉ AUSSI PETIT ! JE N'AI JAMAIS ÉTÉ DANS UN ŒUF ! Jamais né, jamais grandi, M. Corbeau, hors-temps et sans Histoire. Le suicide d'Oncle Gabby enfonce le clou : décapité, le jouet reste conscient. M. Corbeau a mené l'enquête et confirme : NOUS NE SOMMES PAS VIVANTS DU TOUT ! Pou-

voir se reconnaître DE VIANDE ET D'OS, DE SANG ET DE LARMES, engagé dans une Histoire délivrée des corps empaillés, des souvenirs figés et des affects transis, une Histoire qui soit la condition d'un mouvement perpétuel d'inven-



tion. JE VOUDRAIS ÊTRE VIVANT POUR AVOIR LA CAPACITÉ D'ATTEINDRE AU RÉCONFORT QU'EST LA MORT. Entendre : « Pour être sûr de vivre, il faut être sûr d'aimer. Et pour être

sûr d'aimer, il faut être sûr de mourir. »⁴

Un mouvement perpétuel d'invention, Oncle Gabby s'y essaye un peu plus tard, à coups de dominos. Une enfilade de plaques numérotées, schizées, qui traverse toute la maison. QUEL SPECTACULAIRE ARRANGEMENT ! s'émerveille M. Corbeau, sarcastique qui s'ignore. Effectivement, à l'instar du cabinet de curiosités, un nouvel arrangement à domicile, la même histoire, reprise sous une autre forme. Chercheur déboussolé, Oncle Gabby délire une échappée en forme de cul-de-sac, esquisse d'impasse scientifique. C'est que le mouvement d'invention est une ligne, une ligne qui ne se referme pas sur elle-même et file vers l'extérieur ; rien du circuit à demeure. Les dominos se refusent à tomber de manière à monter l'escalier. L'invention répugne à l'objectif. L'expérience échoue, forcément.

Buté, Oncle Gabby ? Du tout. Il cherche. D'échec en raté, il apprend à se dégager de ce qu'il est. Tout l'enjeu. Oncle Gabby aura commencé par ajouter un nouveau département au cabinet de curiosités, et à se féliciter d'une morale renouée (ce vilain trompe-l'œil du *progrès*). Ce n'est plus le même être qui, à la fin, fera flamber mille effigies de lui-même - ou plutôt : plus la même Histoire.

Et quand le singe-chaussette récupère un corps sans stigmates, c'est le trait de Millionnaire qui emprunte de nouvelles pistes. Abandon de l'encre d'abord pour des pages au crayon, comme à jamais inachevées. Puis le dessin qui dialoguait jusqu'alors avec la gravure (programme établi de la série) s'en va aussi croiser le *Krazy Kat* d'Herriman et le Comix underground. Ni tribut ni plagiat d'illustres exhumés, mais une somme de devenirs actualisés. La figure se fait multiple, contingente. La page s'échauffe d'innombrables possibles et ne s'en

accapare aucun ; une Histoire ouverte, en acte.

La narration déploie sa ligne réflexive - prise de conscience disions-nous plus haut - et double d'une puissance jubilatoire un récit des plus sombres (alliance coutumière chez Millionnaire, portée ici à son paroxysme). Oncle Gabby se découvre épinglé à son tour, pire encore : produit de consommation courante, fétiche culturel. Reproduction marchande, dilution des devenirs, mode terminal de la fixation. Oncle Gabby se noie dans le flux



des copies, et PHONY BILLIONAIRE, le Milliardaire Pipeau, empoche les dividendes du déluge.

Le cabinet de curiosités chez soi et la cité-commerce au dehors, deux champs du même procès de réification, deux rouages du

même traquenard. Figurer le passé, faire du présent lui-même un musée, édifier l'inventaire du monde, copie conforme, et s'y cloîtrer, au temps bouclé, se souvenir ému de ce que l'on fut et sera, jouir à jamais du SPECTACULAIRE ARRANGEMENT.

Ou bien riposter en deux temps.

De nuit, dans la RUELLE DU DÉPÔTOIR, Oncle Gabby s'enflamme le crâne pour y voir plus clair, et bute sur le cadavre de trop. Danse frénétique et feu de joie, la colère noire. Le singe-chaussette appelle au boycott de soi-même. Travailler à la défaite, signer son arrêt de mort. Que le chasseur rentre bredouille, qu'un rayon reste vide, qu'une pièce manque à la collection, que la cité s'embrace, et l'Univers avec.

À l'aube, perché sur la montagne, Oncle Gabby retire l'une de ses chaussettes et coud un œil à la chose informe. À l'œil trompeur de l'autre soi-même empaillé, à l'œil simulacre de la poupée sous blister, opposer l'œil d'une conscience hypothétique, faire le pari d'un nouveau regard, œuvrer à ce que quelque chose de soi-même échappe et trahisse.

NOTES

1. Édition française : *Sock Monkey - nouvelles aventures d'un singe de chiffon*, Rackham, 2012
2. Jean-Claude Forest, *Hypocrite et le monstre du Loch-Ness*, l'Association, 2001
3. Au sujet de l'hystérie en ce XIXème siècle que travaillent Forest et Millionnaire, lire Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie*, Macula, 1982
4. Jean-Luc Godard in *Cahiers du cinéma* n° 78 (déc. 1957)





Voilà ce que j'ai vu !



L.L. de Mars
Un commentaire de la dernière planche
de *Hors-sujet* (éditions 6 pieds sous terre)

