

# PRÉ CARRÉ

Le troisième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). La date importe peu, l'actualité nous intéresse moins que jamais.

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  
ou encore par

Paypal sur les sites [pre.carre.free.fr](http://pre.carre.free.fr)  
et [www.chezbicephale.com](http://www.chezbicephale.com)

La couverture de ce numéro 3 a été réalisée en linogravure par Blexbolex. & L.L. de Mars  
Conception et maquette : L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

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

Comité éditorial  
Docteur C., Jérôme LeGlatin  
L.L. de Mars & Julien Meunier

## ÉTUDES

- |   |      |
|---|------|
| <b>CROCODILES ET KANGOUROUS</b><br>Guillaume MASSART  | P.2  |
| <b>LE SOURIRE DES COUTEAUX</b><br>Docteur C.<br>sur <i>Pim &amp; Francie</i> de Al Columbia                                 | P.13 |
| <b>LE PLUS VIEUX JEU DU MONDE</b><br>Jérôme LEGLATIN<br>sur <i>DDT</i> de Suehiro Maruo                                     | P.22 |
| <b>QUELLE EST LA DATE ?<br/>QUEL EST LE SUJET ?</b><br>Julien MEUNIER<br>sur <i>Barack Hussein Obama</i> de Steven Weissman | P.27 |
| <b>SYNOPTIKON II</b><br>L.L. de MARS<br>sur <i>Jardin</i> de Y. Yokoyama & <i>Séquences</i> de R. Varlez                    | P.35 |

## BANDES

- |  |              |
|--|--------------|
| Aurélien LEIF<br><b>PALIMPSESTES</b><br>sur <i>Carpets' Bazaar</i> de M. Van & F. Mutterer | P.12, 26, 48 |
| Loïc LARGIER<br><b>SANS TITRE I ET II</b><br>sur <i>676 apparitions</i> de Killoffer       | P.20, 31     |
| Guillaume CHAILLEUX<br><b>TRICOTER</b>   | P.34, 41     |

## RUBRIQUES

- |   |      |
|---|------|
| <b>NOTRE HÔTE</b><br>Tim DANKO  | P.16 |
| <b>UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE</b><br><i>Pour en finir avec le cinéma</i> de Blutch | P.21 |
| <b>MOINS LA MAIN</b><br>Kamagurka, Guido Crepax,<br>Blutch, Jack Kirby          | P.32 |



## CROCODILES ET KANGOUROUS

Guillaume MASSART

Je tombais par mégarde sur l'affreuse affiche d'une exposition du service socio-éducatif de Fresnes, dont le slogan hurlait, en capitales rouges sur le noir : « *IL ARRIVE QU'EN PRISON ON AIT L'ÂME D'ARTISTE... EXPOSITION !* » Plus loin, « *L'ARTHÉRAPIE EN PRISON* » me promettait un « *ESPACE-TEMPS... DE LIBERTÉ* » et pour preuve : un homme était assis sur le sol de sa cellule, adossé à côté du trou en trompe-l'œil qu'il s'était dessiné au mur. Puis venaient des soleils couchants pastel, des fresques de basket-ball à la cantine, des à la manière de Picasso et consorts, ou bien des mouettes sur la mer. Le chromo pénitentiaire se crée en permanence dans les appels à projets pour artistes résidents.

Paul Cochard, Émile Simonet ou encore Migron ne dessinaient pas dans des ateliers « *Création et prison* » socio-éducatifs. Ils cantinaient un cahier ou trouvaient du mauvais papier, de quoi tracer, parfois de quoi mettre en couleur. Il n'y avait pas de « *restitution sous forme d'exposition* », ni de colloque ; vite, ils cachaient ces peaux fragiles arrachées au temps rectiligne et infini de l'incarcération. À la Santé, Maurice Husson en novembre 1943 écrivait qu'il n'y avait bien que la liberté de raisonner pour s'extirper de ce temps et de cet espace bouchés — pour en être « *maître enfin* » :

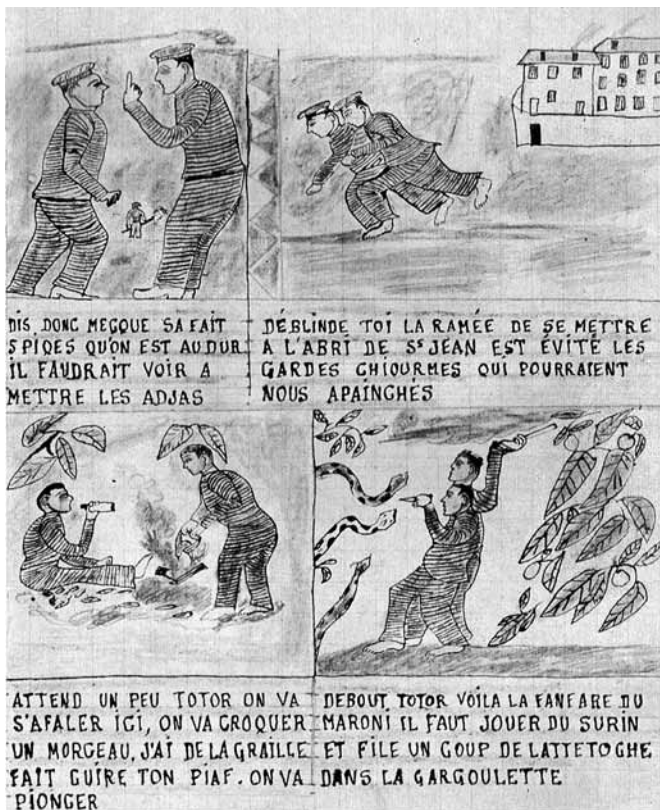
« *La cellule est bien close à l'image du monde, / Un monde caché à l'abri du monde : / L'homme y gèle ou transpire, il s'agite, il y vit, / • Peut-être il y mourra • / Et sans plus de soucis ni de regrets qu'ail-*

*leurs... / [...] Monde ou cellule, / Je suis le maître enfin, puisqu'enfin je raisonne ! / Je me suis décidé ! / Et je me livre au Temps triomphant de l'Espace ! / Que s'écroulent les murs, car l'espace est un mot ! / Un mot vide de sens que raille l'Infini, / Une image démente effrayant seulement / Les êtres tremblotants<sup>1</sup>. »*

Ou bien on crée clandestinement, ou bien c'est pour l'étude de cas : en 1930, le docteur Jean Lacassagne, fils du fondateur de l'École française de criminologie Alexandre Lacassagne, reprend le flambeau paternel et distribue aux jeunes criminels des prisons Saint-Joseph et Saint-Paul, à Lyon, des cahiers d'écoliers et des crayons de couleur. Il en tire en 1939 un *Album du Crocodile*, tiré à part du Bulletin de l'Internat de Lyon *Le Crocodile*, aujourd'hui introuvable, intitulé *L'Art en prison*. On peut lire dans son avant-propos d'infectes joyusetés :

« *Le criminel jeune et vigoureux qui a l'habitude de réaliser dans la vie courante de magnifiques performances sexuelles, souffre, durant son incarcération, de la chasteté forcée à laquelle il est astreint. Malgré le recours aux équivalents : masturbation ou manœuvres homosexuelles, il demeure un insatisfait, car il s'accommode mal de ces « ersatz » de l'amour. Aussi doit-il en perma-*

*nence refouler son instinct génésique. Dans ces conditions, son érotisme mal contenu explose parfois et se traduit, soit par des inscriptions lubriques sur les murs des cellules, soit par des tatouages obscènes, soit encore et surtout par des dessins où le détenu peut donner libre cours à ses instincts*



*fougueux. [...] Pour ne pas procurer de désagrèments à notre ami Rousset, gèrant de cette publication, nous nous abstenons de reproduire dans cet album des échantillons de ces dessins spèciaux, c'est bien dommage, car il s'agit là de documents qui perdent, pour des yeux médicaux, leur*

caractère obscène. L'homme du milieu manque en général d'imagination, c'est pourquoi il reproduit sur le papier, avec force détails, avec la plus grande minutie, ce qu'il connaît ou ce qu'il voit. Il dessinera donc volontiers des filles, des souteneurs, des scènes de prison, de bordel et de bals-musettes, des cambriolages, des règlements de comptes. La plupart du temps on retrouvera dans ces dessins trois qualités maîtresses du tempérament criminel, elles dérivent d'ailleurs l'une de l'autre : la haine, l'esprit vindicatif et la violence. Parfois cependant le criminel se laisse aller dans ses dessins à une sentimentalité délicate et touchante. Il dessine des fleurs, des femmes qui pleurent, le Christ en croix, la Sainte Vierge, des anges, des paysages bucoliques. Qui sait si la constatation de cette sensibilité chez un criminel ne pourrait être considérée comme un critère de relèvement possible ! Quoi qu'il en soit, il me semble que les dessins exécutés en prison ne sont pas l'expression de l'art propre du criminel. L'incarcération fausse son inspiration. L'homme emprisonné se sent vaincu, sinon dompté, sa mentalité n'est plus la même que lorsqu'il est en liberté, ses réactions sont donc différentes, par conséquent ses réalisations « artistiques » subiront, elles aussi, l'influence de la captivité. Comment alors concevoir l'art du criminel à l'état pur ? »

C'est sans surprise que le sous-titre du livre, « Dessins de criminels », trouve écho dans la présentation même. Si certaines signatures n'apparaisaient à même les dessins, aucun nom ne serait mentionné : Lacassagne identifie les auteurs uniquement par leurs crimes et il faut plisser les yeux sur les rares paraphes pour dépasser ces paravents spectaculaires. Raoul Alba, ses Christ en croix rose vif, ses détenus difformes aux yeux déments et ses reproductions de « souvenirs de lectures », n'est pour le Crocodile qu'« un cambrioleur récidiviste condamné aux travaux forcés » ; S. Belher,

et ses scènes de bal-musette où les couples font grappe chaude au centre d'espaces tristes et complètement vidés, « un souteneur meurtrier » ; Migron, ses bordels et ses bastons, dont on voit le trait évoluer depuis le mimétisme édifiant dans les prisons lyonnaises, jusqu'à l'explosion emphatique, au bain africain, des compositions et des perspectives, « un cambrioleur récidiviste » ; Guillot, et ses plongées sur des rues affolées sinon ensanglantées, « un souteneur meurtrier » ; Émile Simonet, et ses impressionnantes fresques aux crayons de couleur, d'abord naturalistes et au fil du temps de plus en plus attirées par un symbolisme infernal, « un Kangourou du Bois Noir<sup>2</sup> »...

Et puis ça se complique : E.M., qui ne donne que ses initiales à ses scènes de règlements de comptes, n'est qu'« un récidiviste » ; celui-ci, à la signature illisible, amateur de femmes nues et souples, « un relégué » ; et tous les autres anonymes, qui se représentent au prétoire ou dans les alignements de cages à lapins du parloir, sont des « repris de justice » et des « relégués » indistincts.



Au milieu de cette masse anonyme d'artistes criminels, le photographe en charge des reproductions a en revanche droit à son paragraphe laudateur : « Tous les clichés en noir et en couleurs de ce fascicule, comme d'ailleurs tous ceux du Crocodile et des Albums du Crocodile ont été exécutés par les 'Clichés artistiques', R. OCTOBON, 210 bis, rue de la Guillotière. Nos lecteurs apprécieront le talent de cet artiste. » Preuve que les autres noms ne sont pas dignes — et pas d'« artistes » : ce qui justifie la publication de ces dessins est qu'ils soient « de criminels ». Leur qualité artistique est secondaire, malgré ce que le peintre Jean Couty, appelé à la rescousse par Lacassagne, s'évertue à broder en préface :

« Les compositions de nos prisonniers sont riches en naïveté et en spontanéité. [...] La séduction qu'exerce sur nous le dessin n°11<sup>3</sup> est déterminée par le sens exact des rapports, des lignes et des couleurs. Le trait précis et vigoureux fixe les attitudes au réalisme poignant. [...] Fanfan a su tirer du sujet le maximum d'acuité visuelle, en faisant jouer les surfaces entre elles. Un ton d'ensemble unifie les groupes et donne plus d'intérêt plastique. L'échelle des personnages est là particulièrement bien ordonnée. La beauté du drame est renforcée par une savante harmonie de frottis superposés. [...] Aucun amour, ni joie nuancée par quelques rêveries ne sont à la source de nos tableaux de prisonniers. [...] Tous ces hommes ont à la base de leur description cet instinct sauvage, ce primitivisme des premiers âges chez lesquels triomphait le muscle. Leurs dessins ont cette fraîcheur animale et cette verte chaleur du mâle à l'état pur. Aucune cuisine de civilisé ne viendra alourdir l'action et le feu de leur écriture. Ils ne se laisseront pas aller à une hypocrisie de métier qui est souvent chez beaucoup d'artistes un manque total de tempérament et de lyrisme créateur. [...] Il faut aussi voir chez eux cette genèse de l'Homme livré à lui, à la multiplicité du jail-

lissement de son subconscient déchaîné. Toute cette crudité de lignes et d'expression n'ira pas sans poésie, et le seul fait de ne pas avoir cherché l'acte poétique les conduira vers une œuvre curieuse, souvent naïve, mais jamais indifférente. [...] Ce sont des démons de trivialité et des diables grotesques qui s'agitent derrière les fantômes de ces hommes traqués : un peu de ce monde qui anime les personnages de Jérôme Bosch ou de Breughel. C'est aussi un peu l'enfer qui déjà les précède pour nous donner un avant-goût d'effrayantes ruineurs. Ces hommes accoudés au bord d'une maison suspecte éclairée par une lumière étrange, ces objets qui nous dévissent et nous soupçonnent, nous pouvons peut-être les rapprocher dans une certaine mesure de certains intérieurs fabuleux de Van Gogh. Le réalisme et le fantastique confondus fixent en traits sombres la fatalité de quelque assassinat. [...] Dans leurs décors lubriques et la gesticulation grimaçante de ces visages défaits, la nature de leurs personnages effleurera les doigts de Satan. La sarabande infernale posera une interrogation dans sa course méfiante le long des murs d'une maison hospitalière. Leur individualisme est tel qu'ils se plairont à l'exagération du moindre détail afin d'enfler la hantise de leurs désirs. »

Malgré les références prestigieuses, ce qui rend possible la publication, ce n'est pas l'art : c'est le frisson, ou le scandale. Qu'on ne s'y trompe pas : l'article de Couty est bien intitulé « Impressions sur l'art des Criminels », avec la majuscule qui fait du mot celui d'une « famille » taxinomique, comparable à la quête, menée par le criminologue italien Cesare Lombroso, d'une infaillible typologie de *L'Uomo Delinquente* — *L'Homme criminel*, du titre d'un de ses ouvrages majeurs<sup>4</sup>. Il faut lire ce dernier, dans l'avant-propos de ses *Palimpsestes des prisons*<sup>5</sup> — inépuisable recueil de graffitis, de mots dérobés, de poèmes, d'autobiographies, de dessins et de courtes bandes dessinées,

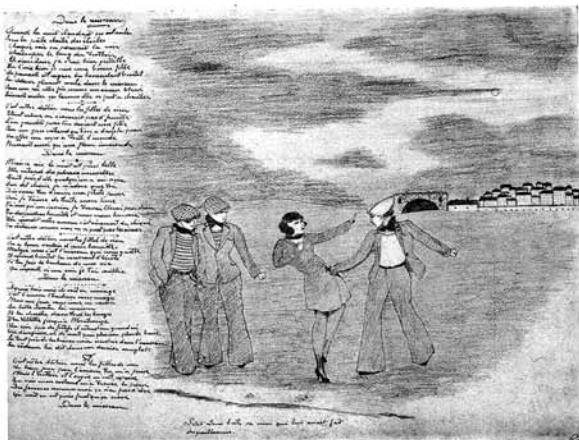
griffonnés en détention sur des murs ou des papiers déchirés, des marges de livres saints ou des poteries — se dédouaner de la vulgarité de ce qu'il reproduit : « Je n'en suis pas responsable, je l'enregistre tel quel. Quand Dante fait parler les démons, il n'emploie que l'argot le plus ignoble. Moi, qui ne suis que l'écho des pensées de ces démons terrestres, je ne saurais faire mieux que lui, j'en subis l'obscénité de même que le lecteur, mais ne saurais dissimuler sans la falsifier. Aussi me hâte-je de le déclarer dès la première page : ce recueil ne s'adresse qu'aux hommes de science. J'espère me mettre ainsi à l'abri de tout reproche. » Par prudence pourtant, Lombroso, comme Couty et Lacassagne, s'interdit l'obscénité et tronque certains dessins : ainsi d'une femme nue tendant les bras dans le vide et s'exclamant : « Ah ! dieux, envoyez-moi quelque c... que je puisse... », dessin « important par son obscénité », on apprend plus loin la découpe : « Inscrit sur un livre sacré, il était accompagné d'un organe génital que j'ai omis, ce qui montre l'inefficacité de semblables livres entre leurs mains ».



Autre objet de vulgarité selon Lombroso, la présence de texte en accompagnement des dessins est aussi bien scandaleuse : « Il est à remarquer que les dessins ne sont guère meilleurs que ceux que font les enfants et presque toujours contiennent des inscriptions. [...] Plus atavistique que l'aliéné, le criminel use et abuse beaucoup plus que celui-ci des hiéroglyphes que l'on pourrait nommer un argot graphique, ce qui très souvent dérive de l'impuissance d'exprimer leurs pensées sous une forme écrite, comme dans le cas [...] de celui qui présente sa défense au tribunal au moyen de figures qui rappellent véritablement l'époque du langage primitif, ou parce que, quoique sachant écrire, ils se sentent dans l'impuissance d'exprimer, par ce moyen, leurs pensées avec assez d'énergie et de clarté. »

Du mélange d'écrit et de dessin, de la naissance accidentelle d'une forme irréfléchie, lacunaire et éphémère de bande dessinée incarcérée, Lacassagne, lui, ne parle pas, omettant volontairement de relever les textes : il ne dit rien des surtitres des dessins de Migron, qui donnent l'ordre de lecture de ses « stations » édifiantes et composent une narration suivie ; et pas davantage des poèmes qui ornent la marge des dessins de Simonet. Ceux-ci accompagnent pourtant la construction même des dessins : le fameux n° 11 de Simonet, qui frappe tant Couty, a sur toute sa hauteur gauche une gouttière manuscrite, titrée « Dans la noirceur », qui déréalise en la mythifiant la scène de crime — alliage évidemment choquant et sauvage aux yeux du peintre<sup>6</sup>.

Mais comment cette bande dessinée accidentelle pourrait-elle être réfléchie, accomplie et durable ? Comme l'écrit Philippe Artières dans la préface d'une réédition partielle des *Palimpsestes des prisons*<sup>7</sup>, les poèmes, les dessins, les tatouages, les graffitis, les bandes dessinées, ne sont pas



produits pour la postérité, bien au contraire : ils se savent — et pour la plupart se veulent — éphémères. S'ils existent, c'est en réaction à l'impossibilité de s'exprimer que la prison maintient à toute force : « En cellule, l'individu est l'objet d'un double isolement ; il n'est plus seulement privé de sa liberté, il l'est aussi de sa parole ; écrire devient l'unique moyen pour le détenu de maintenir un fragile contact avec les autres prisonniers, ceux qui survivent dans les cellules adjacentes, et ceux qui lui succèderont. » Les Palimpsestes des Prisons sont donc ces « registres sans greffiers », pages intimes arrachées à des hommes assujettis et dévoilées publiquement au nom de la science et de l'anthropologie, soucieuses de « collecter les données produites par l'enfermement, de les comparer, puis de les ordonner dans d'immenses tableaux dont chaque case redessine — est-ce un hasard — une cellule. » C'est ainsi que la cellule devient « un piège à écrit. Le surveillant et le médecin ne sont que rarement les destinataires de ces écrits ; la majorité participe d'une correspondance interne entre codétenus. Le lecteur est par conséquent dans la situation d'un garde-chasse venant relever les pièges du braconnier ; il peut en outre tenir au jour le jour une immense ar-

chive de ces écrits qui forment le journal collectif de la détention, une archive que la surveillance visuelle ne permettrait pas, sinon au prix d'un immense travail d'observation et de rédaction. » Avec la reproduction de ces écrits composites clandestins, qui avaient justement tout intérêt à éviter la publication, « plus besoin de la tour centrale du panopticon qui permettait au surveillant de tout voir ; désormais on devait pouvoir tout lire. Transformer la cage de verre en une immense série de ta-

bleaux noirs sur lesquels le délinquant viendra inscrire son nom, ceux de ses complices, ses délits, sa vie. Ces dizaines d'écrits sont en effet moins des infractions au règlement — une littérature de la transgression — que le produit du panoptique graphique. »

Ce panoptique graphique fait en outre encourir de réels dangers aux détenus. Franz Joseph Gall, dans *Sur les fonctions du cerveau et sur celles de chacune de ses parties : Sur l'origine des qualités morales et des facultés intellectuelles de l'homme, et sur les conditions de leur manifestation* (J.B. Baillière, 1825), constate : « Plusieurs tiennent un journal régulier où, en parlant de tout autre objet, ils reviennent sans cesse à leur malheureux état. Souvent même ils s'écrient avec l'accent du désespoir : Je suis fou ; je suis insensé. Souvent le projet vers lequel ils se sentent entraînés leur cause les plus vives angoisses, et pourtant l'idée s'en renouvelle continuellement. Ils disent, ils écrivent, en pensant à se détruire : Je le ferai pourtant. Qui croirait que ces propos, ces écrits qui peignent si bien le trouble de ces infortunés, ont souvent contribué à faire regarder leurs actions comme préméditées et faites avec discer-

nement ? Leur folie, disait-on, n'est que feinte ; un fou ne dit pas : Je suis fou, et la folie ne raisonne pas. Ce faux et barbare raisonnement a fait envoyer à l'échafaud des êtres auxquels on n'avait à reprocher que le dérangement de leur raison, ou, pour mieux dire, une maladie de leur cerveau. »

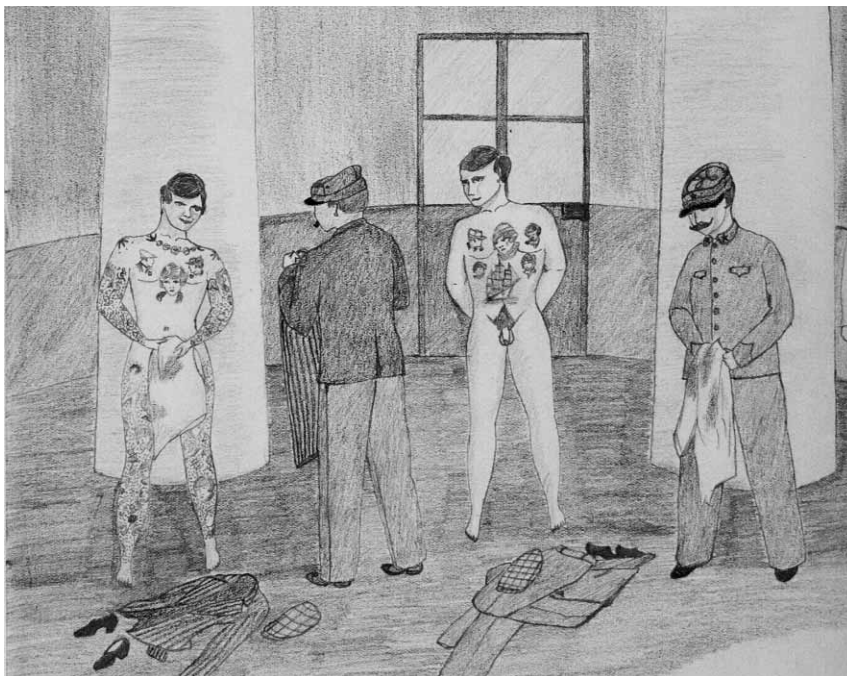
C'est précisément ce qu'il advient du fameux mémoire rédigé en détention, dans l'attente de son procès, par le parricide Pierre Rivière : ayant surpris la Cour par son extrême précision et sa logique, ce texte fit dans un premier temps condamner Rivière à mort, avant que Louis-Philippe ne lui accorde grâce pour sa démence, qu'il fallut tardivement avérer. « Au cours d'une instruction et d'un procès des années 1830, écrit Michel Foucault dans les notes de la publication du dossier, comment pouvait-il être reçu par des médecins, des magistrats et des jurés qui devaient y trouver des raisons de décider la folie ou la mort ? [...] Celui que dans son village on prend pour une sorte d'idiot était donc capable d'écrire et de raisonner ; celui que les journaux avaient présenté comme un furieux, un forcené, avait rédigé cinquante pages d'explication. [...] Il a pris place, sans trop de bruit, parmi les autres éléments du dossier. Chacun semble avoir considéré qu'au lieu d'éclairer ou d'expliquer le crime, il en faisait partie. [...] Le texte est devenu aussitôt, comme le dit l'arrêt du renvoi devant la Cour, une pièce du procès. Le récit du crime n'était point, pour les contemporains, en dehors du crime et au-dessus de lui, ce qui devait permettre d'en saisir les raisons ; c'était un élément faisant partie de sa rationalité ou de sa déraison. Certains disaient : il y a dans le fait de l'assassinat et dans le détail de ce qui est raconté les mêmes signes de folie ; d'autres disaient : il y a dans la préparation, dans les circonstances de l'assassinat, et dans le fait de l'avoir écrit les mêmes preuves de lucidité. Bref, le fait de tuer et le fait d'écrire, les gestes accomplis et les choses racontées

s'entrecroisaient comme des éléments de même nature<sup>8</sup>. »

Ceci vaut bien sûr autant pour les écrits que pour les dessins. Lombroso soutient dans ses *Palimpsestes* que le tatouage du criminel « nous donne un véritable état des délits commis et à commettre et pourraient, de ce côté, avoir une application immédiate : la séquestration de ceux qui ont ainsi démontré officiellement leur intention d'accomplir un crime, comme nous avons vu, par exemple, chez Callimette et F... qui s'étaient tatoués 17 points sur la verge en se promettant de sodomiser 17 fois un espion. » De même, deux épées croisées, trouvées aussi bien sur une peau, sur un bifton, un papier arraché, un mur, peintes sur une cruche ou griffonnées dans les marges d'un livre de bibliothèque, « signifient deux vols », passés ou à venir ; un cœur poignardé, la future « vengeance contre un espion », etc.

— et toutes leurs combinaisons possibles.

Les tatouages nous ramènent à Simonet. Voici *Puis la barbote*<sup>9</sup>, dessin au crayon de bois réchampi de rouge, qui résume frontalement la force documentaire de la plupart des dessins de prison : c'est donc l'heure de la barbote, de la fouille ; soit quatre hommes debout, en pied : deux apaches nus sont palpés par deux matuches fringués. L'uniforme des seconds n'a pas assez de les dissimuler, par surcroît Fanfan leur barre la face d'une moustache, leur baisse la tête sous la casquette, en place même un de dos : du maton, on n'apprend en le regardant qu'une chose — c'est un maton, et son collègue aussi, et toute la bleusaille avec, qui ne trouve singularité qu'à varier la couleur des bottillons, dans le dégradé réglementaire dont la tolérance glisse du bleu marine au marron clair.



Tandis que d'un « *Kangourou* » arrêté au Bois Noir, on lira sur le corps même la vie dans le détail — dessins dans le dessin. Qu'il relève ses manches et apparaissent en effet, en bandes, les contours et les murs des geôles successives, qui rythment le destin d'un Émile Simonet : l'Evêché, la correctionnelle, Saint-Paul, Saint-Joseph, puis Saint-Joseph encore, Clairvaux... et après ? La déportation, le bagne : la Guyane sans doute. « Ceci est un peu de ma vie, c'est un peu de la misère et du vice que j'ai croisés sur les rues fiévreuses des villes et dans les prisons de France, ce que je puis avouer de moins triste parmi tout ce dont je me suis taché<sup>10</sup>. »

D'autres tatouages encore : sur son torse, ses jambes, ses fesses, ses cuisses, au plus près de son sexe, tout ce qui fait une vie. Sur ce parchemin cohabitant aussi bien motifs (beaucoup de visages de femmes) qu'inscriptions (« Venez mademoiselle au robinet d'amour » se fanfaronne sous le nombril). On se « pique » clandestinement les élégantes figures des peaux de vache pour l'amour desquelles on boit trop et (se) tue, « les jours affreux de la guerre, ma mère faisant les obus à l'Arsenal avec mon frère rendu inconscient par l'alcool, les récits de cambriolage et d'agression qui ont remplacé pour moi les contes de Perrault, la misère de mon enfance entre un frère cambrioleur et des sœurs prostituées, les jours moroses à la communale, les nuits où le sang et la nuit coulaient mélangés, tout ce qui a déformé mes sentiments et m'a conduit sur la route du bagne<sup>11</sup>. »

Le piquage vaut carte d'identité, où carte prend un sens quasi-géographique. Ainsi, la très grande majorité des hommes qui rentrent miraculeusement de Biribi entre 1850 et 1945, ont d'une part la chair marquée par les tortures du bagne, sous les « poucettes », au « silo » ou à la « crapaudine », et de l'autre sont piqués de « boussilles » emblématiques, marques de



reconnaissance immédiate : « *Les anciens de la section spéciale de la marine à Calvi portent la grappe de raisin, les Joyeux, un bataillonnaire coiffé de la viscope (képi à longue visière cassé), les marins de la prison maritime, un marin crucifié sur une ancre, etc.*<sup>12</sup> » (Au moment de mourir, mon grand-père avait encore, sous les manches, les étapes de sa vie : entre autres, les initiales de sa première femme, un cœur brisé, l'insigne de son Régiment d'Infanterie — et le numéro que Dachau lui avait bavé bleu à l'avant-bras.)

Les dessins de prison vont aussi droit au but que ces tatouages. On dessine ce qui est là, ou ce qui fut. Quand Paul Cochard tire les portraits des matons, des détenus communs, du détenu-bibliothécaire, du détenu-prévôt, des chefs cuisiniers, du sous-directeur, chacun dans son habitat naturel, ou même les plans exhaustifs de sa taule panoptique, les historiens peuvent y venir

puiser pour dépeindre le quotidien de Mazas. Migron quant à lui, à Lyon, dessine la fatalité. Elle s'exclame : « *La Vie !* » et se décline en « *Espérance* », « *Bonheur* », « *Malheur* », « *Châtiment* ». Ce sont des diptyques frontaux, scènes de la vie s'effondrant : d'abord le couple heureux, « *Fiancés* » puis « *Mariés* » ; la chienneté l'interrompt : un intrus au foyer y veille, « *Trompé !* » ; qu'un coup de tabouret sur le râble punit définitivement, « *Le Drame !* » ; à « *Lui, le remords* », qui est déjà au chtar ; à « *Elle, la débine* », qui se trouve déjà un autre galant...

Ces dessins ont l'originalité d'être en quelque sorte *commandés* par d'autres. M'intéresse peut-être encore plus ce qu'on dessine pour soi :

*Mon calendrier 1940, année de malheur*, qu'Elie Ollier tient à jour dans ses cellules lyonnaises, a ce statut à part.

D'Elie Ollier, je ne sais rien d'autre que les trois dessins reproduits par la Bibliothèque Criminologique Zoummeroff<sup>13</sup>. Un premier m'avait déjà attiré l'attention, en ce qu'il différait de l'habituel mimétisme documentaire ou de la parabole religieuse et se préoccupait, à sa manière, de narration séquencée : dans *En cellule*, Ollier dessine à Saint-Paul trois hommes étonnamment sapés, en trois-pièces et cravate, dans la cellote close. Au mur, le passé surgit par graffitis : une femme à poil bien sûr, l'énorme escargot du temps qui se traîne, un cœur fendu au schlass, une lune et une étoile attendant de revoir le jour... Un tableau de plus de la vie en prison, pourrait-on croire.

L'un des hommes fume, l'autre est plongé dans ses pensées, assis sur l'unique lit, tandis qu'un dernier chie à vingt centimètres des autres. En regardant mieux, on comprend : c'est trois fois le même homme, qui attend son heure, celle du procès certainement ; et voici à quoi il s'emmerde, plus ou moins littéralement, en attendant que se dénoue son sort. Une séquence condensée en une vignette unique : Ollier veut saisir, par l'itération, le temps et pas la seule station édifiante.



La mise en séquence du temps est la motivation première du *Calendrier 1940*, dont je ne sais rien : ni sa genèse, ni la manière dont on l'a récupéré. Ollier en fait-il don à un anthropologue à sa sortie de prison ? Le lui dérobe-t-on à la barbote ? Le laisse-t-il volontairement derrière lui en quittant Saint-Joseph – peut-être pour une autre prison, ou pour Biribi, ou pire ?... Que je ne sache rien, c'est sans doute, après tant de documentation envahissante, ce qui me plaît le plus ici : ce calendrier devient une fiction. « *Biribi peut-être* », se dit Ollier en mars, comme pour répondre vaguement à mes questions. Mais *Biribi* lui-même est une fiction : pas un bled où sévit le « *Bat d'Aff* » qui porte ce nom ; Biribi est une invention argotique, regroupant les bagnes d'Afrique du Nord sous un même terme informel. Ainsi rien n'est sûr, tout est à inventer : les choses viennent par rumeurs et légendes, symboles et fantasmes. De l'année en prison, une seule chose est sûre : elle sera malheureuse.

C'est une année unique qu'Ollier estime à 394 jours, alors qu'elle commence apparemment le 5 février 1940 et finit vaguement en janvier 1941 — qu'elle lui semble plus longue paraît compréhensible, et même « *les jours de fête sont les plus longs* ». Comme les tatouages, le calendrier a ses symboles et ses superstitions qu'on peut interpréter. Ainsi du chat noir en haut à gauche : s'il semble être là pour manger le rongeur, il signifie sans doute plutôt la poisse d'Ollier, fait comme un rat. Organisation d'idéogrammes, le calendrier d'Ollier peut se décrypter avec patience et références : la violette signifie communément chez les marlous l'amour (on la trouve sur leurs bras, souvent un visage niche au cœur des pétales : celui de la femme aimée) — ici la fleur est pour la mère fin février, pour les amis en avril ; les dés pipés, le serpent, le cœur poignardé : signes de malchance, de péril, d'amour déçu ; le cafard est aux sens propre et figuré ; l'escargot, « *C'EST*

*LONG* » ; la balance de la justice se déséquilibre au fil des mois... Beaucoup de double-sens, d'échos ironiques, de jeux de mots. Parfois la confusion menace : on sait par exemple que le poisson peut signifier le maquereautage ; mais ici surtout il ouvre avril, c'est le symbole folklorique du mois. Le papillon du même mois veut-il dire, comme lorsqu'on le trouve tatoué : « *Comme lui, je vole* », au sens de la chou-rave — ce qui cette fois collerait avec le crime de « *Casse* » pour lequel Ollier tombe ; ou bien, suivant « *ADIEUX BEAUX RÊVES* », encadré d'un bateau et d'une bécane prenant le large, symbolise-t-il plus simplement l'espoir d'évasion ? Et la grappe de raisin signale-t-elle qu'Ollier est passé par

les sections spéciales de Calvi ? Ce qui se tiendrait : Ollier ouvre la première colonne avec une décoration de guerre, a le vocabulaire militaire (« *La Classe Viendra* » n'est pas qu'un jeu de sonorités avec « *Tombé Pour Casse* », placé sur cette même ligne qui surplombe le calendrier : c'est aussi la menace de l'incorporation à venir, du recensement de la Classe, qui enverra l'homme au front) et ses rêves sont ceux de la marine, l'air du large, l'ancre de la mi-août ; or les sections spéciales de Calvi intégraient d'anciens marins passés par le conseil de discipline. Oui mais cette grappe tombe en septembre, avec la bouteille vide, à remplir avec les vendanges : alors, qui sait ?

Dans *Le Crime, causes et remèdes*<sup>14</sup>, Lombroso prétend traduire « *une longue correspondance criminelle* », tenue à Naples ou en Sicile, de la sorte :

« *Un tisseur (a), est arrêté (b), pour avoir assailli un boucher (c), sur la route (d), il lui fit beaucoup de blessures (e), il succomba et dut se rendre, il avait déjà tué (h), un marchand de chevaux (g), il demanda à son compagnon de nier (i) ce fait, comme il le niera lui-même. »*

Je préfère pour ma part abandonner le déchiffrement de ce rébus organisé en colonnes et le prendre pour ce qu'il est avant tout : un récit, une bande dessinée fortuite. Si je me trompe sur la signification précise de ses symboles, ses acronymes et ses hiéroglyphes, cela ne m'inquiète pas : il me semble que la vertu première de ce calendrier, c'est qu'il se peut lire immédiatement, que



ses lectures horizontales comme verticales sont une évidence. C'est l'histoire d'une année enfermée à gauche et à droite par des grilles, les mêmes qu'on verra parfois resurgir ailleurs, échos en pleines colonnes. Une année incarceration : arrêté le 5 février, tombé le 7.

La mort est immédiatement là : crâne d'obus, on te baguote les fers aux pieds — prison de « *mes reins* ». Le 8, tu rentres à Saint-Paul par le cours Suchet : on voit tes pas au sol jusqu'à la porte. Jusqu'à la porte, il n'y a que tes traces : passée la muraille, une fois la lourde refermée, on ne ressort plus. À croire que jamais rien ni personne ne fait le chemin dans l'autre sens ; c'est à se demander si les taulards et les tauliers ne sont pas tout autant enfermés les uns que les autres. Encore des pas au sol : c'est ta cellule. La grille de la fenêtre, ton plume, un seau pour les gogues et tes pas. Là aussi, si tu entres, ne sois pas pressé d'en sortir : c'est ta chambre à jamais. Du coup, tu penses « à [ta] mère » : tu lui porterais bien des fleurs, chez elle ou sur sa tombe,



je n'en sais rien ; oui mais « *ici on pleure* », c'est à peu près tout ce qu'on fait, pleurer et se souvenir, des « *beaux jours* », de « *Marseille* »... « *Pas de chance* ». Tu écris « *V.L.F.* » : ça veut dire quoi ? *Pas Vive la France*, quand même ? Tu as encore un peu d'humour dans ta misère ; mâche-le, c'est nourrissant. Allez, « *Prends courage* ». Tu comptes déjà 28 jours en Février, comme si tu avais oublié la première semaine du mois que tu as passée dehors, avant de tomber, avant d'être enfermé dans les murs de ta nouvelle éternité. « *Prends courage* ».

Mes yeux reviennent en haut : c'est déjà mars ? Non, c'est *enfin* mars : « *C'est long* ». En « *cellule 41* », tu sens les serpents qui sifflent sur ta tête, mais ah, tu gardes « *espoir* », mention et front hauts dans les étoiles, devant le monde et la « *R.F.* » et sa justice, son équité, la paix qu'on t'annonce, le message que la colombe va te porter

et merde : « *DANS LE GOURBI* », c'est foutu ? Les cafards qui galopent sur le sol de ta cellote, ça n'est pas toi qui t'es transformé : c'est ton cafard infini, rien que le début des emmerdes, du temps escargot qui n'en finira plus... Seul horizon : les canons français, « *Biribi* » au « *Bat d'Aff* » — tu parles d'un horizon. Ah si, regarde mieux : plus loin que l'Afrique, une voile sur la mer. « *PEUT-ÊTRE* »... Et si pas ça, eh bien autant la mort : « *pour quand* » ? Tu t'es perdu dans tes comptes, disons que tu en es déjà à 69 jours, allez ; tu ne fais même pas de blague avec « *69* », tu n'en as pas le « *courage* »...

« *Avril Drole de Poisson* » : les juges t'ont foutu « *1 pige* », leur balance s'est cassé la gueule. Ton âme et ta jeunesse s'enfuient : « *ADIEU BEAUX RÊVES* ». Tu foutrais bien le camp, par les airs, les mers ou en side-car ; en attendant tu penses à tes amis comme tu pensais à ta mère voici deux mois ; que « *C'EST LONG* », mais que c'est long...

Eh, « *Quoi ?* » C'est mai que voilà, son muquet porte-bonheur de mes reins. Le vrai calendrier, le civil, celui qui compte les jours



sans se tromper (je suis mauvaise langue : tu as justement compté trente jours en avril), le dit toujours clairement : le 1<sup>er</sup> Mai c'est la « *St-Jo* », le jour du sainfoin, la fête internationale des travailleurs, c'est la victoire en fanfare des ouvriers sur la journée de 8 heures. Toi, c'est le paradoxe, tu te dis plutôt : « *Un peu de travail et le temps passe* ». On t'offre un clope ; « *REMERCIEMENTS* », c'est fête. Cette fois tu te dessines en prisonnier. Pour la toute première fois c'est bien toi, en pied dans ta cellote : ça y est, tu fais partie des meubles. Ce ne sont pas que tes pas qui t'ont conduit ici : tu y es, tu y restes. Tu as l'accoutrement, tu as l'habitude, tu sens les premiers rayons du soleil à travers les barreaux : ce sera un bronzage de zèbre. Les dés sont pipés de toute façon : « *Pas de chance* ». Quand le mois se referme, tu es déjà perdu dans les dates : la « *Saint-Paul* » c'est fin juin, Ollier, pas le 31 mai... Mais non, c'est une blague : en 1940, c'est Saint-Paul et Saint-Joseph

toute l'année. Ce mois a bien duré 34 jours, au bas mot ; 34 Saint-Paul consécutives : nous voici à 143 jours tirés.

Je remonte les yeux, ils s'accrochent au titre noyé dans les vagues ou dans une nuée d'oiseaux, selon le moment où je les regarde. Tu te redis : « *Prends courage* », il en faut. Le temps n'en finit pas, retour de l'escargot. Après « *pour quand* », après « *quoi* », tu demandes encore : « *à qui* » ? La tête veut s'enfuir, au Sud, à l'Est, à l'Ouest et même au Nord — mais les pieds sont entravés. C'est comme si ce n'était pas le même corps : il y a un tronc, des bras tatoués, une tête, qui ont la vigueur pour vivre ; il y a des guiboles coupées de ce corps-là, empêchées par les fers, bien arrimées au sol, dessinées en plongée. Ce ne sont plus tes pas qui s'accrochent au plancher : cette fois ce sont tes pieds, carrément tes pieds. Rebonjour Monsieur le Juge, qui le 12 juin, d'un coup de sa grosse « *masse* », confirme

les poids faussés de la balance judiciaire. « *Tampis* » pour toi. Faudra-t-il planter « *E.* » à ta sortie ? Est-ce qu'il couche avec « *Lili* » ? Est-ce que le poignard qui est dans ton cœur peut se retourner contre les amants ? Faut pas y penser : c'est reparti, « *1 mois de plus* ». Et « *pour 2 jours* », corvée de patates : « *on la pèle* » et on se la mange. Vive la France. « *Re St-Jo* » le 18 juin si tu veux : après tout c'est ton temps, tu en fais, au moins sur ce papier, ce que tu en veux. Ah non, c'est moi qui n'y suis plus : Saint-Paul, Saint-Joseph, c'est les taules de Lyon, toujours cette sale blague. Juin, comme mai, dure derrière les barreaux 34 jours.

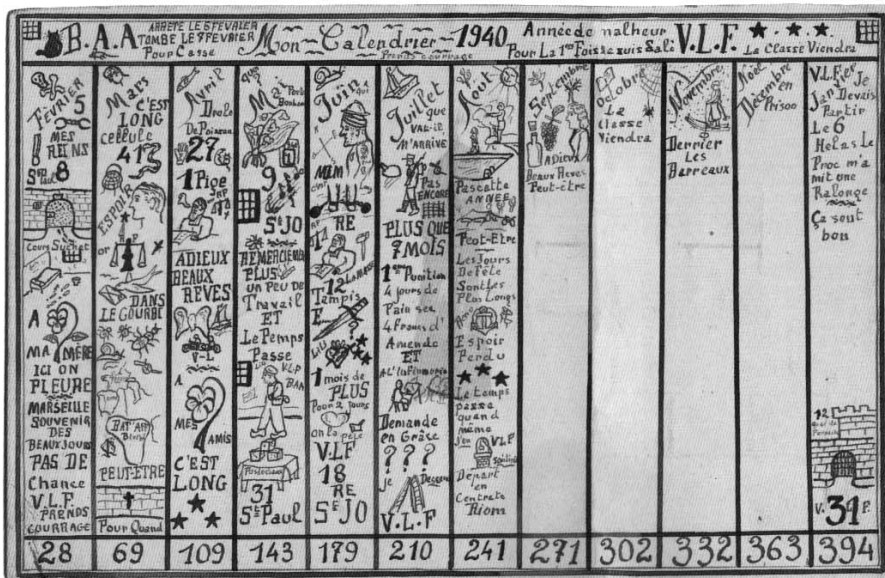
Juillet 1940, quelqu'un a dû te reparler de *Biribi*, du bateau pour le *Bat d'Aff*. Tu trembles : « *Que va-t-il m'arriver ?* » L'uniforme, les canons ? « *Pas encore* » : toujours la prison. Allez, « *PLUS QUE 7 MOIS* ». Le plus dur est passé, tu t'y es fait : il n'y a plus de surprise, rien que de la patience, tu connais la routine remerde : « *1<sup>ère</sup> punition, 4 jours de pain sec, 4 francs d'amende ET à l'infirmerie* », voilà des choses que tu ne connaissais pas encore. Ça t'inspire, tu les dessines. Après ça dur d'y croire, mais : que va-t-il se passer en cette fin de mois pour ta « *Demande en Grâce ? ? ?* » À l'échelle qui enjambe les murailles, pas de miracle, tu « *descends* » — et du mauvais côté. *Vive la France*. Quand même, il a fait beau pendant 31 jours.

Et en août le soleil brille toujours : tu irais bien à la piscine — enfin, « *pas cette ANNEE* » de malheur. Un jour, « *peut-être* », pourquoi pas, tu retourneras camper ? En attendant vient l'Assomption, mais c'est pas mieux : c'est comme le 1<sup>er</sup> Mai, souviens-toi : « *les jours de fête sont les plus longs* ». Tu ne retourneras pas dans la Marine, « *faut pas rêver* ». « *Le temps passe quand même* », il y a du nouveau : on te transfère à la centrale de Riom. Finis les jeux de mots avec les Saints du calendrier. Août a bien compté 31 jours.

Il ne se passe pas grand-chose les mois suivants, comme s'il n'y avait plus rien à dire de neuf. C'est aussi pour cela que le temps est si long. Je me perds à nouveau dans la lecture du bandeau de tête : « *Pour la première fois je suis sali* ». Première fois derrière les barreaux et déjà plus d'espoir. Tu ne sais qu'une chose : « *La Classe viendra* », rien à espérer d'autre. En septembre, à Riom, tandis qu'à travers les barreaux tu vois les feuilles se séparer des arbres, tu penses aux copains qui font les vendanges, les veinards, tandis que toi tu n'as droit

ormais tellement banal que les mois, ces temps-ci, ont le bon nombre de jours...

Allez tiens bon, l'année est finie : tu « *devais partir le 6* » re-remerde : « *Hélas le Proc m'a mit une Ralonge* ». Mais quand même, la quille est proche : « *Ça sent bon* ». Le 31 janvier 1941, au 12 quai de Perrache, tu laisses Saint-Joseph dans ton dos : tu n'y es plus. Des 394 jours de détention que tu as comptés, il n'y a plus aucune trace — pas même celle de tes pas. *V.L.F.*



qu'à du cidre, de temps en temps : « *Adieux beaux rêves peut-être* ». C'est le *peut-être* qui fait tenir. Ton octobre n'a plus de *peut-être* : dans la toile d'araignée du temps, tu te répètes que « *la Classe viendra* ». En novembre tu te souviens que les montagnes existent, et leurs neiges et leurs skieurs ; mais toi tu es « *Derrier les Barreaux* ». *Vive la France*. À Noël tu n'as même plus le goût de dessiner. La colonne « *Décembre en prison* » reste vide et froide. Tout ça t'est dés-

Avec la popularisation de la photographie, la pratique du dessin de prison disparaît progressivement, sauf dans les ateliers consacrés — auxquels on s'inscrit, qui pour tuer le temps, qui pour nourrir un dossier à destination du juge d'application des peines, afin de lui prouver, par la participation à une action socio-éducative, le bien-fondé d'une possible conditionnelle. Au-delà, bien que les détenus ne soient pas censés avoir de quoi filmer ni photogra-

phier, le dessin reste rare. Il faut compter sur le trafic de téléphones portables pour que nous arrive désormais une galaxie clandestine d'images illégales de la prison. La distinction entre art et nécessité pourra tout aussi bien s'y débattre.



1. Cité dans Roger Payen et Martine Garcin, *Parcours Santé : vers la Libération de la France - 250 dessins de prison de Roger Payen, résistant interné à la prison de la Santé, mars 1943-août 1944*, Soleils en chantiers, 2007.

2. « On dénommait Kangourous de jeunes apaches qui rançonnaient les couples d'amoureux fréquentant le Bois Noir, près du Parc de la Tête d'Or. Après avoir ligoté le galant, ils violentaient sous ses yeux sa partenaire » (J. Lacassagne, *Album du Crocodile*, op. cit.). Le nom est donné par assimilation avec les bêtes du parc de la Tête-d'Or voisin, « qui ont une poche sous le ventre et qui scrutent en rasant le sol pour se redresser brusquement sur leurs pattes de derrière. » (Gérard Chauvy, *Lyon Criminel*, Traboules, 2005).

3. Dessin d'Émile Simonet, alias Fanfan, que la revue nomme : « On « pique » une « non régulière » par un « Kangourou du Bois Noir ». » Il représente trois marlous agressant une jeune femme ; deux empêchant sa fuite, le troisième

la poignardant au flanc ; le tout dans l'horizon dégagé d'un parc et avec les contours de Lyon dans le lointain. On notera que le seul nom de détenu cité de tout le livret est un diminutif. Émile Simonet restera des années durant le protégé de Lacassagne, qui s'en occupera longuement. Il semblerait même qu'à son retour du bagne, il ait été par ses grâces embauché à *Dimanche-Illustré*, supplément destiné à la jeunesse au journal *Excelsior*. On trouve les archives de la revue, dont la parution cessera définitivement en juin 1940, en pdf sur le site de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image. Je ne suis pour l'instant pas parvenu à y trouver la preuve de cette réinsertion suggérée en interview par Phi-

lippe Zoummeroff : [collections.citebd.org/excelsior/](http://collections.citebd.org/excelsior/)

4. Félix Alcan, 1887 : [archive.org/stream/lhommekriminel00lombuoft](http://archive.org/stream/lhommekriminel00lombuoft)

5. Storck & Masson, 1894. La numérisation en noir et blanc qu'en a réalisée Gallica a très fortement abîmé les dessins, notamment les reproductions des cruches peintes, originellement bien plus lisibles : [data.decadecalog.net/enap1/liens/gallica/gallica\\_0033.pdf](http://data.decadecalog.net/enap1/liens/gallica/gallica_0033.pdf)

6. « C'est précisément en associant les dessins à la poésie que les sauvages transmettent leur histoire », écrit Cesare Lombroso dans *L'Homme de génie* (Félix Alcan, 1889) : [archive.org/details/lhommeidegenie00lombgoog](http://archive.org/details/lhommeidegenie00lombgoog)

7. *Vivent les voleurs !*, Allia, 2002.

8. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Gallimard, 1973.

9. La vignette, prise dans une série de stations documentaires, est un fragment d'une phrase qui va ainsi : *Au chtar - Le greffe, Puis la barbote, L'anthropométrie, Et la cellote* — il me manque peut-être des étapes intermédiaires, je n'ai pas tout sous la main.

10. Émile Simonet, *Les Maillons de ma chaîne - Autobiographie inédite, 1933*, in *Le Kangourou du Bois Noir*, CÉROS - Accademia dei Venti, 2004.

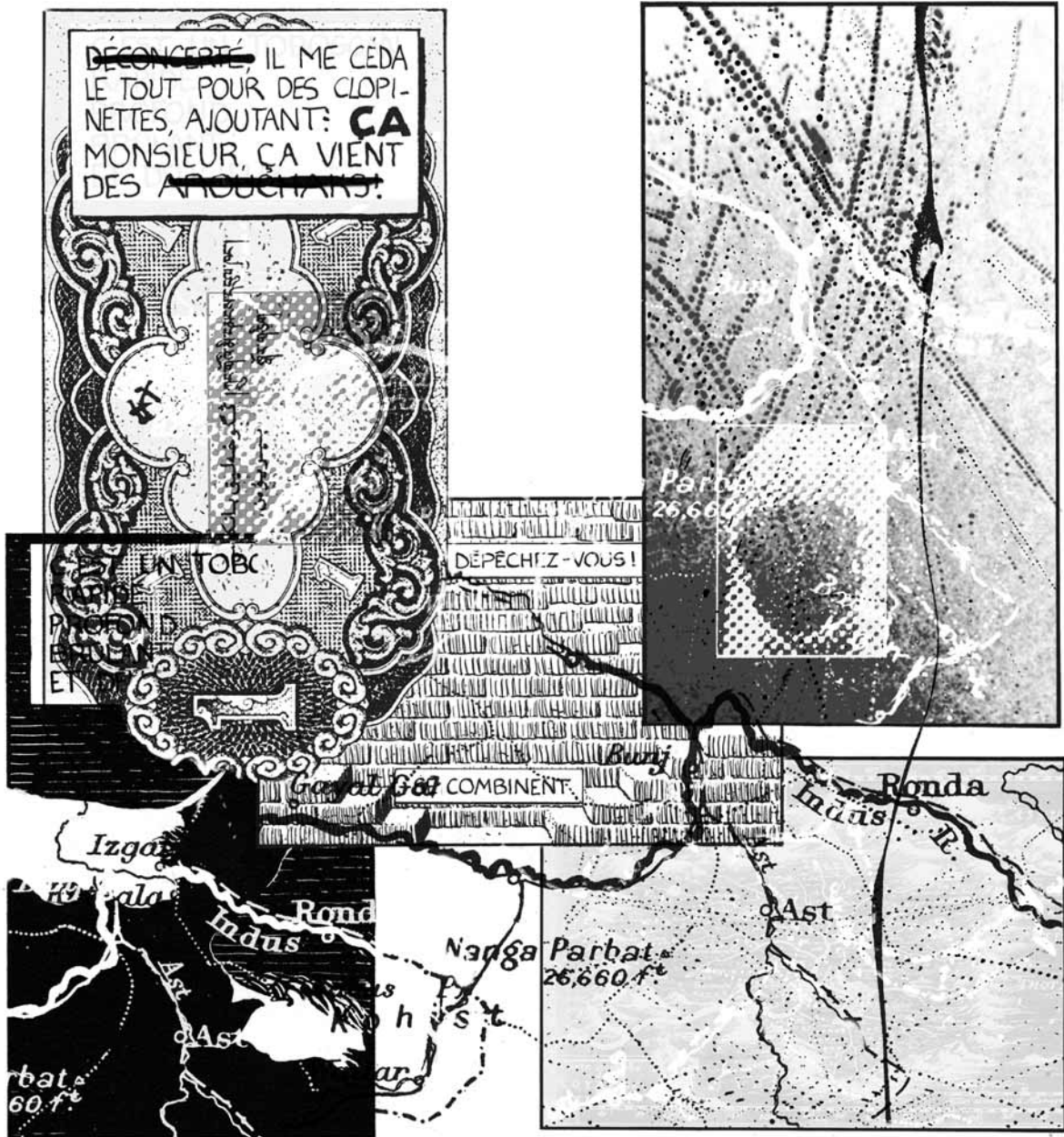
11. *Ibid.*

12. Jérôme Pierrat et Eric Guillon, *Le tatouage à Biribi - Les vrais, les durs, les tatoués* (Larivière, 2005), dont on peut profitablement compléter la lecture avec *Mauvais garçons, portraits de tatoués - 1890-1930* (La Manufacture de Livres, 2013).

13. Des dessins publiés en 1939 par Lacassagne, il existe quelques reproductions partielles, nanties de quelques ajouts tirés de collections privées, notamment les dessins d'Ollier, dans deux petits livres épuisés : *Le Kangourou du Bois Noir* (op. cit.) hélas en noir et blanc ; et *Dessins de prison* (Bibliothèque Criminologique Philippe Zoummeroff, 2009), qui respecte la peinture vive de Paul Cochard ou l'éclatante douceur — trompeuse — des crayons de couleur d'Émile Simonet. L'un et l'autre sont disponibles librement sur le net, en pdf mal compressés : [www.photoceros.com/wp-content/uploads/2004/01/maquette-Simonet-fanfanchante.pdf](http://www.photoceros.com/wp-content/uploads/2004/01/maquette-Simonet-fanfanchante.pdf) et [www.photoceros.com/wp-content/uploads/2013/10/01.06.2009-Zoummeroff-MAQUETTE.pdf](http://www.photoceros.com/wp-content/uploads/2013/10/01.06.2009-Zoummeroff-MAQUETTE.pdf)

14. Félix Alcan, 1907 : [archive.org/stream/lecrimecausesetr00lombuoft](http://archive.org/stream/lecrimecausesetr00lombuoft)





Aurélien LEIF - palimpseste n°1 de *Carpets' Bazaar* de M. Van & F. Mutterer - Futuropolis, 1983

## LE SOURIRE DES COUTEAUX par Docteur C.

à propos de *Pim & Francie : The Golden Bear Days*  
de Al Columbia, Fantagraphics Books, 2009

C'est un vieux théâtre usé, aux couleurs sépia, les tentures du décor baillent sur le bois des cloisons, les panneaux de l'expression en phylactères pendent du haut de la scène, les points de fuite partent dans le décor peint à l'encre noire de nuages et d'arbres décharnés — dans le théâtre labyrinthique des figures.

C'est un goûter d'anniversaire, le vieux magicien fait tourner les enfants dans les airs avec les falbalas de sa baguette — avec ses coups de crayon de papier —, de leurs ombilics coupés perlent des gouttes de sang — sur celui-là, une pliure de la page —, dans l'herbe deux petites filles tombées, l'une crayonnée l'autre encrée.

En haut de la page carrée, on devine le mot calligraphié aux trois quarts coupé par le bord, *COMICS*. Au verso, le même magicien recadré, la même calligraphie massicotée du mot *COMICS*.

C'est le même goûter d'anniversaire, c'est le même magicien — même figure inversée. Les bandes d'étoffes nouées à sa baguette, les enfants : des formes géométriques au loin. Et une bordée d'arbres esquissée — avec son trait de perspective tiré à la règle — s'estompe dans le sépia.

C'est encore le magicien, ce n'est plus la même figure, son traitement a changé, son costume est devenu noir, son visage s'est émacié, ses falbalas cette fois encrés — barrés de quatre aplats blancs craquelés de tipex.

Puis ce sont les enfants qui tournoient dans les étoffes en bas de page, la petite fille amoureuse accroupie sur une barrière est absorbée dans la

contemplation des falbalas — la troisième version de la figure de la petite fille amoureuse.

C'est encore le magicien dont les falbalas de graphite retournent l'air sans cette fois-ci emporter d'enfants.

Ce n'est plus le magicien, c'est la figure d'un homme dont les jointures des membres s'écartent comme tenues par des fils de caoutchouc, à la manière de certains jouets en plastique. Il a quatre bras, autant de longs couteaux qui tournoient. Il semble aveugle. Il sourit.

Ce ne sont que des moules, les figures. De cruels moules. Des obligations d'Être. Qui sont produits par



et engendrent des monstres, de ceux qui veulent une culture achevée.

*beuh*  
**SALOPE !**  
**IL NE ME RESSEMBLE**  
**PAS DU TOUT !**

*Une histoire drôle d'inceste #06*

Pim&Francie sont du même moule, même morphologie *cartoon*, même tête ronde, même nez, mêmes gants blancs à leurs mains à quatre doigts, mimétisme des attitudes. Pim&Francie sont des siamois artificiels moulés, liés par un ombilic de chair de chanvre ou de bois. Couple de doubles incestueux qui s'auto-engendrent.

Ils sont pleinement des moules, pleinement altérés de coups de crayon, de feutre, de pinceau, maculés des taches accidentelles d'un doigt glissant sur l'encre de chine encore humide.

Errant dans le théâtre labyrinthique de la représentation, Pim&Francie regardent les fourmis à la loupe dans un dessin qui rassemble manifestement les fragments éparpillés de son irrémédiable déchirure, le décor est en toc et entièrement rafistolé. Le bateau est en toc et entièrement rafistolé. Etc.

Dans une immense majorité des dessins, le bois brut ou façonné par l'homme, les arbres, jusqu'à leurs troncs qui rient ou sanglotent, font ode et lamentation à la pâte, à la cellulose, au celluloid. Du papier supplicié pour les figures. De l'ossature à nu du théâtre des figures.

Toute figure y est à supplicier.

À taillader au couteau.

À défoncer les museaux et les becs de la souris et de son orchestre de canards et d'écureuils en carton-pâte.

À lacérer le cœur équanime de s'être figé.

À défigurer la gueule du chien rigolo.

Parce qu'elles mentent, ces figures. Elles mentent d'Être. Elles mentent de s'ancrer parfaites, inaltérables, dans nos cerveaux.

Il ne suffit pas de les détourner second degré droguées, au chômage ou deux bites dans l'anus. Mais d'en faire sentir la froideur de pierre, de matière morte. Figés la belle maison bourgeoise dans la campagne et son jardin luxuriant côte à côte avec le Fantôme Noir en flammes dans l'escalier. Figés les grands-parents et la tarte sortant du four de Grand-Mère, images parfaites, sitôt montrés pour ce qu'ils font, des cadavres sur pied, des voisins et des policiers zombifiés.

Ces figures et ces décors produisent des monstres qui dansent et chatoient dans la lumière des projecteurs sur ces monceaux de cadavres, cadavres à la joie artificielle gambadant dans un théâtre, décor bourgeois, voilà les plus cruels des monstres de la nature.

Avec Pim&Francie qui errent leurs chapeaux noirs aux oreilles de Mickey sur la tête et Grand-Mère constatant que « *quelque chose ne va pas avec Grand-Père* » dans le Madame Tussauds de papier.

Il est l'heure du *Walt Disney's disjecti membra* !

Al Columbia inachève les myriades de liasses noircies de moules fabriqués, de décors de théâtre emberlificotés qui gonflent de vanité et de cruauté ceux-là mêmes qu'ils prétendent magnifier.

14

Il les macule jusqu'à en noircir et scarifier le sacré, en livre les versions imparfaites, les boursouflures inabouties dans leur geste technique même.

En dépliant la variété des processus à l'œuvre derrière les figures, leur matérialité d'arbre et de ses dérivés, leur qualité reproductive et reproductible.

Figures en cotillons, figures en miettes, figure chrysalide puis papillon, figures d'enfants mort-nés, figure jetée à l'eau dans une valise, figures mortelles du *Bloody Bloody Killer* maniant fébrilement ses couteaux, le sourire aux lèvres.

Un sourire né dans la matière du papier, dans son jaunissement, dans ses grains et ses pliures, dans les taches des encres sépia, des gouaches et des lavas, dans les estompes des crayonnés jamais effacés.

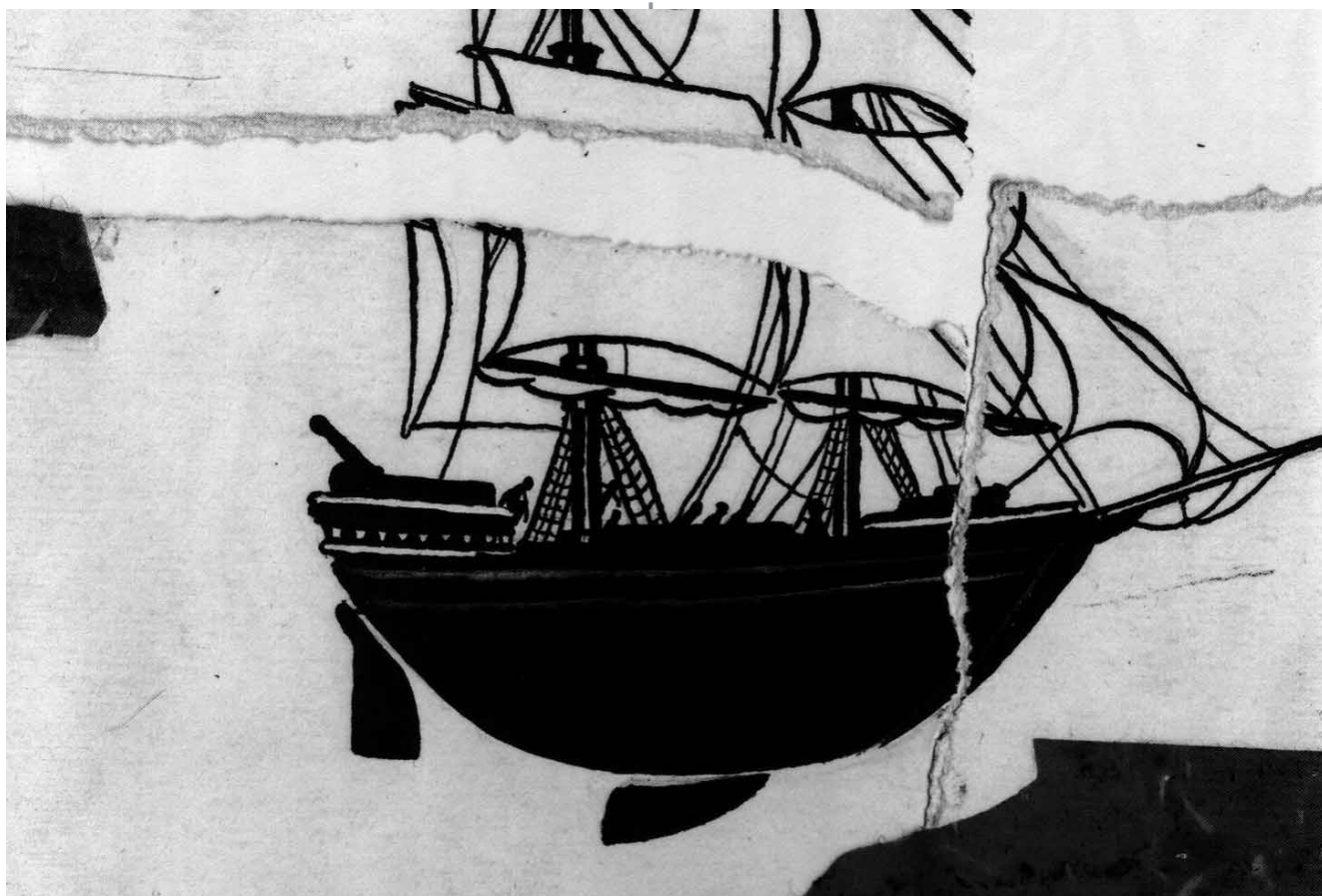
C'est son propre sourire carnassier qu'Al Columbia grave visiblement dans le papier, il le fait courir de

figure en figure, jusque sur les arbres et dans les fruits, les bêtes qui rampent et qui volent, qui miaulent, qui engendrent et qui meurent, dans les têtes de Pim&Francie et du banquier capitaliste bedonnant, de l'antiquité à ce jourd'hui, jusque dans le noir entre les cases décadrées.

15

Il barre les figures et taille leur papier en pièces, et dans ce geste produit de nouveaux labyrinthes.

Columbia démembre les belles histoires tissées de moules qui nous contraignent, dans une joie noire, une pratique vivante et noire, qui d'abord hache menu, puis remonte et recompose de cette matière, y fait l'exercice des réminiscences cruelles pour la faire vivre d'une nouvelle vie à l'idéalité noircie.



## Marges (mesurer)

### Notre hôte Tim DANKO

En ceci, je suis absent. Je veux que vous pénétriez, émergez pour vous. Je laisserai quelques repères, des marques indiquant où j'ai découvert cet endroit. C'est est le vôtre. Je dois me faire petit pour vous laisser un espace étroit mais je désire l'ouvrir à d'autres. Il n'est pas d'un accès aisé. J'espère que vous ne serez pas dérouteré. J'ai confiance en vous. Je serai dans les marges, venez m'y retrouver.



1 : Permettez-vous que je mesure si peu ? 2 : Pouvez-vous embrasser la petitesse ? 3 : Ralliez les marges.

Arn Saba fait de la bande dessinée.

## Non-narratif (échouer)

Je ne suis pas en train de vous raconter une histoire. Pour moi, le récit est en faillite. Je veux que vous n'apportiez rien d'autre que vous-même. Ne vous réfugiez pas dans une tromperie séduisante. Rejoignez-moi ici mais sans consentir à disparaître. Si mes récits échouent, c'est pour que la tromperie elle-même soit mise en échec. Engagez-vous selon vos propres termes. Accompagnez-moi, échouez collectivement à ce récit avec moi. En l'échec, en son erreur, nous pouvons devenir. Nous pouvons être nous-mêmes dans l'espace dégagé par l'absence de récit. Je lâche prise pour que vous puissiez lâcher prise. Je ne peux vous le raconter. Je ne peux vous le montrer. Mais il est là, dans l'espace, en attente. Il ne faut pas que nous doutions. Il faut que je fasse erreur. L'échec à raconter génère un espace où nous rassembler en cet endroit.



1 : Accepterez-vous mon erreur ? 2 : Pouvez-vous modifier vos attentes ? 3 : Consentez au récit minimal.

Nekojiro se dessine en chat.



## Terrain (parvenir)

Gagnez le territoire qui se crée. J'ai besoin que vous soyez en cet endroit. Cet endroit existe entre le mot et l'image, dans le vide et l'excès de signification qui s'y créent. Je peux appréhender où il ne se trouve pas. J'ai éprouvé le paysage en son entier, à me tenir immobile les pieds dans sa poussière. Rejoindrez-vous la côte sans avoir franchi les terres ? J'ai franchi les arbres pour atteindre la forêt. Je vous attendrai ici, si

vous arrivez à me retrouver. Ce lieu est tout à l'intérieur de nous. Je tracerai une esquisse du pays en ma bouche, mais il n'y a aucun plan de cet endroit. C'est un pays sans routes ni chemins. Car l'hypothèse d'une absence de routes au commencement, d'une absence de frontières, garantira que notre intérieur en soit lui aussi dépourvu. Ceci n'a rien d'une métaphore lorsque vous vivez avec à l'intérieur de votre bouche.

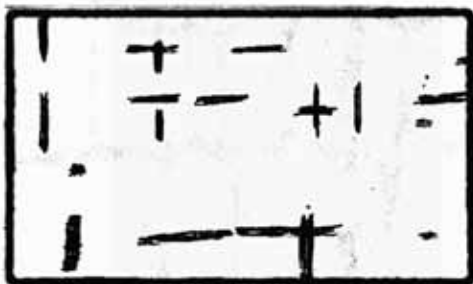


1 : Jusqu'ou irez-vous pour venir ici ? 2 : Est-ce vous à la lisière ? 3 : Saisissez cet endroit, entre votre mot et l'image.  
Le livre de comptes renfermant les dessins d'Amos Bison Triste est enterré auprès de sa sœur, Dolly Joli Nuage.

## Système non-descriptif (marquer)

Je marque le papier à présent, pour décrire où il ne se trouve pas. Je suis un reliquat, la preuve de l'existence d'une lutte pour faire s'incarner ce territoire. Je prends des notes que j'abandonne à un système qui a échoué. Il arrive que mon moi s'effondre en la marque même. Je lutte pour ne pas lâcher l'outil. Je veux le tenir dans ma main ouverte, oublier toute technique et retirer ma main.

Je veux ce qui reste de l'objet et non l'objet. Vous pouvez réaliser l'objet en vous, mais pas si je referme ce possible d'une marque. Il faudrait que j'enregistre ma rencontre avec cet endroit. L'enregistrement, confronté au vôtre, provoquerait un incident. Mon trait devrait dégager les rouages des systèmes, pas en épuiser les possibles.



1 : Prendrez-vous ce reliquat en main ? 2 : Pouvez-vous remplir les vides de vos propres vides ? 3 : Il vous faudra rassembler tous vos morceaux.  
Emma Hauck écrit à son mari, encore et encore sur la même feuille de papier, jusqu'à ce qu'il ne reste presque plus rien du crayon.

J'ai vu des images que j'appréciais, et qui m'appréciaient. Je suis une loi d'attraction. Les images résonnent en moi, et resurgissent modifiées par la répétition. Mon intérieur consigne d'une marque la répétition, c'est une trace qui se convertit. Lorsque je la ferai de nouveau entendre, vous me connaîtrez par sa voix. Ma répétition vous délivrera la voix des images, libre parole de ses limites. Je veux que leur sens dé-

rive et se trouble. Vous pouvez m'y aider. Je me soumettrai à l'absence d'intention, me laisserai guider par la seule attraction des images. Je ne cherche pas à m'en débarrasser, je veux juste l'épuiser pour vous. L'ironie et le sarcasme ne m'intéressent pas. Si ma répétition élimine toute signification, il se peut que l'image vous pénètre sans confusion, et conçoive avec vous une autre résonance.



1 : L'image s'est-elle répétée pour vous ? 2 : Pouvez-vous séparer l'image de sa signification ? 3 : Soyez en sa dérive.

Henry Darger reproduit la Petite Fille Coppertone.

### Moment (décrire)

Suis-je là où ça se passe ? Il y a un mouvement de va-et-vient que j'accompagne en espérant. Être présent quand le moment vient, c'est tout ce à quoi je peux aspirer. Le moment demeure avec vous si vous ne l'y forcez pas. Je dois lire le moment et puis l'abandonner. Je peux décrire les alentours où il ne se trouve pas. Je peux décrire où je bute. Rien ne presse. L'instant s'est dissipé, mais nous pouvons conserver le mo-

ment qui s'est révélé. Je ne sais pas s'il viendra pour vous. Je peux créer l'espace propice au moment. Il ne réside pas en moi. Je contrôle peu de choses, ma contribution est des plus réduites. Instance mineure, je serai le dispositif léger qui laisse le moment survenir. Vous devriez vous avancer, ouvert et disposé, en cet agencement. Alors peut-être que cela se passera.



1 : Cela se passe-t-il ? 2 : Pouvons-nous partager ce qui se passe ? 3 : Avec ceci vous créez votre propre descriptif.

Rory Hayes est couché sur un lit « massage-o-matic » dans un hôtel de Santa Cruz, la machine avale toutes ses pièces jusqu'à la dernière.

## Silence (Insavoir)

Me voici, présent, qui ne décris rien. Je ne peux vous le raconter. Désormais je ne sais rien. Je vous tiendrai en ma lacune, l'espace où je ne sais plus rien. Je créerai l'espace propice à l'absence de savoir. À la toute fin, mon silence est d'insavoir. Je quitte volontairement mon savoir par ce mouvement. À oublier de me souvenir. D'autres éléments se manifesteront, certains seront les vôtres. Je viens à vous sans le

moindre savoir. Je voulais extraire quelque chose de quelque chose dont je me souvenais, avant de me souvenir que je m'étais tenu là, ouvert et disposé. À avancer tant bien que mal sur les pourtours de quelque chose dont nous ne savions rien. Je ne voulais pas savoir, je ne voulais pas comprendre. Mon silence comme le plus grand accomplissement auquel je puisse prétendre, souhaitant vous en faire don.



1 : Entendez-vous mon silence ? 2 : L'insavoir peut-il être en vous ? 3 : Soyez vide en ceci avec moi.

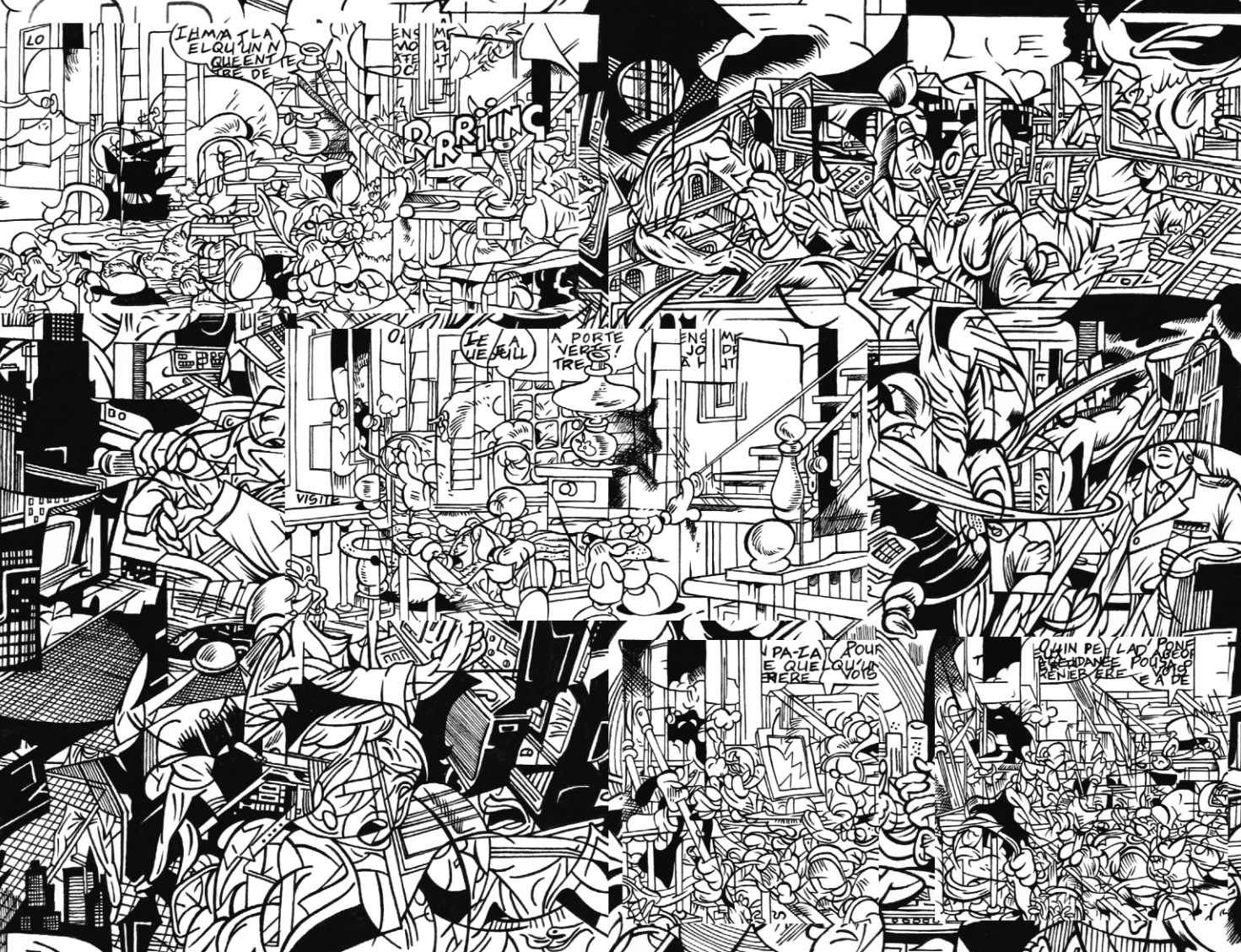
Yoshiharu Tsuge décide d'arrêter de faire de la bande dessinée.

Il est pour l'instant difficile de lire en France le travail de Tim Danko (nous ne doutons même pas, hélas, qu'il soit également difficile de le lire ailleurs). Sinon de courts récits parus, en anglais, dans le fanzine *Radio as Paper*, l'essentiel de cette œuvre brillante et polymorphe est publié par les éditions The Hoochie Coochie ; vous trouverez des pages de Tim Danko dans les numéros 17, 18, 20, 21 et 22 de la revue *Turkey Comix* ; un travail d'une trentaine de pages, composé autour de textes de Robert Walser, dans le collectif *3#1* ; enfin un petit livre souple en couleurs publié en 2011 intitulé *Félicitations*.

Tim Danko présente également son travail à cette adresse : [www.deadxerexpress.com](http://www.deadxerexpress.com)

Les pages qui précèdent ont été traduites de l'anglais par Jérôme LeGlatin.

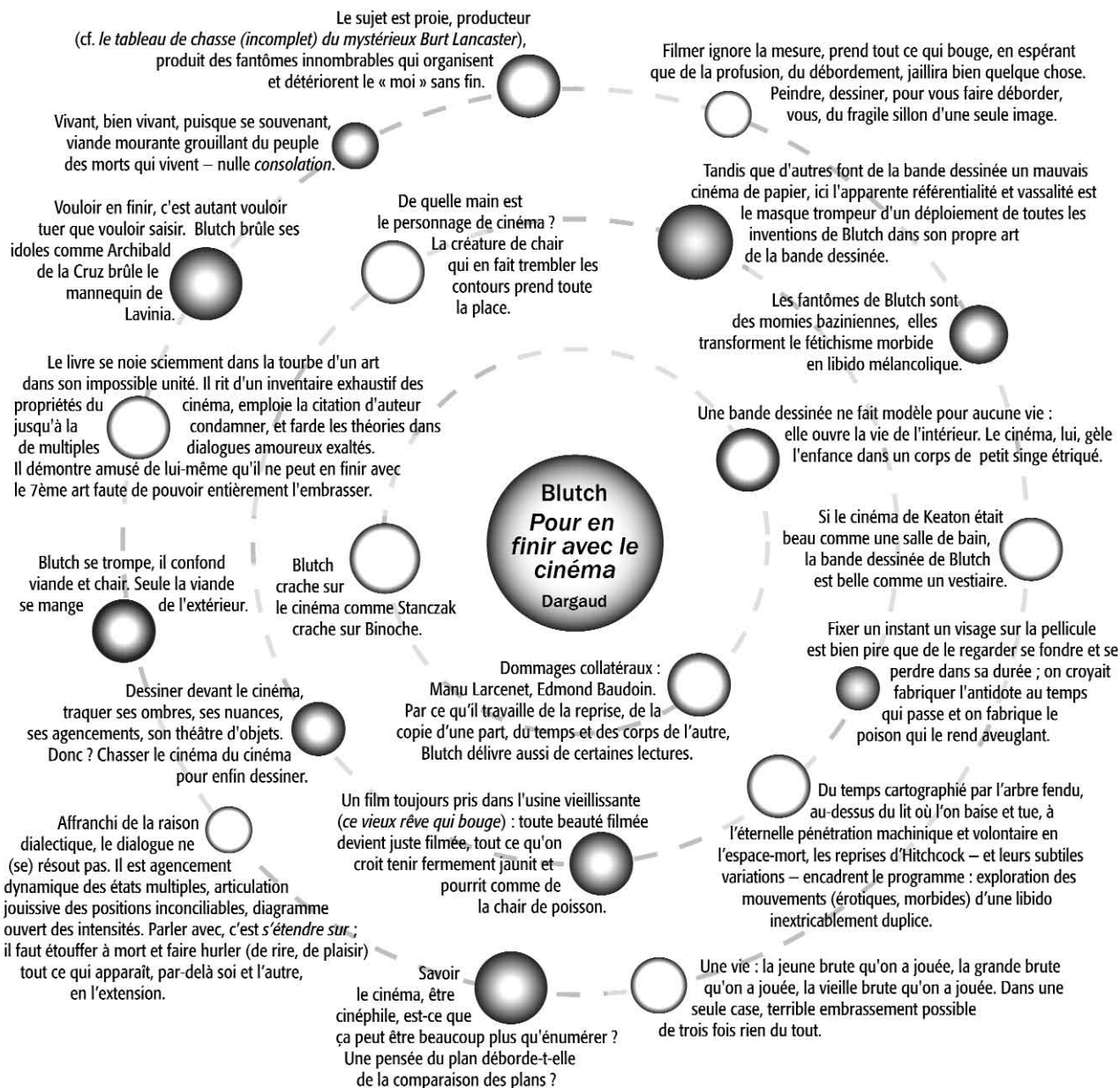
Pré Carré



## Loïc LARGIER — *Sans titre I* sur Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer

NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.3. / NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.4. / NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.5. / NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.6. / NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.7. / NAUGHTON Malcom (scén.) MILTON John (dess.), "Mikros, titan microcosmique", Mustang, n°63, Lyon, Editions LUG, 5 mars 1981, p.8. / "Mickey et les révoltés du Daunty", Mickey Parade, n° 118, Paris, Edimonde-Loisirs, octobre 1989, p. 80. / "Mickey et les révoltés du Daunty", Mickey Parade, n° 118, Paris, Edimonde-Loisirs, octobre 1989, p.81. / "Mickey et les révoltés du Daunty", Mickey Parade, n° 118, Paris, Edimonde-Loisirs, octobre 1989, p. 118.

# 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.

# LE PLUS VIEUX JEU DU MONDE

par Jérôme LeGlatin

à propos de DDT

de Suehiro Maruo, Le Lézard Noir, 2013

Un nouveau recueil de Maruo, suite de treize récits publiés dans des revues aux titres évocateurs : *SM Select*, *Manga Piranha*, *Manga Eros*, *SM Mania*. Travail toujours aussi intense, entêtant, adverse, quelle que soit l'époque de parution des planches – ici le début des années 80. Travail d'une vie qui ne démord pas, page après page, case après case, qui s'acharne, jusque dans les mouvements faussement radoucés des œuvres plus récentes. Quelque chose d'un chien, Maruo. Mais d'un chien aussi singulier qu'estimable, puisque meilleur ami impossible à dresser. Chien d'anomalie, bête d'homme aberrante, penser aux Cyniques, penser à Sade, croire aux miracles, à leur abondance si nécessaire.

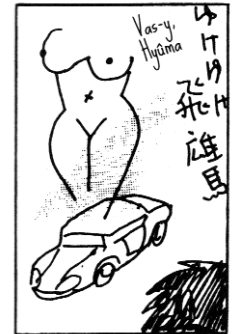


Parmi ces treize récits, « Du DTT sur la chatte avariée » – privilégié ici en tant qu'il s'est imposé à l'esprit et ne l'a pas quitté, invasion hirsute, force d'occupation métèque. Avec Maruo, la raison n'est pas débordée ni révoquée, elle est frappée en plein cœur. Un mouvement centripète,

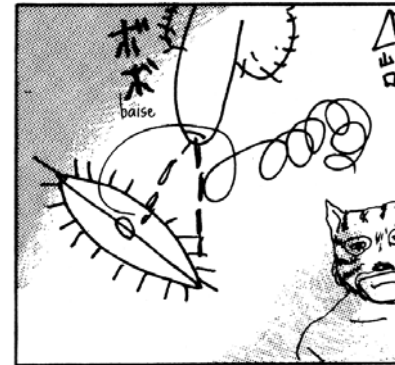
agressif, explosif, que le petit jeu séduisant des causes significatives incitera à raccorder à la nature insulaire du Japon ainsi qu'à certains de ses nœuds historiques et sociaux, où s'agrègent et se broient – forces contraires – claustration et éruption. Mais on ne s'y trompera pas : ce mouvement reste indéterminable, d'attaque

et sans maître. Puissance plastique, il s'ajuste à sa cible en une suite de liens choisis, d'accords calculés, d'affinités consenties ; tactique de la patte blanche.

« Du DTT sur la chatte avariée » donc, et sa première page, un mur de graffitis en expansion – espace découpé de manière à en évoquer l'incommensurabilité – où s'entremêlent ébauches pornos et idéogrammes salaces. Plus que jamais, cette première page me fait regretter de ne pas lire le japonais dans le texte. J'aimerais parcourir la planche sans la régulation qu'imposent l'alphabet latin et sa fonte mécanique (1). Essayer d'oublier ce qui entrave, passer outre, ne pas lire sa langue, s'aveugler. Cette page, cet espace qui s'y déploie, c'est l'instant qui suit l'atemporel tohu-bohu, c'est le un après son zéro, le premier pas de l'esprit, le premier geste – qui n'en nécessite pas de second, suite ou reprise. Cet espace dessine un temps ; un temps non-historique, acasual, et rituel. Le temps du tracé. Le temps durant lequel formes, figures, lettres émergeront peut-être, et peineront alors à se différencier, tendant à des déterminations indécises qui exciteront, chez celui qui trace et chez celui qui regarde, autant la mémoire que l'invention. Mémoire, invention, plus que jamais indistinctes : l'idéogramme est un nez et l'urine pisse à l'œil, fonte velue dont le poil se fait mot. J'écarte cette phrase et non son échec qui, en son jeu banal d'alliances insolites, témoigne de quelque chose qui résiste en moi et veut affaiblir la charge. J'aimerais parler japonais pour mieux y voir (quand bien même le problème ne serait pas résolu, juste déporté un peu plus près de sa source).



La sarabande polymyrique, puérile et abjecte, et puissante, danse de mort et de sexe d'où jaillissent nuées d'yeux, bites, visages, nichons, railleries et menaces, se prolonge d'une page à l'autre en une ligne « pure ». Elle s'y prolonge,



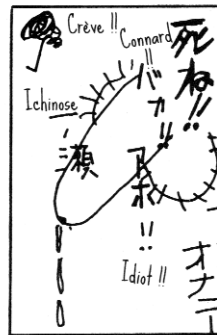
cette masse désordonnée, trouée, compacte et ouverte, et y persiste, à couvert, prête à l'attaque, au grand retour. Présence persistante sous la ligne, *dans* la ligne, menace. Tout entière engagée en cette ligne « pure » que son auteur, personnage tournant le dos au lecteur, trace à l'aveugle sur un mur, le visage dirigé à l'opposé de son geste (lui-même opposé au sens de lecture, en une suite de vecteurs contraires, de sas, de passages, de conversions, de trahisons nécessaires peut-être).

Pourquoi cet écart du regard chez celui qui dessine ? Doit-on y reconnaître de la crainte, du respect, de l'indifférence ? Et si oui, envers quel objet ? Ou bien : est-ce parce qu'on ne saurait tracer une ligne autrement ? Ou bien, encore : en finirons-nous jamais, guettant l'intention, de nous poser les mauvaises questions ? La tension particulière qui hante cette case ne tient pas seulement à la brusque résorption du mouvement d'expansion inaugural, elle s'alimente aussi à la myriade de questions virtuelles, au nuage d'indécidable (deviner ses traces fantômes en l'ombre portée du bras et la masse informe grise au coin supérieur gauche). L'espace pulsionnel, tout ce qui en la première page surgissait à la perpendiculaire d'un temps zéro, est réuni, rassemblé, absorbé en un geste, lui-même figuré par son produit (sinon sa répétition), trait aveugle, dis-sidence de l'œil, « pure » inconnue.

De ce tracé gracieux, passe provisoire, amorce graphique et narrative, tout peut et tout doit rejaillir. Le geste sinon est amputé ; on le sent plus qu'on ne le sait (cf. ces mille albums qu'on feuillette et puis repose). Appréhender dès lors le trait de Maruo comme un



dispositif dents-viscères-sphincter, cellule d'efficace, plus réduit encore, gueule-anus compacte et vorace. Trait gracieux qui dévore et trait gracieux qui chie. Sans âme ni corps, et sans figure bien sûr. Appréhender l'a-signe et sa fonction. Évoquer, si besoin est, Polyphème tonnante contre les dieux, l'œil-grotte-cul-bouche qui génère la lumière d'éructation, produit le « pur » photon. Évoquer, dans le même temps, les motifs des kimonos imprimés d'un flash sur la peau des irradiées. Essayer, pour voir. D'un geste.



Le récit, dont on apprendra plus tard la raison première (règle n° 4 : « *Faire une histoire, même artificielle, pour les crétins de lecteurs qui ne sont pas contents s'il n'y a pas d'histoires* »), offre un suspense des plus savants : notre héros, jeune écolier, artiste en herbe, Maruo puceau d'autofiction, réussira-t-il à graffiter dans les chiottes des filles sans se faire prendre ? Oui et non, puisque presque pris, et contraint à l'évacuation d'urgence. Il finira le corps à la renverse, éjaculant dans une mer d'étrons. Le bon *man-gaka*, avis aux apprentis, c'est lui : le borgne bizarre, l'idiot coincé bite et crayon dans les chiottes du monde, l'innocent aux mains pleines qui décide soudain qu'il possède un talent, un seul, celui de répéter, de *reproduire* ce monde d'un geste. Exactement, en son entier, donc atrocement : la ligne est dite « pure » en tant qu'elle rejoint le temps du tracé, qu'elle actualise l'espace polymaniaque, son potentiel, ses monstres, leur déploiement. Le joueur de base-ball, la fille qui fait caca, le cerisier en fleurs ; non pas trois régimes de représentations (qui chacun figurerait, signifierait, raconterait pour composer avec le texte selon quelques lois établies assurant communication) mais trois états, trois étapes du même geste obscène encore inabouti.

Relier l'espace d'origine au point de chute où les signes abondent, au point de chute qu'est l'abondance des signes, au point de chute qui fait éminence en nos têtes, en évoquer l'accord tenace : désirs nus, jets pulsionnels, hasards insensés, attracteurs étranges, crêtes d'intensité, chocs tectoniques. La ligne à tracer entre ces deux pôles, si bien menée (c'est-à-dire en salopant soigneusement le catalogue des prescriptions qui la contraignent ; la mimétique, la si-



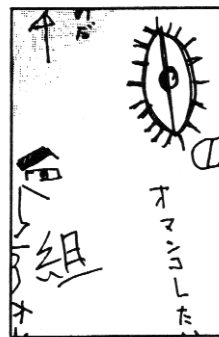
gnifiante, l'adéquate, la narrative, la claire, la stylée, l'improvisée, la gribouillée, la jetée, l'abstraite, etc.), garantit la concordance, établit cette vérité que Werner Herzog a nommé extatique, et qui passe, fil à son aiguille, par le mensonge (règle n° 2 : « Être réaliste »). Ainsi le trait le plus droit compose une boucle autophage, le trait le plus droit clôt comme une bouche à son anus, siamois.

Trait qui dévore et trait qui chie ; science du masque sans visage, sans support ni soubassement. Les menstrues des vierges ébauchent les drapeaux d'Empire ; les îlots d'arbres en métropole, gorgés d'eau et ceinturés d'immeubles, bégayent l'incendie perpétuel ; premiers mouvements, premiers troubles, premiers émois. Quel vouloir-dire, quel vouloir-montrer chez Maruo ? Excités par les saccades du trait le plus droit, œil et bassin s'ébrouent et traquent la grâce immonde, le sans-forme qui baigne en sa foule de signes : invocation, incarnation, meute et bacchanale. Au point qu'on dirait une guerre. Ou n'importe quoi d'autre. Ou peut-être rien qu'on puisse dire ni montrer, entendre ni voir.

Seule et unique manière en tout cas de chanter les *puissants*, poèmes collatéraux pour cibles annexes, qu'ils s'écoœurent sans se reconnaître et vomissent au miroir. La page-titre – qui n'est pas le temps zéro inabordable mais la règle du jeu – exhibe les portraits de ceux qui règnèrent sur la Première Guerre Mondiale. Chez Maruo, chez Willem, les mêmes hommes aux regards flot-tants, morgues traîtres : les *puissants* sont toujours les petits maîtres d'une guerre qui se cache, leur seul pouvoir, à l'envers de l'œil. Tradition ranimée par l'insoumission, Maruo fusionne pouvoir et pourriture ; lumière vive de la voix « pure » qui débusque et révulse l'œil, la parole est à Molo-tov, qu'on ne peut transcrire. Au point qu'on dirait bien une guerre, tout de même, peut-être...

Une éternité plus tard, recroquevillé, prostré, à l'opposé de la plume qui trace, Maruo s'accable : « *Tout ça pour vous dire que des vers et des mouches surgissent toujours de mes planches.* » Il omet ces éclats de rire que moi aussi j'aurai tus, faute à mon sérieux d'homme, ma pesanteur, celle même qui écrase l'auteur en fin de récit tandis que sa main, légère, travaille et ravage.

Je veux apprendre à rire avec cette main.





## Notes

1. Cf. les transcriptions – nécessaires ? – accolées aux onomatopées manuscrites originales, si décisives, de Yūichi Yokoyama ou Tsutomu Nihei ; et ce quelles que soient les solutions, attentives dans un cas, expédiées dans l'autre, que proposent leurs éditeurs respectifs, Matière et Glénat. On notera, tour d'horizon rapide en ce qui concerne Maruo, que Le Lézard Noir, son principal éditeur en France, n'adjoint

aucune traduction aux onomatopées jusqu'à la publication de *La Chenille* (2010), tandis que Casterman les supprime littéralement, pour leur substituer de prétendus équivalents franco-mécaniques dans *Île Panorama* (2010) et *L'Enfer en Bouteille* (2014).



AAH ?  
 MAIS CE TAPIS ALORS ?



ERARD Mme H.	24.20.96
ERTONOVY Evras Gd.	24.18.21
EUJAVI E.	24.25.29
L'IC SANE	
SCHENWICH M.	
Mme R.	54.44
ROZIER R.	27.12
TOUTREUR Mme G.	27.72
TOU'S SHOP	
LOUACHE P. CHENON	20.45
YORIP M.	27.02
TEIL M.	27.02
GALLAY Mlle	27.02.15
GEORGES M.	70.42.11
ROCHEL Mlle	25.74.25
MARCELON A. LIZIERE	
mass kideisther	88.75.42
MAVASSI C.	27.07.90
HISON	27.02.70
MUSIC 2 art peintre	27.09.50
PROZAN I. artist	76.15.72
NOZEE (La) D'arts	24.31.58
BANNER Mat	25.24.60
AROURIN Patrice et Marie	20.41.51
RONTIGNAC	
BILLAUDOT	27.45.72
TOU LAURET GIE	

... 06.22.92  
 ... ENOM SEULEMENT  
 ... ON!!!

... 06.11.17
WEIZMANN Francis... 08.62.52
BERGEL Mr Nume L... 03.59.23
... méd... 05.75.20
... 06.69.99

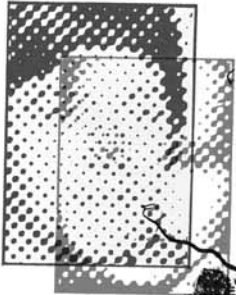
BUCAS ... 06.03.87
CAMIEZ Monique..... 01.34.75
CASTALDO ... 01.43.52
CAVAILLES H. .... 06.80.51

COHEN-SOLAL contact  
 féminine  
 CONCHON MAISON  
 emball  
 DAVEAU Mlle A ... 07.80.82

TU VEUX SAVOIR ?  
 PRENDS CETTE CARTE  
 RIMS...HOTEL  
 CHURCHGATE RECLAMATION



L'IMAGE ?  
 QUELLE IMAGE ?



L'EST ICI

ELLES COIFFAIENT UN CHAPEAU BLANC, DES VOILES, DES COU  
 TURES TOUTE LEUR VIE, ELLES RECOMMENCERAIENT.

## QUELLE EST LA DATE ? QUEL EST LE SUJET ?

par Julien Meunier

à propos de *Barack Hussein Obama*  
de Steven Weissman, Fantagraphics Books, 2012

Quand Guillaume Massart, qui écrit régulièrement dans cette revue, exerce son métier de producteur de documentaires, il lui arrive de devoir remplir des formulaires d'inscription aux festivals. Voilà un exemple de demande typologique à laquelle il lui faut parfois répondre :

*Genre/tranche de population/sujets de votre film (cochez la/les case(s)) :*

*activisme - animation - art - danse - poésie - musiciens - au moins 1 personnage principal est une personne de couleur - au moins 1 personnage principal est une femme - bisexuel - comédie - documentaire - drame - réalisé par une personne de couleur - réalisé par une personne transgenre - réalisé par une femme - réalisé par une personne faisant partie d'une minorité non listée plus haut - maladie mentale - environnement - expérimental - vivant en marge - micro budget - clip musical - narratif - politique - race - SF/horreur - bande annonce - étranger - société*

Ironiquement, il est précisé en introduction :

*Nous comprenons que beaucoup de ces catégories se recoupent, et que la question des étiquettes est délicate. Dans le doute, cochez la case. Et ne soyez pas découragé s'il n'y a pas de case pour votre genre/tranche de population/sujet, nous sommes excités de voir votre film « hors case ».*

On passera sur l'hypocrisie de la formule, qui tout en réclamant de l'inattendu fabrique instantanément une dernière case à cocher, la case « autre » en quelque sorte,

qui inclut *in extremis* tous les imprévus du formulaire et garantit que rien ne sera oublié.

Ce que ce type de formulaire fait apparaître, c'est avant tout un désir d'efficacité, un mouvement d'organisation supérieur dans lequel tout doit rentrer, être parqué dans des catégories qui ne disent rien de l'œuvre qu'elles sont censées classer. On comprend très bien qu'il ne s'agit pas d'appréhender un travail, mais bien de ranger quelque part ce travail et de créer avant tout des outils pour transformer l'inconnu en déjà vu. On imagine alors l'angoisse du réalisateur, dès lors absolument certain qu'on ne verra pas réellement son film, alors même qu'il ne l'a pas encore envoyé.

Pas besoin d'atteindre le degré d'absurde de ce formulaire de festival pour se rappeler que le classement des œuvres par sujet, genre, date, durée ou type de production existe en amont et en aval du travail, de la recherche de financement ou d'éditeur, jusqu'à ce que l'objet finisse dans les rayonnages des magasins ou des bibliothèques, étiqueté « documentaire/société » pour filer l'exemple du film documentaire. Et le matricule ainsi établi viendra borner par avance toute lecture ou vision. Dans quelle décennie tel travail s'inscrit, quel mouvement, quel pays, quel genre... On imagine que toutes ces informations peuvent avoir une raison d'être, mais qu'en faire si l'on cherche à éviter l'approche historique, sociologique ou psychologique ? On voit bien comment ces classements systématiques peuvent faire obstacle à la rencontre entre l'œuvre et celui qui voudrait l'aborder. On en vient à se méfier de ces grilles de lecture en forme d'entonnoir.

Lorsqu'on a ces questionnements en tête, comment aborde-t-on un livre comme *Barack Hussein Obama* qui brandit fièrement ses signes d'appartenance et avance bardé de repères propres à aiguiller la lecture ?

Voilà un livre dont le titre est le nom du président des États-Unis, et dont le portrait d'Obama qui orne la couverture est encadré par deux dates : 2009 - 2012. Un rapide coup d'œil à l'intérieur nous renseigne sur l'organisation de la narration, il s'agit de strips de 4 cases par page, qui mettent en scène le président, sa famille,

son vice-président Joe Biden et sa secrétaire d'État Hillary Clinton.

Le livre s'inscrit donc dès les premiers moments dans un rapport frontal à l'actualité de son époque et à un contexte politique précis et daté. De plus il se place au point de rencontre de deux pratiques de la bande dessinée dans la presse américaine : le strip et la caricature politique. Sujet, date et genre sont affichés immédiatement, comme des points de reconnaissance évidents qui charrient leurs lots de références et créent chez le lecteur une attente particulière. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ce livre affirme franchement son appartenance à un monde connu, il définit d'emblée son périmètre d'intervention qui s'avère à la fois très spécifique et réduit. D'un coup, un ensemble de règles et de manières de faire nous tombe dessus et définit à l'avance l'objet qu'on a entre les mains. Après tout pourquoi pas, il ne serait pas le premier à travailler dans les règles de l'art, et d'autres ont pu y trouver un cadre adéquat. Mais si Steven Weissman établit si vite et si clairement son programme, c'est pour tout aussi rapidement le pervertir.

La première violence aux attentes suscitées se fait au niveau du dessin. Le Barack Obama de Weissman n'a strictement rien de ressemblant. C'est d'autant plus troublant que le profil dessiné dans le médaillon de la couverture pouvait faire l'affaire. Mais une fois prouvé qu'il pouvait dessiner Obama, l'auteur décide de le représenter comme un petit bonhomme au visage rond, aux yeux presque bridés et aux cheveux lisses. Le dessin très lâché de Weissman fera qu'à certains moments les proportions et le trait fluctuants pourront approcher quelque chose du président des États-Unis, mais ce sera comme un accident, quelque chose d'involontaire, et le reste du temps le dessin s'obstinera à garder sa ligne, il refusera à Obama de ressembler à Obama. Dès la première case, Weissman se détache de la filiation des *cartoonists* poli-

tiques et rend son dessin autonome de la tradition des caricatures.

Le deuxième assaut se fait contre la forme du strip, où l'on se rend vite compte que l'humour, la chute, et en général tout le rythme lié à une construction des scènes en 4 cases, ne fonctionnent pas, ou fonctionnent mal, ou bizarrement. La satire est étrangement lointaine, comme assourdie, les références à l'actualité ou au monde politique sont floues. Rien n'arrive, rien ne tient, rien de ce qui est du réel n'accroche complètement. Et on saisit mal les chutes, ça nous échappe, le monde d'Obama est un monde stupide, plat et incohérent. C'est presque mou, relâché, voire clairement éloigné d'une mécanique du gag. Pourtant Weissman publiait ses pages régulièrement sur Internet, on imagine donc que chaque page devait suffire en elle-même. Mais c'est rarement le cas, ou plutôt si, mais pas sur le mode humoristique. Le rire n'est pas son affaire. Quelque chose tient mais dans

une sorte de déséquilibre, de flottement. C'est comme un faux-plat qui s'installe, un mouvement un peu pénible et intrigant d'où émerge, devant le constat que toutes les promesses du livre sont déçues, l'ennui. Un ennui qui place le lecteur dans un état singulier. Dessin improbable, structure inefficace, traitement hors sujet, c'est un sentiment troublant que de se rendre compte qu'on ne comprend plus rien du projet de Weissman, alors que celui-ci nous apparaissait très clair au début.

Petit à petit Weissman fait le vide. L'espace ouvert provoque un vacillement du cadre, d'où peut apparaître la promesse de quelque chose d'autre.

Puis la promesse se réalise, et vient le fantastique. Celui-ci fait des apparitions légères sur quelques pages (un fantôme, le jeu de deux petites filles) et, page 25, Joe Biden se met à expulser de la lave de ses yeux et de sa bouche lorsqu'on prononce près de lui le nom *Eyyaffalla-jökull*. À partir de là, Weissman crée progressivement un



monde magique et absurde, où tout est mouvant et indéterminé.

Une beauté naît de cette mutation du livre, qui va s'élever de plus en plus dans une sorte de fantaisie violente et imprévisible. Hillary Clinton se transforme en monstre rageux, Biden a la tête qui rétrécit, des images se projettent des yeux du président et une entité noire complot à réaliser la Prophétie.

Page 68, dans un dessin pleine page, les fillettes de Barack Obama ont sauté de l'avion qui les transportait pour se retrouver sur le dos de leur père transformé en perroquet géant par l'esprit de l'oiseau qu'il avait tué. Le saisissement que provoque cette page permet de mesurer le retournement que le livre a opéré depuis son début, et on comprend alors son principe de libération comme une ascension, une ode à la transformation majestueuse. Sur ce perroquet géant, comme dans une soudaine révélation face à l'évidence, les petites filles diront :

« Je crois aux fantômes  
— En Dieu  
— En la magie  
— Aux mauvais sorts »

La Nation, la République, la Démocratie, le Président, tout ça a complètement disparu du monde.

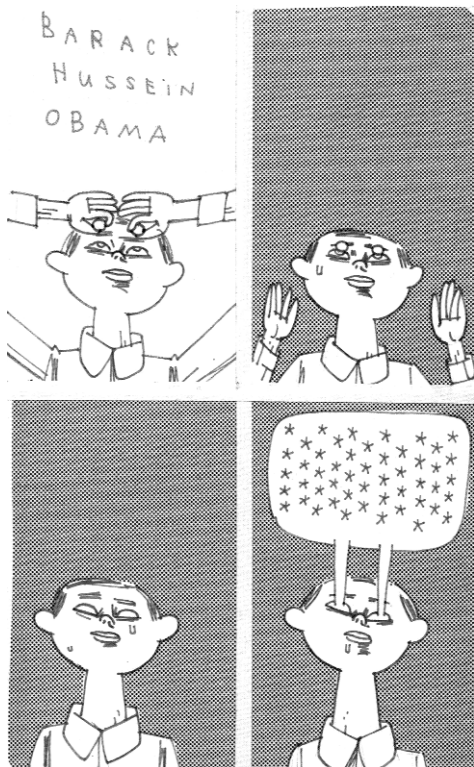
Ça agit comme un éloge de l'échappée, ça a glissé et c'est l'irrationnel qui a pris le dessus. De ce point de vue, l'inscription du livre dans le genre du strip et du dessin de presse, puis sa rapide démission face aux codes du genre, réactivent de manière détournée une position face à la question politique que le livre semblait d'abord éviter. Cette position serait celle du décadre, d'un dérèglement nécessaire pour pouvoir faire place à un devenir autre et pour mieux embrasser l'infini potentiel du

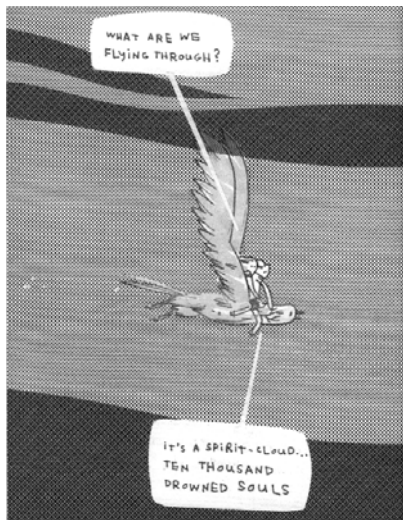
monde. Il devient alors possible de faire face à l'ambiguïté des choses. La mécanique grippée des gags rend visibles le désœuvrement et la mélancolie, l'absurde et le fantastique rendent saillante la violence. Les personnages sont des figures violées, des corps creux qui se transforment, gonflent ou explosent, qu'on peut remplir

de lave ou d'étoiles. Le retour inattendu du politique, c'est par exemple Barack Obama, ayant l'apparence d'un grand oiseau morbide, qui se penche au-dessus d'un homme, lui demande : « *Que veut le peuple ?* », puis lui crève les yeux sans attendre de réponse et s'envole.

L'éditeur, lorsqu'il présente le livre, parle d'une Amérique parallèle, d'une version alternative de Barack Obama et de son entourage. D'une certaine manière, c'est là chercher à ancrer le récit dans un territoire qui ne serait pas celui du réel, c'est déplacer le livre là où on peut facilement le ranger. Une Amérique parallèle, c'est une Amérique qui ne nous regarde plus, et c'est aussi une case bien pratique pour y placer les bizarreries du livre et leur enlever leur poids. Un univers fantastique, c'est un univers qui permet à l'étrangeté du livre d'être confortable et justifiée, qui ne pose plus question.

Mais ça ne colle pas, le livre résiste. Il y a en lui quelque chose de radicalement irréductible du fait que ce fantastique n'arrive pas de nulle part, ni n'importe comment. Si la magie a éclaté et élargi le programme du livre *Barack Hussein Obama*, qu'est-ce que le président Barack Hussein Obama fait à la magie ? Au fond, pourquoi Steven Weissman s'obstinerait à parler de Barack Obama si c'était pour s'en écarter complètement et l'oublier au bout de quelques pages ? C'est que ce n'est jamais vraiment le cas, et d'une certaine manière le réel n'est jamais complètement effacé, il mute mais





toujours dans la réalisation d'un potentiel fantastique qu'il portait en lui.

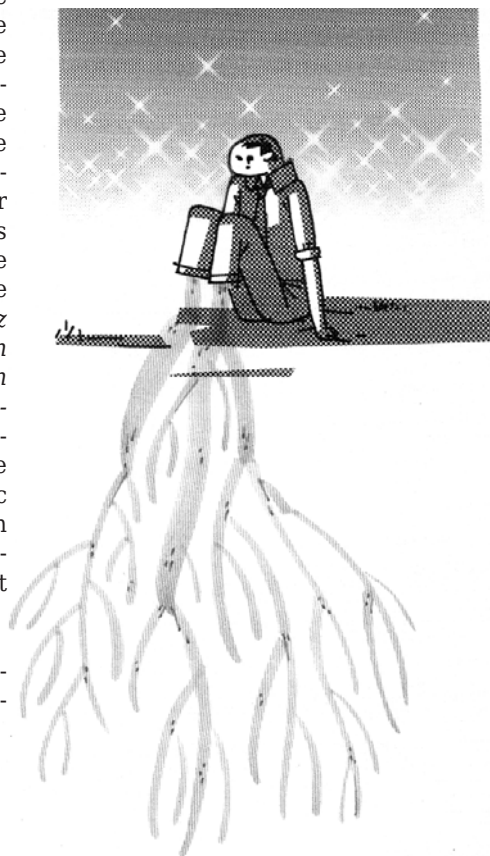
Lorsque le nom du volcan *Eyjafjallajökull* provoque des giclées de lave dans le corps de Biden, ce n'est rien d'autre qu'une mise en forme du fantastique qui se trouve en puissance dans le fait bien réel que le réveil d'un

volcan islandais paralyse le trafic aérien mondial. Et si le nom de Barack Hussein Obama n'est pas fictif, le lire à chaque début de page le transforme en une sorte de mantra, qui à la fois le vide de son sens et arrime chaque nouvelle page à un référent concret. Ce que fait le président Barack Obama à la magie, c'est l'enraciner dans le monde malgré tout. Weissman ne substitue pas au monde un monde alternatif, son livre est plutôt en constant dialogue avec le réel, et son échappée se fait toujours par un rappel de la réalité, de laquelle il ne se détache jamais complètement. Ainsi il faut lire le bandeau publicitaire aux couleurs du drapeau américain qui ceinture le livre et qui comporte des citations telles que : « *Rassemblez toute votre énergie et placez-la dans Barack Hussein Obama* » - Oprah Winfrey », ou « *Barack Hussein Obama a beaucoup de critiques, et je n'en ferai simplement pas partie* » - George W. Bush ». En opérant une fusion entre le titre et le personnage, Weissman crée d'emblée un flou, frotte son livre au personnage public pour qu'il s'y confonde jusqu'à troubler la distinction entre fiction et réalité. Cette friction provoque des superpositions, des effacements, une confusion d'où peut émerger un rapport singulier au monde.

Pour ce livre qui se désintéresse du terrain qu'il prétend investir et qui se construit tout le long sur un aller-

retour constant entre un lâcher prise et un rappel du réel, peu importe finalement d'où il vient et où il va : seul le geste compte, seul le travail autour de l'écart, du hiatus, semble fertile. C'est une bande dessinée qui fonctionne comme un élastique, qui part du sol et s'étire vers le fabuleux sans perdre de vue son point d'ancrage ; ça se tend, ça se rétracte, puis ça repart en tension dans des degrés d'étirement et de direction multiples. Parfois ça s'épuise, parfois ça accroche le lecteur, mais au bout du compte cette façon de partir d'un lieu circonscrit, de cocher toutes les cases, pour installer ensuite une profonde instabilité, en fait un livre étonnant.

Quelle est la date, le genre ou le sujet ? Dans ce cas précis ces questions deviennent fécondes en ce qu'elles établissent leurs propres limites et permettent à Weissman de les dépasser et travailler l'inactuel, l'indiscernable et l'incertain. Alors que le sol est bien connu, les rhizomes qui le traversent déroutent.





DANS LA CALE UNE CAISSE OUVERTE CASSÉE DES  
TONNEAUX ET D'AUTRES CARTONS LES POUTRES  
MÉTALLIQUES UNE OMBRE RONDE FAIT ÉCHO AUX  
COURBES QUE PREND UN RIDEAU NOUÉ PEAU DE BÊTE  
MOTIF AU MUR LIGNE D'HORIZON PROCHE DEVANT CES  
CACTUS AU-DESSUS QUELQUES TRAMIS DE VENT FLOTTENT  
TROIS CAISSES EN PARTIE LES UNES SUR LES AUTRES  
CHACUNE POSSÈDE SON AUTOCOLLANT DE SIGNALLEMENT  
UN FAGOT DE CORDAGES AU-DESSUS D'UNE MARMITE  
DES GOUTTES D'EAU DE LA FUMÉE LÉGÈRE S'ÉCHAPPE  
FUMET UNE ZONE D'HABITATION DENSE FOURNIE DEVANT  
LAQUELLE UNE SOUCOUBE RONDE OPPOSÉE À LA  
RECTITUDE DES IMMEUBLES ENTRE DES ARBRES OMBRES  
PROJETÉES DE L'EAU LA SOUCOUBE SUR UNE  
INTERROGATION POINT DES GOUTTES DE UN LÉGER  
SURSAUT ANGLE D'UN MUR DE PIERRES PLUIE FORTE  
DES HERBES MAUVAISES POUSSENT ENTRE UNE PAIRE  
DE LUNETTES UNE SEULE BRANCHE LA GAUCHE UNE  
CARTE AVEC INDICATIONS MANUSCRITES ANGLE D'UN  
MUR DE PIERRES PLUIE FORTE DES HERBES MAUVAISES  
POUSSENT ENTRE UNE PETITE OMBRE QUELQUES BRUITS  
PETITS POINTS AU PIED D'UN ARBRE SEUL DANS VALLÉE  
MONTAGNEUSE FOND DE CANYON UN TACOT DERRIÈRE  
LUI UNE CAISSE SUR ROUES TRAÎNE UNE BALLE MONTE  
DE PISTOLET PAR-DEVANT UNE BANNIÈRE ENTRE DEUX  
NUAGES FONCE SUR UN OISEAU SURPRIIS MAIS LA VOIT  
VENIR UN BÂTON DROIT TIENT SUR LÉGER PIERRIER UNE  
ÉTENDUE DE SABLE AVEC OMBRES DES DÉFORMATIONS  
DES TRACES CRANTÉS EST UNE COMPOSITION ABSTRAITE  
SAVAMMENT CONSTRUITE UN BORDEL UN BUREAU UN  
HUBLOT DONNE À VOIR LA LIGNE D'HORIZON LES MURS  
EN MÉTAL AVEC RIVETS SUR LA DROITE UN BUREAU UN  
CARNET DESSUS AUSSI UNE MAPPEMONDE UN CANOT  
S'ÉLOIGNE D'UN NAVIRE DE SAUVETAGE LE QUITTE LA  
MER REMUANTE UNE ÉCHELLE DE FORTUNE PENDOUILLE  
S'ENGOUFFRE DANS PORTIÈRE OUVERTE D'UN VIEUX  
TACOT DES CRIS VOIT L'INTÉRIEUR UN APPEL AU SECOURS  
UN SAC DE BILLES SE DÉVERSE EN HAUT D'ESCALIERS  
ELLES ROULENT EN TOUS SENS UNE FENÊTRE AVEC  
NOMBREUSES GRAVURES ORNEMENTALES ATOUR  
QUELQUES PLANTES DERRIÈRE UN LIVRE OUVERT DEVANT  
VOÛTE UN VOLANT QUELQUES PETITS TRAMIS CHEVEUX AU  
VENT LE CAPOT POINTE D'UN FUSIL DRESSÉ AU-DESSUS  
LES NUAGES DENSES UN LIT BORDÉ SERRÉ UN COUSSIN

Loïc LARGIER  
SANS TITRE II

# MOINS LA MAIN

## MONSIEUR MACHINE

On m'a pourchassé, tiré dessus et jeté dans cette cellule de haute sécurité ! Mais — l'arsenal que renferment ces doigts devra réparer un outrage encore plus grand — L'ablation de mon VISAGE !! Ce visage humain a beau n'être qu'un artefact monté sur ma tête de métal — Il est à moi ! Il m'appartient !! Et il faudra bien plus qu'une armée de gardes pour m'empêcher de le récupérer !.. Tout d'abord sortir de cette cellule — mais actionner la poignée de porte déclenchera un bazooka sonique embusqué ! Mes circuits vont devoir égaler la vitesse de réaction du mécanisme invisible !

*Instantanément, au contact de la poignée de porte : RREEEEEE !!*

## MONSIEUR MACHINE

Machine contre machine ! L'une échappera à cette cellule exigüe — l'autre se consumera en un enfer concentré d'ardeur solaire ! ADIEU, FRÈRE CHIEN-DE-GARDE !

*Le bazooka sonique se convulse en une flamme éclatante, tel un serpent blessé, avant que le feu-soleil n'atteigne ses parties vitales et ne réduise au silence sa voix funeste...*

## MONSIEUR MACHINE

Et maintenant l'étape n° 2 !

## SOLDAT 1

Eh ! Attention !

## SOLDAT 2

Cette machine infernale s'est libérée ! Comment a-t-elle — ? Argh — !

*CRASH !*

*WAM !*

## MONSIEUR MACHINE

On se calme avec les adjectifs, Monsieur ! Je n'apprécie pas du tout les insultes !!

## SOLDAT 1

Ow !! Mon épaule ! — Tu vas me la démolir — !

## MONSIEUR MACHINE

Alors... sentir le contact de doigts d'acier te met mal à l'aise, hein ? Je pleurerais sur ton sort, si je possédais les canaux lacrymaux adéquats ! Et maintenant, réponds... Qui a pris mon visage ? — Et où l'a-t-on emporté !?

## SOLDAT 1

Je-je ne sais pas ! Honnêtement, je-je — Laisse-moi tranquille, bon sang ! Le complexe est immense ! Il y a des gardes à chaque coin ! Si je suis blessé, on te réduira en boulons !

## MONSIEUR MACHINE

C'est pas la première fois que j'entends cette histoire, lèvres-molles !! Mais je ne l'intègre pas en ce qui me concerne !! Je ne me laisserai plus manipuler ! Où est mon visage !? Dis-le moi ! DIS-LE MOI !!

## SOLDAT 1

Je-je ne peux pas — ! Je-je ne veux pas !!

## MONSIEUR MACHINE

Sois maudit !! Je me débrouillerai seul ! Mais non sans t'avoir administré une petite thérapie de choc !

*SKAK !*

## SOLDAT 1

Argh — !

*MONSIEUR MACHINE, après que le garde s'est évanoui*

Je lui ai emprunté son casque et son arme, mais j'ai besoin de plus ! Sa voix, sa diction sont essentielles à mon plan ! (Dans la gorge de X-51, l'appareil à bandes magnétiques qui a enregistré la voix du

*garde est activé.) Une unité de brouillage va digérer ses paroles, et je les réarrangerai pour atteindre mon objectif ! (Alors...) LAISSE-MOI, BON SANG ! LE COMPLEXE EST IMMENSE ! IL Y A DES GARDES PARTOUT ! SI JE SUIS BLESSÉ, ON TE RÉDUIRA EN BOULONS ! LAISSE-IMM-C-O-M-PAR-GAR-SI-RÉ-SÉ-LÉ-DUI-BOU-PLEX-IL-SE-OI-EN-LON-TOU-LE-ON-É-O (Une fois le discours réarrangé...) ENVOYEZ DES RENFORTS AU PAS DE COURSE ! LA MACHINE TENTE DE S'ÉVADER DE SA CELLULE !*

*Le brouillage accompli, X-51 s'arrête à un endroit du corridor plongé dans la pénombre. Élevant sa main, il envoie un rayon de lumière frapper l'interrupteur d'un poste de télévision en circuit fermé.*

## SOLDAT 3

C'est toi, Hanley ? Qu'est-ce qu'y s'passe ?

## MONSIEUR MACHINE

ENVOYEZ DES RENFORTS AU PAS DE COURSE ! LA MACHINE TENTE DE S'ÉVADER DE SA CELLULE !

## SOLDAT 3

Tiens bon ! On arrive !!

*La supercherie fonctionne. Une large porte d'acier s'ouvre pour accueillir le brusque afflux de gardes armés...*

## MONSIEUR MACHINE

Je trouverai ce que je cherche, quitte à démanteler ce complexe — section après section !

*Pendant ce temps, dans le bureau du directeur...*

## COLONEL KRAGG

Et vous me blâmez à cause de ce — de ce visage !?

## LE DIRECTEUR

C'est exactement ça, Colonel Kragg !



« Shnen urreisai !		makla hauhta mautia [?] !	– Hauhta matman gena !
– Himana mautia habai warma laih ..... Himana mautia habai waihma laih ! ..... Himana mautia habai silda taglan ! ..... Himana mautia .....	– ..... ..... ..... ..... ..... ! ..... ! ..... ! ..... ..... ..... ..... ?	– Qaman neh !  – Makla hauhtsa matna wart niman himana mautia !  – ..... wart niman eja ! ..... wart niman eja ! ... .....  – Himana mautia, wileis hauhta matnan gena wisana ?	– Qena wart boren ! hauhta matna gena wart boren !  – Ghe.... gheehh... ..... bd... bdl..... ..... ahagl ..... bl ..... dlgh ...  ... ahhh..... hh ... .....gha.....  gheee..... ahgh..  Bl... blgh... ... gll... bl...ghe..... »
	– Lagjan eja !  – Untana !  – ..... ..... ! ..... ..... ..... ..... ?	– Himana mautia wileis hauhta matnan gena wisana ?	
	Wartan kedan du		

« Hmm ... Ça commence déjà !  
*Aujourd'hui, je fais le sociable...*

– Je fais ça une fois par mois  
*Sous l'influence de Fritz  
Vanderslagmulders...*

– Mon oncle qui faisait cela une fois  
par semaine !

*En 1962 il fondait la société  
« Charmant et sociable ».*

– Déjà cette année je devenais  
membre !

*Notre devise était « Plus que c'est  
charmant, plus que c'est sociable ».*

– En '63, je gagnais la coupe  
du tournoi de sociabilité.

*À partir de ce moment-là, j'ai joué  
un rôle actif dans la société.*

– Le brassard en est la preuve !  
*Celui-là indique que je faisais partie  
du service d'ordre...*

– Au moment que ça devenait  
asociable, c'était à moi de rétablir  
la sociabilité.

Alors je disais si, dans les  
premières cinq minutes, ça ne devient pas  
sociable, moi je vais une fois vous montrer  
ce que c'est justement l'asociabilité !  
*Alors soudain tout devenait calme.*

– Et alors, il y en avait un qui allumait  
une pipe... Et puis encore un... Et puis

quelqu'un commençait à déclamer un  
poème de Guido Gezelle et les autres  
jouaient du violon

ou au domino.

*Ce n'est qu'une question de VOULOIR !*

– Disait Fritz toujours !

*Ah... Fritz...*

– Depuis que ce pigeon t'est volé  
dans la pomme d'Adam et que celle-là est  
rentrée dans ta glotte, plus jamais t'as été  
le même.

*Chaque fois que tu respirais tu faisais  
un bruit strident*

– Ce qui était très asociable.

*C'était donc de mon devoir de t'interdire  
l'entrée de notre local.*

– Mais tu restais le président !

*Mais ..... Des blagues circulaient déjà.*

– Ça se trouve à l'extérieur, ça fait un  
bruit strident, et c'est asociable...

Qu'est-ce que c'est ?

*Finally tu es parti en Amérique...*

– Pour y mourir loin de la maison.

*Ce qui signifiait la fin de « Charmant  
et sociable ».*

– Avec la caisse, on a payé  
tes funérailles.

Chaque fois que je fais le sociable,  
je dois y penser ! »

« C'est quoi comme bête  
qu'on cherche déjà ?  
– Un genre de singe féroce ils ont dit.  
Si on le tue, on est bon pour  
les infos régionales.

– Je comprends pas.

– Qu'est-ce que tu comprends pas ?

– Je comprends pas comment cette  
petite gonze peut avoir autant  
d'ascendant sur moi !

– Ben ça ! Chais pas moi

– C'est une étudiante !

Une étudiante merde !

Une étudiante dans un studio, avec  
des pantalons élimés, pas fichue de  
porter deux chaussettes pareilles !

Elle sait pas s'habiller ! Elle sait  
rien faire, elle a pas le permis de  
conduire et elle fume des roulées !

Tu te rends compte ?!

– Quand j'étais jeune, j'étais avec une  
nana qui avait des culottes trouées...

– C'est rien cette gamine ! C'est  
personne ! Elle ne pèse rien ! Oui,  
mon vieux, je mets quinze ans de vie  
conjugale en danger pour ce rien !

– Je dis ça mais à l'époque je mettais  
encore les slips que ma mère  
m'achetait.

– Et pourtant je guette continuellement  
son approbation. Je la mendie. Je  
ferais n'importe quoi, t'entends ?!

PUM

– Attends !

– Je sais bien que c'est joué d'avance,  
que cette histoire est vouée à l'échec...

– Ça tire par là !

– Mais je m'en fous ! Je persiste.

Je m'enfoncerais consciencieusement  
dans l'erreur...

Tel que tu me voies, je lâche  
la proie pour l'ombre.

– Ho par ici !

– Tu l'as eu, Robert ?

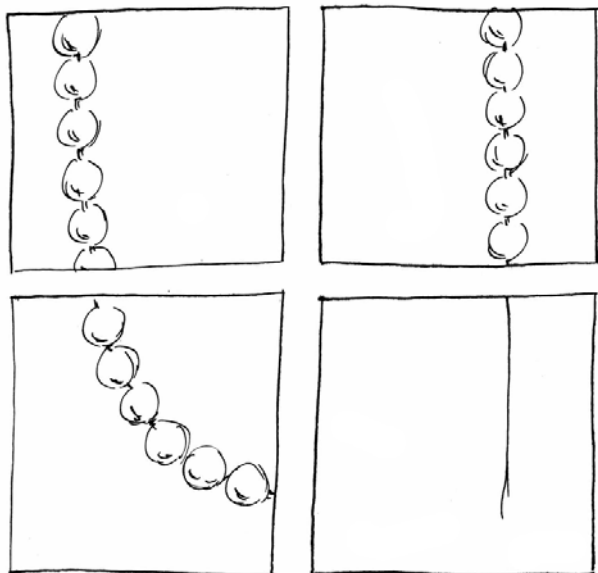
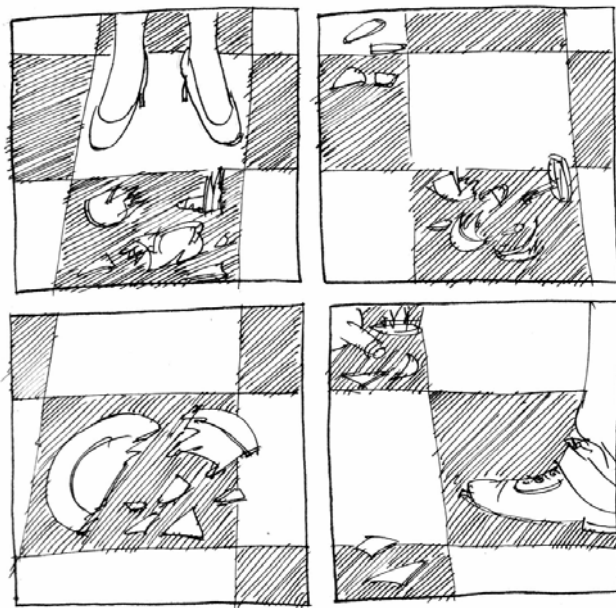
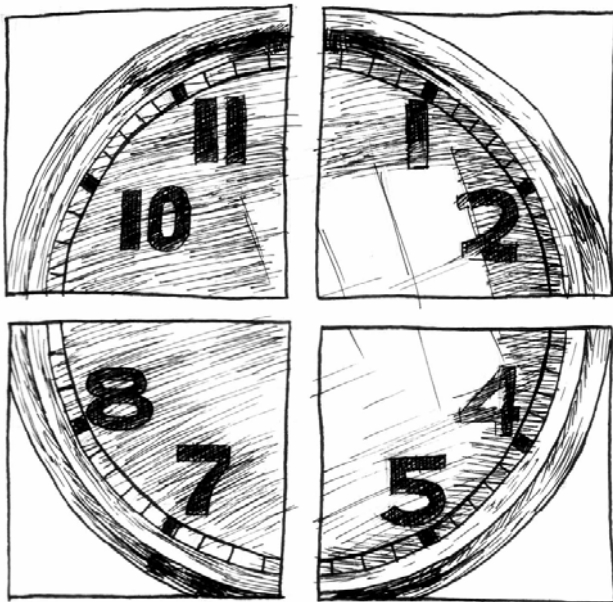
– Regardez ce morceau.

– C'est pas le singe.

– Merde.

– Ah ben non, c'est pas le singe.

– Comment de telles horreurs  
sont possibles ? »



Guillaume Chailleux  
*Tricoter n°9, 10 & 11*

# L.I. de MARS

physique de la bande dessinée

Yokoyama / Varlez

Deuxième partie :  
dérive du littéral

## SYNOPTIKON

### Dérive

On envisage le littéral — par quoi une forme apparue développe une conformité, la plus stricte possible, à sa cause d'apparition — comme territoire d'inertie propice, peut-être, à la mise en branle du mouvement critique ; un espace zéro d'équivalence critique, comme il est l'espace zéro de la connaissance herméneutique avec lequel, et sans aucun doute *par* lequel, tout commence...

Mais méfions-nous de l'inclination spontanée à restreindre un tel mode de l'image à une proposition purement véhiculaire, conditionnée à la seule forme sensible perçue, messenger docile n'ouvrant jamais la lettre qu'il doit acheminer.

Que vise la littéralité ? Trouver la voie la moins accidentée possible entre les deux termes d'une relation analogique, le plus généralement litténaire. Soumise à sa cause énoncée, elle traque une fidélité à sa cause — par une harmonique formelle, une équiformité déjà bien problématique — qui garantirait la forme idéalement sans reste susceptible de renvoyer aux conditions de sa réalisation, et autorisant le même ordre des commentaires, des interprétations, des propositions. On peut déjà s'interroger sur le sens d'une forme programmatiquement motivée par sa disparition même... Mais il faut concevoir que l'objet de cette fidélité (ce qui, de l'énoncé, doit être reconduit sans perte) ne présente lui-même aucune forme d'évidence : il a déjà été soumis, pour être circonscrit, à

une éthique du discours, une théorie du langage et sans doute à une poétique de l'image, qui ouvrent et éclairent partiellement le chemin assertif du regard. Ainsi, c'est dans la morsure imperceptible d'un corps sur l'autre que l'énoncé et l'image qui en rend compte font de la littéralité une relation *réciproque*.

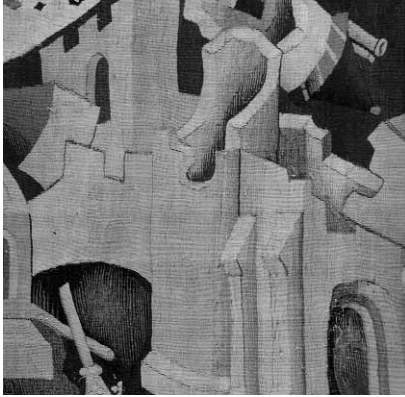
Apparemment courbée sous le poids d'un énoncé sériant, en autant de directives sévères, ses lignes de forces, l'image littérale opère en vérité une forme d'exégèse silencieuse soumettant le texte à son propre régime. Non seulement il n'y a aucune évidence dans le choix des axes d'équiformité eux-mêmes (on peut tout à fait imaginer, en lieu et place d'une fidélité formelle, une fidélité chromatique, une fidélité cinétique, une fidélité organique, en bref une série de principes très éloignés de tout *contour rhétorique* entre lesquels il n'y a pas lieu de chercher une quelconque hiérarchie en tant qu'ils font le sens bien plus qu'ils n'en sont les effets), mais il n'y a pas non plus d'évidence à cette relation elle-même. *Il n'y a rien d'évident à littéraliser*. Pastoureau distingué clairement dans son étude des bestiaires médiévaux entre ce qui est vu et ce qui est thématiqué, ce qui est perçu et ce qui est formulé, tout l'écart conceptuel persistant entre expérience sensible et vérité. L'animal le plus commun peut se déplacer dans la zoographie la plus fabuleuse sans que soit vécu comme contradiction l'écart entre expérience et apprentissage. De la même manière, dégager un modèle plastique possible de la double idéalité théorique et historique antiquisante (idéalité du concept, idéalité de la période de son éléction) acculait les artistes de la Renaissance à dialectiser systématiquement expérience sensible et théorie de la forme, dans un jeu savant de surdéterminations de la ressemblance formelle par la fidélité métaphysique. Pour qui, aujourd'hui, prend son crayon et se met en tête de dessiner ce qu'il ne connaît pas encore mais dont il a entendu parler, ce qu'il découvre à travers les livres d'éru-

dition ou ce qu'une nouvelle expérience sensible contredit d'une expérience plus ancienne et des énoncés qui en avaient découlé, cette question n'a rien perdu de son acuité. L'idée d'une relation possible entre image et énoncé, qu'elle soit littérale ou pas, est elle-même un puits de questions sans fond.

Observons la tenture de l'Apocalypse d'Angers, et voyons en quoi elle est une puissante machine littérale, et multiple-ment littérale : elle l'est métaphysiquement, formellement, plastiquement et ergologiquement. Métaphysiquement littérale par la recondensation sans exégèse du mystère à ses bordures ; formellement littérale par le tissage réalisé des modes de composition iconographique (il n'est pas jusqu'au volume lui-même qui ne soit l'objet d'un assemblage furieusement hétérogène, notamment dans le volet 23, celui de « L'aigle de malheur ») ; plastiquement littérale par la représentation du révélé (programme iconographique comme circuit des visions enchaînées dans leur temporalité explicite) ; et enfin, ergologiquement littérale par ce que fait la tapisserie même, projet insensé d'image nue, flottante, d'image-même, image étant son propre support. Tendue au regard dans l'état de voile par lequel le ciel se drapa de



la révélation, voile de la vue qui se déchire d'un voile de la vision, la tapisserie d'Angers est tenture de parole littéralisée, *litté-*



ralement image révélée.

À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les images ne se tiennent plus serrées dans l'espace plan des représentations ni des diagrammes : on les voit parcourues de processus internes faisant dimensions — chemins par le regard des échos spirituels et critiques propres à leur cause et à leur mouvement d'apparition —, dimensions ouvertes aux champs des processus externes — notamment celui du colloque entamé des images entre elles. La représentation gothique compose non seulement avec les images des choses, mais avec les images de leurs images ; faisant circuler les facettes du *prototype* entre ses référents immédiats et médiats, le tableau convoque dans le même espace figures et représentations, saints et images de saints, peinture de corps et peinture de sculptures peintes. Il



fait image d'images.

C'est un déplacement de la puissance à incarner que les chrétiens avaient garanti à la figure dessinée, et qui va s'opérer lentement vers cette autre puissance qu'est le cadre ; autrement dit, vers le dispositif de production et de lecture, vers l'espace de profusion et de présentation qu'il est, en tant qu'image d'une pensée — méta-image — et en tant que système des modes de l'image (plus encore que comme système des images elles-mêmes).

Le littéral y est travail de la présence : il invite le chrétien à se demander en pénétrant l'église ce qu'il traverse *littéralement* comme corps ; devant le retable, ce qu'il observe comme cadre *littéral* de la pastorale mariale (le jardin qu'elle EST) doublé du cadre *littéral* de son culte (le temple qu'elle EST) ; ce que, *littéralement*, les figures portent comme opérateurs de sens révélés ; et enfin ce que, *littéralement*, l'hostie, image princeps autant que signe de la présence réelle, actualise. Au bout du compte, ces figures prises dans des processus littéralisant qui les font coulisser au gré des axes spéculatifs et poétiques, tangiblement formalisés par des cadres plastiques, sont tout autant des procès du cadre de narration comme conditions littérales nécessaires au récit, qu'elles en sont, paradoxalement, la métaphore.

On voit se dessiner, déjà, jusque dans ce paradoxe, une ombre portée familière : c'est celle d'une série de problèmes compositionnels et narratifs nouveaux par lesquels l'invention de la planche de bande dessinée revitalisera à sa manière ces questions abandonnées un instant aux cathédrales. Là où le déplacement du regard avait été une expérience corporelle et architecturale, celui de notre discipline est une expérience de la lecture.

La procession fractale d'une image, qui n'en finit plus de se creuser dans l'homothétie des cadres interprétatifs, par les plis internes de ses référents, rythme de

lieux de passages le train des *suppositions* — Christ-monde, église, retable maçonné, tableau des habitacles cloisonnés, trône, figures opératrices qui en font le circuit des commentaires, monde et Christ également figurés en bouclant là le jeu des incarnations. Elle ne nous donne pas un modèle d'image, mais un prototype de pensée du processus.

Ces déplacements fonctionnels dérèglent le cours déplié des narrations en images. Ils révèlent autant de profondeurs inattendues dans les cours du récit ; retournement des trames par lequel ce qui semblait, dans la convention linéaire des lectures, être le fil du temps, peut tout aussi bien devenir la maçonnerie d'un monde — monde du déplacement des figures ou monde radicalement autre, qui les tient précisément dans la distance figurale — ou bien composer le plan des exégèses. Voilà qui déjoue les couplages typologiques et rhétoriques et rend inaudible leur rengaine — figuratif / concret, arbitraire / motivé, naturel / machinique.

C'est en tant qu'ils mettent à nu le caractère spécifique pris par ces questions dans le champ qui est le nôtre, que Varlez et Yokoyama, déjà unis par moi dans les prolégomènes d'une physique possible de la bande dessinée (cf. *Pré Carré* n°2), se trouvent à nouveau joints ici. Leurs approches respectives du littéral en font le moteur d'un processus narratif et l'indice d'une vie souterraine sous les membranes diégétiques, celle des grands mouvements de récits matériels.

## L'histoire mise à nu par ses célébataires mêmes

Une conception sémiotisante du littéral induit à penser que, par lui, on atteint une essence qu'en vérité il met en question dans le cadre de la vie étendue. Ce qu'il ruine, c'est l'idéalité d'un zéro rhétorique qu'on lui a pourtant assigné comme fin — un stade acritique de l'image —, c'est

la reconduction idéelle d'un donné déshistoricisé, pur, parmi les hommes : là où l'on avait cru voir une herméneutique sévère et cloisonnante, se développait un trajet distinctif et critique, précisément, des rapports ontologiques.

Varlez et Yokoyama travaillent l'un et l'autre à mettre à nu un peu de cette générosité insoupçonnée du mode littéral. Ils éclairent comment, d'une harmonique à trouver dans un faisceau de vibrations idiosyncrasiques, le littéral fait de l'assonance avec le particulier le mode de pénétration et de connaissance de la singularité irréductible.

Robert Varlez dégage un littéral strictement plastique : il ne se traduit pas par une desubjectivation des modes de représentation (il ne se joue pas dans les cadres du semblable et du dissemblable) mais par la mise à nu de ses conditions de production (conditions éminemment subjectivées, elles). La littéralité n'y est pas tributaire d'un énoncé de référence. « Au pied de la machine productive » — distincte de nos images « au pied de la lettre » et de leurs causes énonciatives — elle nous rapproche de la notion inélucidable, insaisissable, de performativité de l'image. Yûichi Yokoyama travaille dans les relations imaginaires qui naissent entre l'énoncé et l'image en tant que circuits des causes et des effets d'apparition. Autant de rêves de coïncidence chassés par la gamme des subjectivations productives d'un côté, par celle des historicités théoriques de l'autre.

Chez Varlez, s'expose un littéral descriptif de la machine muette, exposition sans fard d'un processus de représentation machinique : c'est un littéral sans énoncé auquel se littéraliser ; un littéral du processus formel porteur de sa représentation. Et s'il n'avait pas d'autre pouvoir que celui-là, celui de bégayer son apparition, voilà qui fonderait au moins l'exigence d'une critique des rapports généraux des autres modes figuraux avec les énoncés. Cette occurrence du littéral varlezien, c'est celle d'un processus qui n'est pas dévié par la

métaphore ni masqué sous l'artisanat. C'est un des paradigmes qu'établit le dessin, celui de production d'un monde.

Nous sommes acclimatés, par la forme essentiellement mimétique de la bande dessinée, à ce que le champ figural s'organise en rendant des comptes à un jeu de référents : c'est par l'adéquation à ces référents dans leur propre cadre d'agencement, par une forme de découpage dialogique qui — en tant que tel — suppose déjà un terrible déséquilibre des forces en présence, que nous en oublions combien est pauvre cette perspective du dessin, combien c'est une façon de l'assujettir aux énoncés. Se placer devant la bande dessinée dans ce cadre régulateur, devant ces référents, attendant pour elle une coïncidence fonctionnelle avec les énoncés qui y circulent, c'est écarter par l'ombre d'un monde référé un monde infiniment plus riche qui se développe dans son propre champ, selon ses propres modalités.

Chez Yokoyama, un renversement général des conditions de formation et de croissance des énoncés fait du récit plastique qu'est le jardin institué en sujet — et du *Jardin* comme livre — leur ordonnateur. C'est une autre forme critique des couplages hiérarchiques forgés entre énoncés et figures qui apparaît alors, par l'invention d'un personnage purement processuel, d'un mode d'apparition continu constitué en sujet, d'un *jardin d'effectivité*. Cette fois-ci, c'est une machine de production diégétique qui va conduire tout ce qui s'écrit à la surface de la page dans une floraison littérale tiquetant l'inflexible extension du jardin.

Quelle puissance créatrice proposent ces variations sur le mode littéral ? Il y a tout ce que le littéral fait patiner, brouter : l'histoire, le temps du récit dans sa notion itérative et déroulée. Chez Varlez par la substitution de la figure au lieu, et chez Yokoyama — avec qui nous sommes, comme dans la musique dodécaphonique, *toujours en tout point également proches du centre* — par la destitution de ses mo-





ments. Il y a ce que le littéral produit : des vecteurs de puissance dans les directions tirées depuis ces points référents, qu'ils soient machiniques, dessinés, racontés. Corps acupuncturés de récits passagers. Et il y a ce qu'il fait vaciller : la suprématie des ordres du langage sur tous les autres, voire le renversement possible de cette supériorité par une éventuelle performativité aberrante.

Dans les planches de Varlez, un léger tremblement de la lecture s'opère quand il s'agit de filer le temps du récit. L'antériorité documentaire des référents fait un premier temps : c'est celui des démonstrations scientifiques de Marey et Muybridge, dont la ligne cinétique pourra être spontanément prise comme variation machinique sur le thème de la cadence, musique rejouée au tempo prescrit par la partition. Le deuxième temps est fait d'une historicité dramatisée et socialisée, celle de l'occupation territoriale des revues, des modélisations plastiques, par ces mêmes référents iconographiques : temps dialectique mais également critique dans sa relation au monde des arts qui lui sont contemporains, il est essentiellement pendulaire et fait hoqueter le premier. Le troisième temps est celui des évidences trompeuses, des circulations diégétiques. Et, évidemment, le temps littéral assemble les mouvements de productions aux effets révélés des machines, c'est celui par lequel *tout le visible possible* est avalé dans les illusionnismes. Ce temps-là est le plus précieux à mes yeux : c'est celui qui fait monde pour l'expérience de lecture en relatant littéralement l'expérience d'écriture.

Cette naissance de plans de pénétration qui métastase la lecture est la matière même que s'apprentent à traverser les *mobiles* (ils ne sont *personnages* qu'au cours d'un seul axe de mobilité et se reconfigurent au gré des plans de pénétration) pris dans les forces de cours nouveaux. Un exemple nous en est donné dès l'ouverture de *Séquences* par les pages de « Carte perforée » : par quoi s'ébranle le cours du

récit ? Très littéralement de l'entraînement d'un cadre à rebours du sens de lecture. C'est la même convocation d'une force dérisoirement et mimétiquement incarnée — un cheval — qui fera, quelques récits plus tard, la vectorisation des puissantes masses encrées dans le récit « Le Rendez-vous ». Varlez, en lieu et place d'un cours historique, crée un vecteur qui, pour exister, emprunte à la *mimesis* aristotélicienne ses usages : une course, une charge, un chemin, un mode de percée. Cette entaille dans le champ des lectures crée un drain dans lequel se déversent des voies nouvelles en cascades, dotées de leur propre cours, entraînant dans leurs propres effets la texture narrative ; voies porteuses, dans ces sillons, de multiples tempos contigus.

Chez Varlez, les figures sont les objets de ces processus transformant, alvéoles de réorganisations continues des masses mais, surtout, elles sont la manifestation des axes narratifs et des mobiles qu'ils entraînent à leur cours. Elles tirent leur force de la figuration même, par laquelle elles accèdent à la compénétration des plans : cheval, homme, ânes, sont des passe-muraille.

## Copie Informe

Ces déplacements prennent corps dans les conditions de production plastique mêmes de *Séquences*, c'est-à-dire avec la copygraphie comme machine de citation d'images *au second degré* (les images placées sur la plaque de verre du photocopieur étant déjà des images *relatives* : dessins, peintures, photos, plans, etc.) et des connotations, parfois très frontalement, culturelles (celles du proto-cinéma notamment). Sa cause est en quelque sorte toujours seconde de l'image, puisque le photocopieur ne prend en charge que des « documents » ; autrement dit : il fait image d'images.

Voyons comment la copygraphie fera des *questions d'objets* un éventail de vec-

teurs d'individuation homothétiques aux vecteurs de création, et observons-en les mutations singulières : nous sommes à la fin des années 60, et les premiers photocopieurs sont très loin d'offrir les conditions de reproduction de nos scanners ; c'est une aubaine pour les plasticiens, comme est une aubaine générale pour les artistes toute technologie défaillante, balbutiante, foireuse. Le copygraphieur dispose de ses sources par déprédation, par corruption, soustraction — soustraction des nuances qui altère l'illusion de profondeur par exemple — et également par des jeux de déliaison des masses et de liaison des contours, par cristallisation des franges, par coupures. Ce sont des choix violents, sans cause consciente, qui tranchent dans les zones ; la propriété sensible du photocopieur, déclinée de ses capacités utiles à séquencer les nuances, à discrétiser les masses, à abolir les couleurs, fait du copy art un mode de l'image soustractif et destructif de sa cause mimétique, cause qu'il détruit subtilement tout en la conduisant.

Le copy art fit dès l'origine — dans ce beau manifeste qu'en est le *Xerox Book* de Ian Burn en 1968 — acte de *révélation* ; son processus même, un geste artistique rudimentaire de copie gigogne, faisait incidemment la lumière sur ce qu'un littéral peut inventer du monde et produire comme temporalité : résumé à l'affirmation de cette motricité interne de la dégradation, le *Xerox Book* produisait du photocopieur une image de son conditionnement à faire des images ; étrange image subjectivante de la désobjectivation. Le *Xerox Book* révèle d'une page blanche photocopiee le monde des zones imperceptiblement habitées : poussières légères et accidents à peine visibles font la matrice d'un processus de dégradation qui liera cette première copie à une seconde, cette seconde à une troisième, et ainsi de suite, pour produire un organisme graphique de plus en plus solide, dense, dans le bégaiement de son étrange cause formulée, un monde qui ne se tient pour lois et causes

qu'à l'existence de la machinerie sous-tendant sa *possibilité*. Possible et nécessaire n'y font qu'un, au point que le *Xerox Book* pourrait faire manifeste de ce qui prend en figure la perception dans le temps de sa relation même. Par une déperdition génératrice, les salissures croissent, se gonflent d'elles-mêmes copie après copie, se dessinent en îlots, en archipels de grains poudreux puis en masses denses, s'agglutinent. C'est sur ce principe que la Pangée varlezienne dessine aussi des points de contact, des massifications, des accouplements de formes, des compénétrations de figures.

L'histoire naissante du copy art — copygraphie, copiage, xérogaphie — aura donc fait de la déprédation sa singularité productive avec le *Xerox Book* pour acte de naissance à la fois plastique et conceptuel ; Jeff Stoll ou Louise Neaderland pour les arts plastiques, Paul Nagy ou Michel Vachey pour les expériences littéraires, Varlez ou Teulé pour la bande dessinée feront les ramifications d'une discipline dont le corps tombera ironiquement sous les coups des avancées qualitatives de la reproduction (le peu de fortune, toutefois, de ces processus en bande dessinée est plutôt à chercher dans le tenace attachement artisanal de ses adeptes, qui gèlent cette discipline dans la fétichisation outrancière du dessin).

## Installations

Le rapprochement des possibilités architectoniques, constructives, développées par Yokoyama avec le champ artistique de l'installation a déjà été évoqué par certains critiques. Il me semble pourtant qu'implicitement cette croissance chez Yokoyama, que rien ne semble devoir arrêter un jour que l'ennui ou la fatigue de leur auteur, marque critiquement l'échec de l'installation — qui n'est jamais qu'égal à son projet, qui n'en finit plus, pittoresque qu'elle



est, condamnée au connotatif, de tenir ses badauds, désormais, à l'intérieur du paysage. Yokoyama déplace le colossal dans le champ des expériences infinies, le fait différer du monumentalisme : monumental contre colossal, l'un ne repose que sur les jeux de pouvoir (écrasement, fascination, captation du spectateur) l'autre par la puissance d'un possible en attente de réalisation ; l'un est si assujéti à sa réalisation sociale qu'il y sacrifie l'imaginaire ; on pourrait dire que s'il y a un échec visible de la pensée post-sculpturale — celle de sa sociologisation dans l'installation au point d'y perdre jusqu'à la notion même d'espace —

c'est que sa mise en œuvre rend palpable toute la faiblesse d'un projet qui n'est soutenu que de son idée, projet qui n'est tenu que de la soutenir sans que rien de plus ne soit invité à *changer* sa réalisation. Yokoyama fait du changement la scène du regard, tendue entre deux insaisissables états du récit fait monde. Une installation révèle que l'agencement est une opération du sens qui s'amoindrirait d'être une expérience esthétique et qui se satisfait tout autant d'être documentée, puis constatée par le document. Le plan, la photographie, la vidéo d'une installation, tout cela vaut pour elle, et ni plus ni moins qu'elle : la traverser, ce n'est que la vérifier. L'installation est une machine d'efficacité, un rêve d'objectivité, un rêve d'*ekphrasis* réalisée.

Opérations et agencements font le nœud de la narration de Yokoyama. Nous sommes tenus dans le secret d'une opération telle que sa nature incompréhensible, sa motivation insaisissable, la conduit hors de l'espace habituel de l'achèvement : ce qui se constitue devant nous est le branlebas de combat d'un monde tout entier actif à transformer en suite de phénomènes plastiques les gestes, les agencements, les projets, les représentations ; l'expérience plastique dont nous prive l'installation fait une pensée de l'espace lourdement rhétorique, qui aboutit à ces domaines de la *proposition artistique*, du *projet*, pensés pour être constatés sans histoire (une installation remplit douillettement son cahier des charges). Yokoyama nous la redonne dans une intensité sans retenue en une pluie de phénomènes rendus à leur puissance singulière, précisément par cette abdication frontalière du langage à les instituer. C'est derrière lui, derrière la barrière des énoncés, que commence le territoire des actions et la transformation du monde : son habitation. En tout cela Yokoyama réouvre les vannes d'un imaginaire que l'installation brime, car il fait des concrétions plastiques et des forces nécessaires pour les faire émerger une étrange épopée littérale dont la matière est le corps héroïque.

## Territoire de la planche, territoire du récit

Inlassablement, nous sommes renvoyés sur la planche de bande dessinée à la figuration par les tentatives mêmes d'en faire le procès, de s'en soustraire, et ceci dès qu'apparaît la composition ; la composition, telle qu'elle agence les images d'une *relation* à venir, mimétise jusqu'à la distance résiduelle des équiformités. En ce



domaine comme en tout autre, il semble bien qu'il n'y ait pas de crime parfait : le corps illusionniste ne tarde pas à remonter à la surface, d'autant plus voyant que tout ce qui faisait son environnement usuel — le mode des figures — a été effacé dans l'espoir de toucher à l'abstraction généralisée. Le cadre de la planche ne s'en révèle que plus frontalement en machine narrative emportant, jusqu'aux blancs du papier, toute substance vers la figure. La fragilité de toute distanciation est d'autant plus criante lorsque ces équiformités sont l'objet du récit, en tant que forces constructives (extension, déplacement, séparation, durcissement, etc.) ; elles deviennent arti-

culations plastiques d'une composition, prises dans un jeu critique dont elles sont devenues l'objet autant qu'elles en sont le principe.

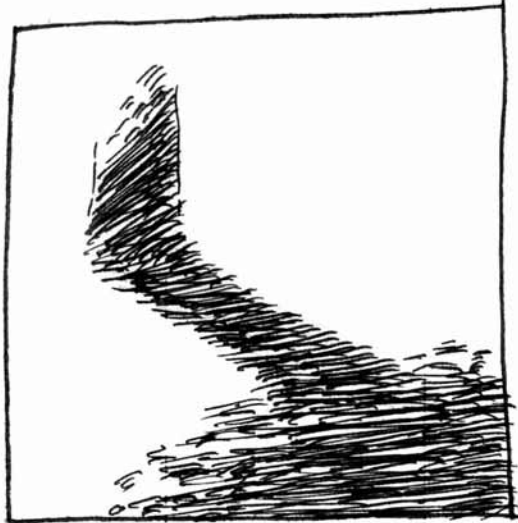
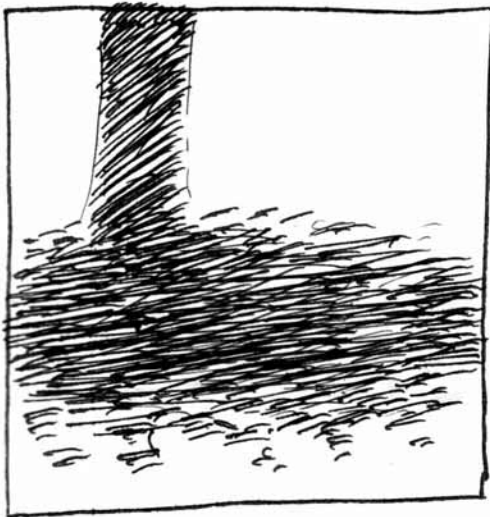
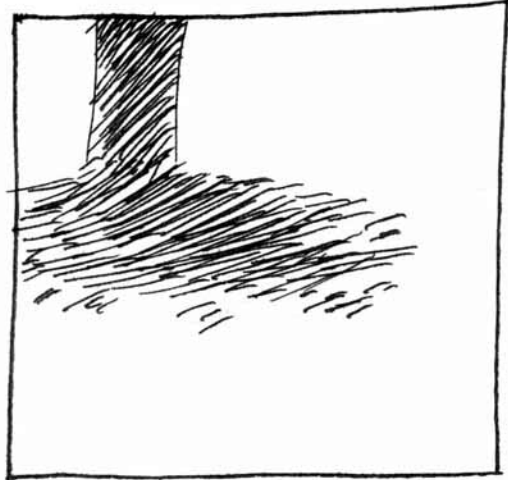
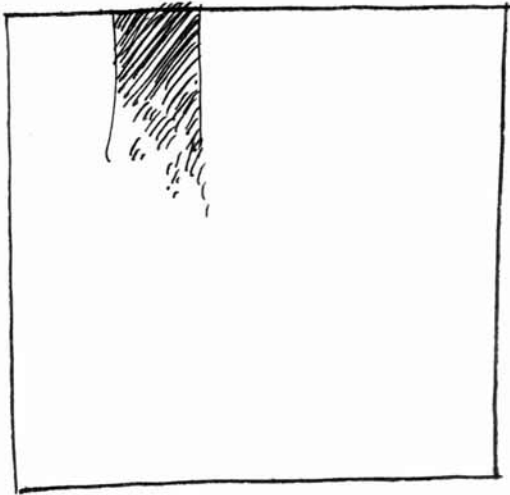
La planche en tant que planche est le premier régime conventionnel des expressivités. Elle se confond avec la convention sans laquelle elle disparaît instantanément comme lieu et se condamne à l'image. C'est que, sur la *mimesis*, reposent les conditions analogiques, bien sûr, mais aussi la nécessité de cette expressivité — juge et jury de la représentation —, les conditions d'*usage*, le protocole, la supposition. Tout simplement, c'est par elle qu'un *récit* commence ; et c'est sur elle également que repose notre credo herméneutique.

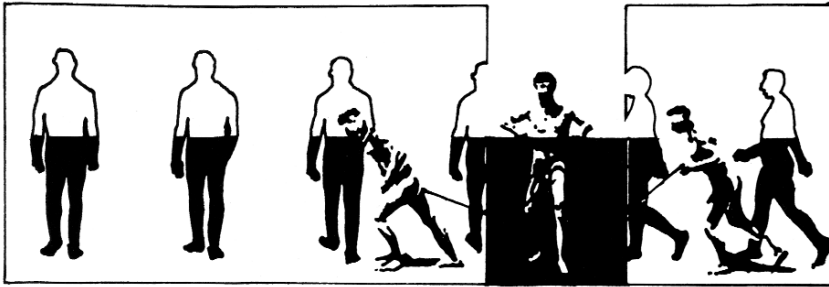
Elle est chez Varlez, à la fois la glu de l'attention (elle invite à un regard objectivé sur les déplacements morphologiques opérés par le récit et à une considération « monstrueuse », productrice d'expressivités pour des substances insaisissables) et des conditions supposées de réalisation de l'expressivité, en un mot : de la lecture.

La *mimesis* — même en ruines — est la seule chose qui s'exprime ici (qui transmet une présence lointaine), c'est-à-dire le mouvement de transformation comme condition ET comme réalisation. Elle apparaît donc *en tant que telle, mimesis nue*. C'est à ce prix que les métamorphoses ne sont pas englobées par leur théâtre conditionnel mais qu'elles imposent à la référence mimétique un règne supérieur ; elles font abdiquer à ce jeu de références sa structure, ses règles, le sens même de son organisation. La page de bande dessinée voit son cadre soumis au même régime de continuité et de déploiement que les figures agitées qui en font la matière organique diffuse, co-intensive à l'histoire déroulée devant nos yeux.

Chez Yokoyama — et très explicitement dans *Jardin* — les agents fictifs de processus pris dans leur plan, les personnalités qui entraînent la consistance de ce plan dans la lecture, les créatures qui arpentent dans le double cours du récit et du







paysage dont le récit est la cartographie croissante (comme les cartographes de Borges étendant leurs productions à l'échelle du monde lui-même), sont des sortes d' « agents-langages » de la performativité, et d' « objets-images » de la littéralité (en cela, ils inversent la machine littérale habituelle). Il faudrait sans doute les considérer comme des processus eux-mêmes, tels qu'ils sont pris dans leur plan plastique et narratif. Mais leur vocation est au moins aussi illusoire que celle des agents de vérification du monde que constituent les référents mimétiques chez Varlez : ils n'ont pas d'autre vocation que de nous inviter à la lisière de leur puissance exténuée. À cette lisière se libère la puissance transformante du *Jardin* et l'inventaire de toutes les activités du monde. Les phénomènes qui agitent le *Jardin* s'articulent les uns aux autres, impuissants à faire autre chose que se hoqueter, impuissants également à arrêter leur mouvement. Le langage est celui des constatations, des descriptions. Il se plie devant l'ordre des transformations par des hommes dont chair et visage, tenus au pro-

totype, ne se singularisent que par des attributs (mode, créatures d'apparence — processus que Yokoyama systématisera dans *Nouveaux corps*). Le seul sujet de l'action est bien le jardin.

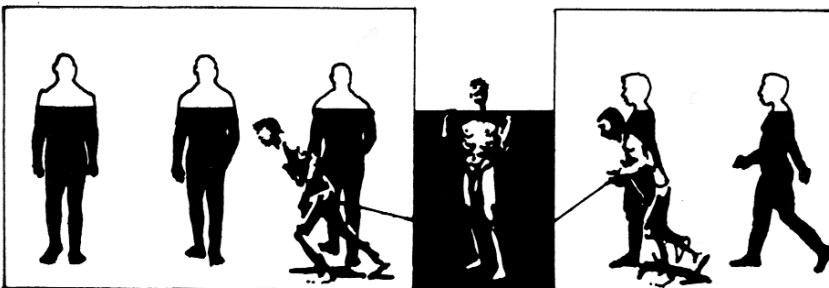
### Performativité : danse du même et du changement

La figure est *tout ce qu'elle est dans le moment de son apparition même, en tant qu'elle dévoile son processus de formation et qu'elle en fait sa raison même d'apparaître* ; au premier abord elle semble redonner les conditions requises par le champ du performatif tel qu'il se définissait chez Austin, faisant advenir la réalité qu'elle représente. Cette notion de performativité, déjà bien vaporeuse dans un cadre linguistique, ne trouverait *a priori* guère de possibilités d'apparaître dans le champ des images, qui se soustraient aux conditions de l'énoncé. Voyons tout de même si la machine Varlez — la machine copygraphique — et la machine Yokoyama

— la machine énonciative retournée comme un gant — n'invitent pas à établir le littéral en paradigme nouveau, et à interroger à travers lui, par la suite, toutes les autres machines de production.

La question de la performativité devant l'image pose des problèmes relatifs à l'absence chez elle de jeu propositionnel. Les liens que l'image tisse avec ses référents sont obscurs. Différentes couches d'enfouissement séparent ce qu'on pourrait imaginer être sa cause (son type, comme on a pu dire à propos de l'image médiévale) ; elle peut bien être image d'une image — représentations sculpturantes des retables peints — voire citation dans un mode d'une image d'un autre mode — tableau de Richter cité par Fabrice Neaud et devenant exposé visible des questions qu'il implique. Ramener l'image à son équi-formité ne résout qu'apparemment le problème des tissus supplétifs qui enveloppent le fantôme de l'image à faire, le maillage de l'image faite, et règle moins encore le jeu des idéalités que suppose, pour se fonder, tout principe d'équi-formité. Si l'image n'est pas un énoncé, la bande dessinée, elle, est autant la mise en branle d'une forme non prescriptive (non codée, préétablie) ordonnant plusieurs images entre elles, qu'une modalité singulière de l'image en tant qu'elle est cet assemblage même ; à ce titre, elle est une forme particulière d'image dont la polytopie visuelle est la véritable nature. Elle emprunte à d'autres modes, très notamment le mode verbal, mais bien moins structurellement qu'on s'obstine à le penser : la planche est un espace transformant et impur à l'égard de tout code, de tout mode. De la communication, elle signe la trahison constante bien plus qu'elle n'en réaliserait le projet hyperfonctionnel : c'est le montage qui la caractérise, certainement pas la performance.

Même si rien ne vient « imager » une proposition verbale, une notion, un concept, une temporalité développée dans l'action verbale, le recours à l'enchaînement des images vient pallier les impossi-



bles de l'image qui, dans les tableaux, obligent à des détours par le symbole, la convention extra-picturale, le signe conventionnel, voire à l'inscription formelle de l'écriture.

Mais Varlez retourne le problème en faisant de l'imperformatif de l'image (ce qu'elle est impuissante à présenter du discours) le contre-modèle de l'imperformatif du langage : il rend tangible la forme de présentation qui exclurait tout double dans le langage.

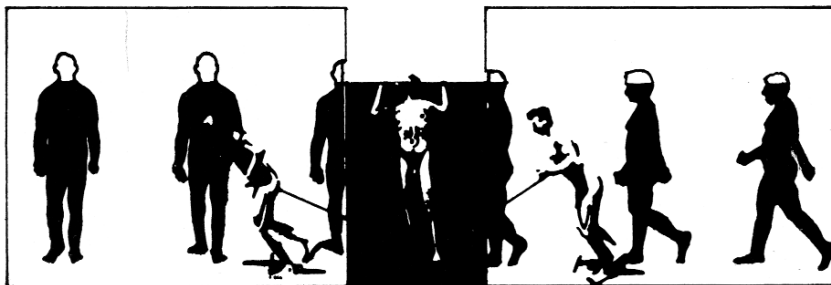
Chez Varlez le vecteur de l'actualisation est pris dans les conditions de la transformation : le changement d'un état à un autre maintient une substance à l'intérieur d'une forme mouvante qui lui est son cadre. Mais quelle est sa nature ? Est-elle narrative, vraiment ? Si le dessin est tout ce qui reste dans ses fonctions descriptives, c'est l'écoulement d'une forme pris dans son cours qui n'a plus que de la matière comme sens : sens de réalisation, de passage, de reconduction, sens des espaces-temps figurés filant les corps entre eux, sens même d'une dramaturgie des formes prises dans un déroulement passager : mode effractif qui avait pu embrasser, par exemple, sans le tenir jamais, *Le Livre* de Guyotat entre un  $-\infty$  et un  $+\infty$ . C'est ainsi que les modes descriptifs du dessin ne sont plus que l'apparence d'une cause prise dans un récit, d'une cause d'un récit dont l'apparition même est la seule véritable cause. C'est en ce sens que le performatif, donc, se fait cadre brut, aveugle à toute fin.

Varlez met ironiquement à l'épreuve l'autorité des équiformités (condition minimum si on en croit Jean Wirth) et les cloisonnements typologiques censés ordonner les régimes de l'image avec, dans l'angle de visée, toujours, les régimes de signes. Yokoyama travaille à l'épuisement du sens descriptif auquel l'histoire de l'art depuis l'*ekphrasis* jusqu'à Arasse persiste à subordonner la notion de sens pour l'image. Tous deux agacent, par les deux pôles de l'appareil graphique, la supersti-

tion illusionniste et la superposition du dessin narratif (dessin en tant qu'espace ou moment d'une narration) à un acte de langage, estimé en simple variation modale sur le principe de signification. Mais enfin, si l'enjeu était vraiment de s'aboucher au régime des significations et d'en retrouver pièce après pièce les énoncés à travers toutes les causes (sociales, historiques, énonciatives) comme le pensent Panofsky et sa descendance, quel serait le sens au bout du compte de se donner, comme *mo-*

l'image à celui des équiformités à ses référents, il nous reste tout de même à affronter deux problèmes. L'un est constitutif : il y a entre les multiples images implicites à l'image tout le vertigineux impossible qui prétend séparer biologique et prosodique, l'espace impensable des typologies. L'autre est constituant : faire signe, c'est accomplir un préaccompli, c'est reconduire une situation de sens réglée par un usage.

On ne tient pas sans dommage



ment de l'expression, une image dont la seule vocation serait de vous inviter à *sortir d'elle* ?

On pourrait croire vieillottes ces lubies analytiques, s'étonner de mon insistance sur ce point. Mais qu'on puisse trouver dans un des textes les plus récents de Jean Wirth, homme d'une acuité pourtant hors du commun sur tant d'autres points, une telle sentence : « *comme les mots, les images sont des signes, mais ils possèdent la ressemblance des objets représentés* », voilà qui laisse tout de même perplexé.

Même à restreindre le domaine de

l'image à l'écart de sa temporalité propre comme s'il n'existait pour elle que le temps simulé de ses référents ; le dessin, c'est du rythme, c'est du temps de production, et du temps signifiant. S'il est inconsistent ou parasite pour le signe, le temps de production singularise plus encore le domaine des images que le temps de l'énonciation modélise celui du discours. Au même titre qu'il est franchement ridicule de continuer à forger des théories du langage en considérant que la seule chose à ne rien signifier quand on parle, c'est le sujet de la signification, il faut regarder ce

que joue d'invention le temps de production des images.

Et l'on n'assigne pas sans dommage l'image à l'autorité du signe ; si l'on ne se demande pas ce qui FAIT réellement l'image une fois débarrassée des petits problèmes de signes, on doit considérer alors, bon an mal an, qu'une annonce de Taddeo di Bartolo ou une annonce de Spinello Aretino c'est du pareil au même : dès lors qu'on aura bien constaté que le maphorion est bleu, que l'ange est à genoux à gauche et que trois aigrettes d'or partent du haut du tableau pour frap-

Voilà ce que le champ de l'image révèle par son propre débordement.

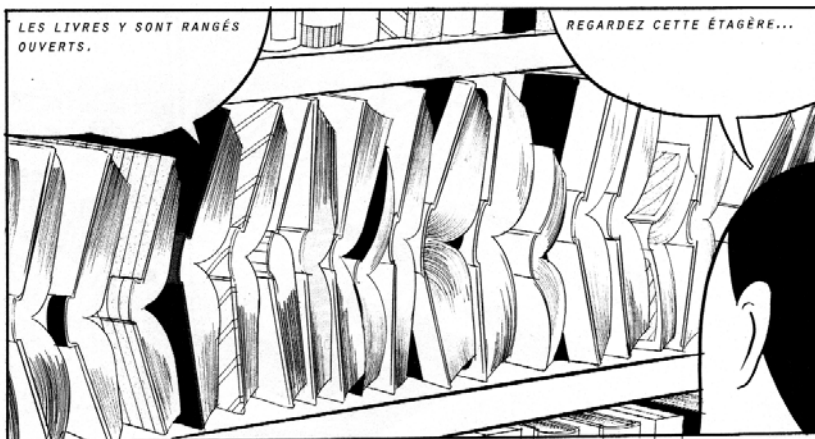
Yokoyama met en place un dispositif de tautologie destructif pour toute prétention d'un dégagement idéal à amoindrir la production de sens de l'image elle-même : les jardins sont toujours des *jardins d'effectivité*. La tautologie faite impasse, l'énoncé littéral entre en contradiction visible avec ce qui se constitue devant nous comme changement.

dans le temps élargi de mondes congruents et contemporains à leur avènement, pures motricités sans vie propre (sans mouvement de la volonté), purs possibles, *ce qui ne veut rien dire*.

Les personnages, pour lesquels avancer n'engendre aucun impossible, tracent des lignes de front à front (des lignes sans autre mémoire pour les constituer en ensemble que le fugace espace de jardin où elles se déroulent) ; leurs actions sont aussi dépourvues de sens et de nombre que des poussées naturelles d'herbes sauvages, des sédimentations, des éruptions volcaniques. Elles ne pourraient qu'isolément être prises pour « possibles », indifférentes à l'écho des autres actions, pouvant s'inventorier infiniment sans ruiner d'autres possibles. Elles sont indéterminantes. Le *Jardin* est l'Histoire, mais il est est TOUTE l'Histoire.

Ces actions, ce sont les forces souterraines à l'œuvre qui, à peine révélées, retournent à l'invisible car elles lui appartiennent. Elles vont, passées à travers l'épreuve du langage sans être transformées, car elles ne sont formées que par accidents (*formées d'accidents*). Elles m'évoquent les puissances vagabondantes convoquées par Lancelot Brown, le paysagiste anglais qui prit la décision de n'être que posthume en déplaçant des forêts au rythme des forêts ; combien de paysages coulent encore, de masse en masse — montagnes déplacées pour faire des montagnes plus saisissantes *de vérité* —, combien de migrations imperceptibles déplacent en ce moment les buissons de Lancelot Brown pour faire de la nature le lieu d'apparition de la nature et, enfin, *la vérifier ?*

L'art du jardin n'est pas qu'un art de la reconfiguration du monde, mais également un espace littéralisant : il joue des formations (forces et formes mêlées) qu'il cite, imite ou dévoie en déployant ses harmoniques. Par ces trajectoires, géographiques et spirituelles, c'est un art du détour. Le jardin est une machine interro-



per l'espace près de la bonne oreille, eh bien ce sera joué, plié, on pourra passer au tableau suivant et basta. C'est seulement en s'ouvrant à ce qui la fait, qu'on s'invite à comprendre ce qu'à son tour l'image fait. Et c'est ce double incomputable-là, cette ligne modale de la production, que la machine Varlez rétablit.

J'ai évoqué comment Yokoyama renverse les rapports de force entre langage et image : le littéral, en écrasant la puissance descriptive du langage, libère la poétique processive de l'image comme il avait pu autrefois, dans la tradition apocalyptique, contaminer les images par le transport d'un mystère *intact*. Ce qui s'épanche, vit, déborde chez Yokoyama, c'est l'image, parce que les énoncés littéraux sont stérilisés dès lors même qu'ils sont constitués.

## Jardins d'effectivité

Au mode descriptif des passagers du *Jardin* s'associent des actions déliées, des actes sans conséquence sur les « impossibles » qui font partout ailleurs la vie des créatures de chair, celle des choix et des actions qui en découlent. Toute forme de décision, même aveuglement, est une décision de coupures : c'est un acte historique par lequel un sujet fait de ses choix une sériation d'impossibles, laissant de côté des cadres de vie, des cadres pour d'autres actes. Avancer en produisant ses possibles, c'est aussi et surtout radicaliser ses impossibles, techniques, formels, politiques. Le *Jardin*, lui, est le théâtre d'actions paradoxales ; pures suspensions

gative de son modèle (le fantasme d'une nature ou d'un équivalent immanent quelconque) et le théâtre confidentiel des images qu'elle suscite.

Le jardin chinois, abrégé du monde, est destiné à la contemplation et au silence. Il fait colloque de vestiges et d'emprunts, ceux de trouvailles chargées des promenades exécutées à l'extérieur de son enclos : il est la promenade où viennent échouer toutes les promenades et s'y représenter dans une encyclopédie fantasque, bariolée, guidée par l'exception et non par la règle et la mesure. Le jardin japonais est lui-même un abrégé de ces jardins chinois, encore trop chargés de leurs référents pour laisser l'esprit libre de toute attache interprétative et s'abolir dans le seul regard. Dès la période Nara, au VIII<sup>e</sup> siècle, le jardin japonais s'affirme comme écho concentrique du monde s'étendant à l'extérieur de la ceinture que la maison fait autour de lui : on vient puiser dedans une image du monde du dehors. Ici, le regard n'est pas regard de la chose, mais trajet qui n'atteint jamais son objet, suspension du regard dans la distance qui l'en sépare. Le jardin est pensé pour être immuable, composé de pierres et d'essences persistantes pour s'offrir le moins possible au

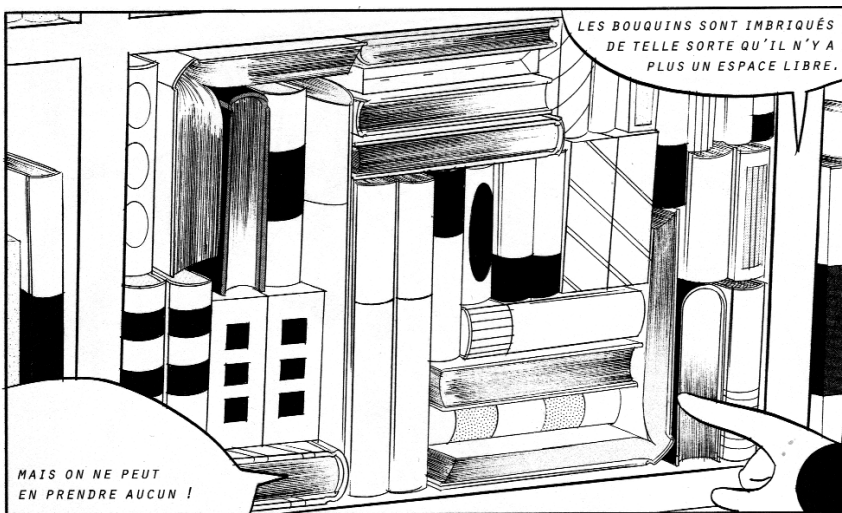
changement ; enclos, maquette domestique du monde soumise aux règles dessinées par son modèle auquel il n'emprunte que les lignes essentielles, dont il est tout entier l'image propédeutique et docile. À partir du XII<sup>e</sup> siècle, la forte présence zen accroît le rapport contemplatif au jardin. On rogne sur ses artifices pour traquer dans la méditation un mode de la restriction au signe. C'est sous cette forme, surtout, qu'on se représente en Occident la singularité japonaise dans l'art du jardin.

Le *Jardin* de Yokoyama semble faire grimacer ces rapport idéaux dans le tumulte des énoncés et du changement : mais les forces verbales qui quadrillent la surface du jardin redoublent le maillage de forces travaillant ses souterrains. Du jardin zen, répertoire d'idéogrammes fossiles, vient peut-être la floraison des signes sans fin par lesquels Yokoyama tiquète la planche de bande dessinée ; et du gonflement des formes allusives de la période Heian — profusion des essences, multiplication des cours d'eau, des formes sinueuses — aux jardins de prestige fastueux, immenses, colorés, de la période Momoyama (fin du XVI<sup>e</sup> siècle) peut-être tire-t-il sa propre encyclopédie des apparitions.

Pactisation de la taille et de la germination, de la structure et de l'abandon, du rêve de signe et de la puissance motrice que rien n'infléchit, voilà le vaste domaine où s'étire l'activité de son *Jardin*.

Que le jardin soit métonymie du monde, voilà une notion familière à l'Occident médiéval qui y trouva l'argument d'un dialogue noétique : ces enclos interprétatifs, éducatifs, méditatifs débordent le cadre ordonnateur des jardins et s'étendent au monde tout entier ou, plus exactement, ils nous renvoient à l'image d'un monde lui-même encyclopédique en tant que modèle et moteur. Les encyclopédies, à leur tour, peuvent emprunter au jardin son assemblage et ses parcours. Le *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg a constitué un héritage précieux pour une tradition encyclopédique accumulative, foisonnante, sans thématique saisissable, aux articulations erratiques ; c'est une noétique de l'errance, de la promenade, conçue comme on sillonne un paysage. Ces encyclopédies médiévales — la plus fameuse et la plus féconde étant sans doute le *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer — étaient littéralement conçues sur le modèle du jardin de la connaissance sur lequel poussaient des fleurs de savoir à cueillir. Cette figure apparaît assez tôt dans les textes patristiques pour former une unité organique des paliers de la lecture : d'un agencement balbutiant chez Jérôme entre littéral et spirituel, on la voit s'organiser lentement et s'imposer en modèle herméneutique trichotome chez Hugues de Saint-Victor, pour se fixer dans la gradation quaternaire que nous lui connaissons depuis Thomas : littéral, topologique, analogique, allégorique.

Contaminant la mystique juive au XIII<sup>e</sup> siècle, ce déambulateur spirituel atteint une forme de perfection dans le PaRDeS, jardin herméneutique qui invite l'étudiant à arpenter sans cesse, du *Peshat* (le littéral) au *Soth* (le sens le plus enfoui), le champ ouvert à l'infini par la Torah en mettant à l'épreuve la vitalité et la beauté de ce qu'il y sème.



De plus étranges mouvements encore sont venus réaliser le dialogue entre monde et jardin : le *Roman de la Rose*, par la polyphonie scientifique et artistique qui y résonne, construit un parcours savant parmi les connaissances de son temps, capturées dans des figures allégoriques. La description des jardins, qui y tient une place importante, invitera à en retrouver les formes, le dessin, dans l'espoir de réveiller avec les figures les mystères qu'elles piègeaient.

Quelques siècles plus tard, c'est un des livres les plus lus de la Renaissance, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna (les combats d'amour en songe) dont les lecteurs s'évertueront à concrétiser les jardins fantastiques ; ruines artificielles, temples et statues, colliers de bizarreries minérales, végétales, architecturales qui y sont décrits avec soin, ont pris corps dans les jardins de la Villa de Castello, dans les jardins de Frascati, dans les jardins de Bomarzo, dans les jardins de Boboli, et leur citation est restée vivace jusque dans les jardins de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit encore, par la réanimation d'un agencement, de redonner vie à la puissance littérale des choses qui y sont prises. Comment comprendre ce mouvement ?

Hugues de Saint-Victor suture au littéral les sens diffractés des choses mêmes, en tant qu'objets concrets, plutôt que les sens diffractés des ordres du discours dans lequel elles sont prises ; ainsi, les choses transportent en elles-mêmes les puissances signifiantes des quatre ordres habituellement conférés au discours par la tradition herméneutique. Ceci dégage pour la représentation une aptitude à reconduire par la littéralité — la clarté avec laquelle l'image convoque sa cause — un espace d'aménagement interprétatif aussi apte que le travail sur l'image à opérer cette diffraction des sens. Les situations, objets, agencements de ré-

férents, concrétions naturelles ou dispositifs techniques scandant l'espace du jardin accompagnent et multiplient les dérèglements du dessin, les procédés connotatifs ou métaphorisant pour produire du sens.

Chez Yokoyama, dont le jardin est asséché de tout mobile divin, c'est dans l'es-

sion des formules du monde *en tant qu'il devient*. Les termes y sont liés par un contrat plastique : procédant de lui-même, ayant le regard pour destinataire.

Le jardin est la somme transitoire de tous les événements qui s'y déroulent : il est toujours pris dans le dernier état de sa description possible pour se donner au sens, il peut toujours être augmenté dès lors qu'il a été constaté, renversant l'étymologie sur laquelle le jardin se bâtit comme espace fermé. C'est de cette façon qu'il est, lui, métonymie du monde. Le monde pensé comme activité.

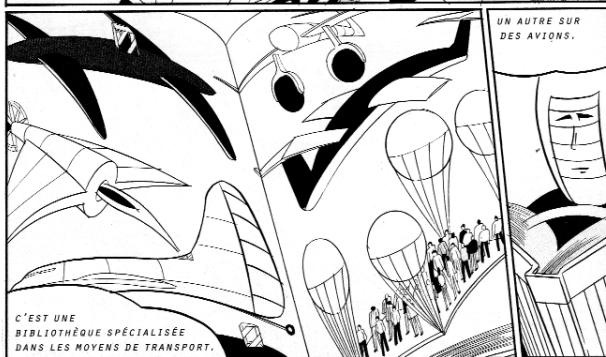
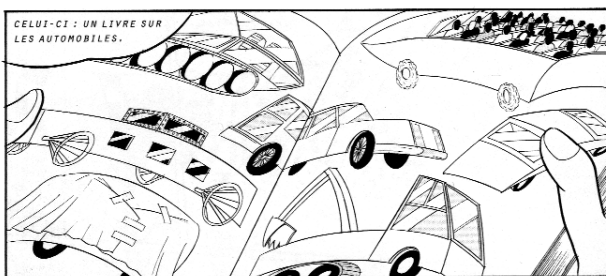
Est-il encore un espace ? Sa limite est la limite d'action du jeu. Ce n'est pas une limite spatiale mais énumérative. *A priori*, il est ouvert à l'infini des énumérations, de l'inventaire des probabilités constructives, des situations. Il est une situation lui-même, ce qui renforce son lien critique avec le mode de l'installation.

## L'apparition

Le *Jardin*, p.150, découvre d'une bibliothèque dont la composition, livre après livre, révèle sa nature encyclopédique :

« C'est quoi ici ? Il y a plein de livres. — Une salle d'archives. — Les rayonnages montent à une de ces hauteurs !... — Au point qu'on n'y voit plus rien.

— Comment fait-on pour attraper les livres rangés tout en haut ? — Voyons à quoi ressemble celui-ci. — Un livre sur des bateaux. — Celui-ci : un livre sur les automobiles. — Un autre sur des avions. — C'est une bibliothèque spécialisée dans les moyens de transport. — Non. En voici un sur les animaux. — Regardez celui-ci. On dirait un



texte... écrit dans une langue inconnue. Fa-  
laises... On trouve de tout. »

Le jardin est une cataracte d'actions, d'objets qui y sont pris, de concrétions qu'elles forment ; et voici qu'un détour s'ouvre en lui sur la bibliothèque qui tente l'inventaire de ce flot grossissant. Cette brusque invagination fait bien plus qu'une niche supplémentaire : elle est le trou noir de la connaissance qui dévore toute définition. Le jardin des effectivités, comme le jardin de la connaissance, grandit le monde autant qu'il est grandi par lui : chaque développement du monde qu'elles libèrent ouvre de sens les actions à venir. Le dessin du jardin est une partie du jardin qui, pourtant, l'avale tout entier, comme le poème rend compte de tout le langage.

Le savoir livresque, comme la promenade studieuse dans le jardin, est une variété de la connaissance et son dernier état n'a pas plus de valeur significative qu'une pause à l'ombre d'un arbre. Cependant, il est pris dans le jardin : guide, modèle, disposition du monde. Il se tourne régulièrement vers lui pour en rendre compte, pour en éprouver la machine. Le temps propre de la bibliothèque est celui d'un sommaire transitoire du jardin.

Je reconnais dans le frottement de deux lignes — la réalisation énonciative et la caracole insaisissable des possibilités qu'emporte un monde dans ses lois — un diptyque, encyclopédique et poétique, dont l'inconciliable faisait le cœur du projet sadien : il voulait, dit-on, dire tous les mots de la langue pour dire toutes les choses du monde. C'est le couplage par lequel se rassemblent tous les états de l'image ou du discours dans le devenir d'un même organisme (le livre comme unité de cette formation chez Varlez, le *Jardin* comme lieu déterminé par l'étendue du récit chez Yokoyama) et celui par lequel viendraient se sérier toutes les activités du monde qu'ils décrivent (physique des masses d'encre, entrée et sortie du *Jardin* aux franges agitées).



Le descriptif d'une part, la représentation de l'autre, s'accrochent sans peine du lacunaire : il peuvent même en faire le point de départ de leur théorie. Mais le littéral, lui, suppose un chiffre, un arrêt, une prise ferme, une série achevée pour esquisser son mode de la similitude ; c'est qu'il doit se subordonner, même un court instant, même illusoirement, à une aire formelle. Qu'il ouvre à une profusion interprétante ne suppose pas pour autant qu'il s'affronte à des objets insaisissables. Pourtant, Varlez et Yokoyama lui dessinent un sillage inattendu en dégageant la notion possible d'une littéralité du mouvement, d'une fidélité à un vecteur de littéralité. Cause et effet superposés dans l'effectivité.

*Séquences, Jardin*, arrachent l'espace spéculatif au système, à la fonction, au temps arrêté ; par chacun d'eux se diffracte la notion de savoir en autant de mouvements de la connaissance. Qu'on sache ne rien tenir quand on cherche, et voilà qu'on s'abandonne au vertige du savoir, à une tension. Savoir n'est pas collecter mais produire de la connaissance, c'est-à-dire la reconfigurer, réévaluer ses lignes de fuite, bouleverser son historicité,

revoir ses modalités. Je sais gré à Varlez et Yokoyama d'avoir ouvert pour moi un champ fertile où semer ma théorie. Et qui sait ce qu'elle ouvre, elle ? Lire la théorie, ce n'est pas y trouver les points d'acquiescement, les séries assonantes des concepts, des objets, des hypothèses, mais accompagner un mouvement propre à une pensée en marche, trouver une harmonique à sa course puis filer votre rythme. Je ne travaille pas à vous faire rejoindre mes conclusions mais, emportés par votre propre marche, à vous rendre compte qu'elles sont déjà loin derrière vous.

#### Notes

Oublions le sanctuaire de l'appareil de notes et l'étiquetage bibliographique. Faisons plutôt un pari sur le mode de la connaissance et sur la curiosité. Pour ne pas en restreindre le champ aux trois trouées du texte par lesquelles elles y affleurent, je vous invite aux quelques lectures qui m'ont accompagné au cours de la rédaction : Jean Wirth dans son irremplaçable *L'image à l'époque gothique au Cerf* ; Michel Pastoureau dans son *Bestiaires du Moyen Âge au Seuil*, ravissant versant zoographique d'une *Légende dorée* ; le fac-similé de l'édition française de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna que vous trouverez ici : [architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1360Index.asp](http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1360Index.asp) ; *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung, dont vous trouverez une édition en ligne soignée à cette adresse : [www.gutenberg.org/files/16816/16816-pdf.pdf](http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-pdf.pdf) ; *Le Vocabulaire de Guillaume d'Ockham* de Christophe Grellard et Kim Sang Ong-Van-Cung chez Ellipses, notamment pour la notion de supposition ; *Les Métamorphoses du Cercle* de Georges Poulet chez Champs Flammarion, pour les digressions joyeuses qu'il apporta aux autres lectures ; l'indispensable Alain de Libera, plus particulièrement ici dans son *Penser au Moyen Âge* chez Points Seuil ; le numéro d'*Obliques* n° 12-13 consacré à Sade ; *La Performance des images*, excellent collectif dirigé par Dierkens, Bartholeyns et Golsenne, publié par l'université de Bruxelles ; enfin, et surtout, Hugues de Saint-Victor pour *Six opusculs spirituels* publiés par le Cerf.

