

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le quatrième numéro de *Pré Carré*
a été imprimé chez *Identic* (Rennes).
La date importe peu,
l'actualité nous emmerde.

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 precarre.rezo.net
et www.chezbicephale.com

La couverture de ce numéro 4
a été réalisée en linogravure par
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

RUBRIQUES

QUELQUES APERÇUS P.2
SUR L'ŒUVRE DE BEN KATCHOR
OOLONG

L'IMAGE-MOUVEMENT EN BANDE DESSINÉE P.13
OU L'ART INVISIBLE DU LANGAGE
Jean-François SAVANG
sur *L'Art invisible* de Scott McCloud

LES GENS CAMPANT / P.21
SUR UNE LANDE PEUT-ÊTRE /
Guillaume MASSART
sur *Mon cahier de français* DESSIN de Slawomir Mrožek

LES YEUX À FOND DE TROU P.25
Aurélien LEIF
à propos du travail de Massimo Mattioli

AUTOUR DE. P.32
Loïc LARGIER
sur *2280 – SORACIP* de Jérôme Puigros-Puigener

GIMME SHELTER P.34
Julien MEUNIER
sur *Immobilierie Pointure* d'Oriane Lassus

TUTEURS À L'USAGE DES PENDUS P.40
Gwladys LE CUFF
sur *Prières* de L.L. de Mars

LIEUX COMMUNS P.9, 39
L.L. DE MARS

NOTRE HÔTE P.10
Thomas GOSSELIN

TRICOTER P.14, 15, 17, 18
Guillaume CHAILLEUX

UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE P.31
Hard West de Matti HAGELBERG

PLANCHE SUR PLANCHE P.48
François DE JONGE

Quelques aperçus sur l'œuvre de Ben Katchor

0. Œuvres

Julius Knipl, Real Estate Photographer, Stories, Little Brown, 1996. Traduit sous le titre *Histoires urbaines de Julius Knipl, Photographe*, Casterman, 2005.

The Jew of New York, Pantheon Books, 1998. Traduit sous le titre *Le Juif de New York*, Amok, réédité en 2010.

Julius Knipl, Real Estate Photographer, The Beauty Supply District, Pantheon Books, 2003. Traduit (on ne comprend pas bien pourquoi) sous le titre *Le quartier des marchands de beauté, Photographie immobilière*, Rackham, 2011.

The Cardboard Valise, Pantheon Books, 2011. Ce dernier sans pagination. Traduit sous le titre (on ne comprend pas mieux) *L'Odysée d'une valise en carton*, Rackham, 2013.

Hand-Drying in America, Pantheon Books, 2013. Non-traduit. L'objet, énorme, superbe, qui par son volume et sa matérialité joue d'une stratégie de renvoi à lui-même, aurait mérité d'être encore plus imposant.



Il existe aussi *Cheap Novelties : The Pleasures of Urban Decay, with Julius Knipl, Real Estate Photographer*, Pantheon Books, 1991, que je n'ai pas lu.

0.1 Liminaire

« Je dirais seulement que je vis à New York, que j'écris en anglais et dessine dans un style inspiré de Nicolas Poussin¹. »

Dans ce que j'écris ci-dessous de Ben Katchor, il est surtout question de son texte. De son dessin je ne dis pas grand-chose, en fait rien. Le lecteur de *Pré Carré* ne négligera pas, je lui fais confiance, qu'il est aussi sans cesse question d'image. J'inscris Ben Katchor dans mon petit panthéon de littérature ; qu'importe cette facilité. Je ne tente pas de cette façon de l'arracher à la bande dessinée. Il se trouve en plein dedans. Par le choix du format, à ne considérer que lui : Katchor s'inscrit volontairement, de façon clairement revendiquée, dans la forme du *strip*, et dans une tradition qu'il nomme *Picture Story* et

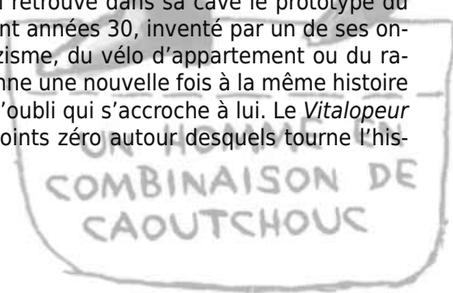
fait remonter jusqu'au dix-neuvième siècle. Quiconque voudra s'en convaincre n'a qu'à lire quelques entretiens avec le bonhomme qui n'en est pas avare². Katchor fait de la bande dessinée, du *comic*, des *Picture Stories*, peu importe. Il connaît très bien l'ensemble de ces formes. Et n'affiche aucun regret de n'en pas pratiquer une autre. Katchor n'est pas un écrivain raté, c'est un écrivain qui dessine ; qui écrit superbement bien et qui dessine. Le dessin ne vient jamais cacher une défaillance de l'écriture. Le coup de force d'une écriture aussi délicate et intelligente méritait d'être tout de suite souligné.

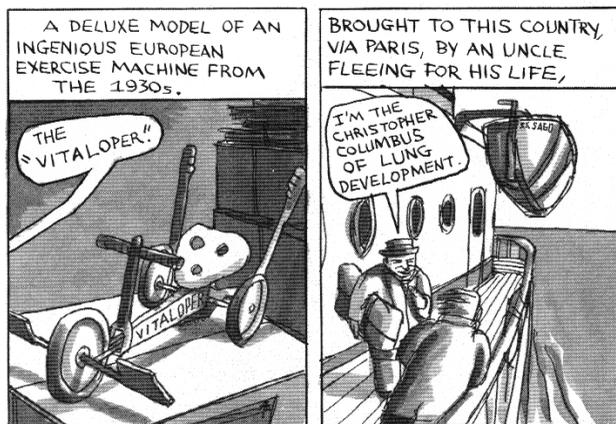
1. Tout le passé

Le passé est d'un bloc. Ce bloc se poursuit si paisiblement dans le présent que nous ne nous rendons compte de rien. L'iceberg renversé nous traverse sans fin. La dérive des temps ne fait pas plus de mal que celle des continents. Une fois de temps en temps, cela tremble. Pour le reste rien. Le passé ne constitue pas le présent, mais le submerge, l'étreint avec méthode et passion, complètement, sans solution de continuité. Aucun sens à tenter de les discerner. En retour le présent envahit le passé. Mais non. Voilà que les mots. On croit que si deux mots alors deux choses. Passons. Nous ne saurons jamais où nous en sommes. Réjouissons-nous. Le plagiat par anticipation devient un présent pour chacun de nous. De la même façon l'histoire et les histoires font des plis, des replis, des surplis.

Une dernière édition du *Daily Pigeon* annonce que l'artériosclérose est une maladie psychosomatique.

Rien d'étonnant à ce que sur les toits de la ville (tout a presque toujours lieu dans une ville dont il ne sert à rien de tenter de deviner le nom. Dans *Le Juif de New York*, quelques villes sont nommées. Mais *Le Juif de New York* appartient au genre historique, et en respecte certaines conventions, dont l'identification des lieux), une bande de voleurs d'antennes de télévision désaffectées croise le spectre d'un animateur télé des années 60, légèrement frappé de scintillement et — on l'imagine — en noir et blanc. Rien d'étonnant à ce que Julius Knipl retrouve dans sa cave le prototype du *Vitalopeur*, équivalent années 30, inventé par un de ses oncles ayant fui le nazisme, du vélo d'appartement ou du rameur. Puis l'abandonne une nouvelle fois à la même histoire d'oubli qu'il porte, d'oubli qui s'accroche à lui. Le *Vitalopeur* constitue l'un des points zéro autour desquels tourne l'his-





toire. Le temps s'agrège autour d'un objet que le temps oublie.

Chez Ben Katchor, de cette façon coquette et tranquille, tout fait histoire, tout s'inscrit dans beaucoup plus de durée qu'il n'en passerait par exemple dans une paille. Les conserves (« de la choucroute en grosses boîtes dans le style d'avant-guerre », *Histoires urbaines de Julius Knipl*). Une coupe de cheveux (« une Ezra Pound » repérée entre deux afros et une boule de billard, *Histoires urbaines de Julius Knipl*). Des toilettes années 60 en ruines (seule curiosité touristique de Tensint Island, *The Cardboard Valise*). Un cimetière pour nabots sur l'île de Purkinje (*Histoires urbaines de Julius Knipl*). La façade d'un immeuble dont le verre imite celui des bouteilles années 50 d'une célèbre boisson gazeuse et dont les portants métalliques affichent la couleur d'une pièce de monnaie de petite valeur oubliée dans une tirelire (*Hand-Drying in America*). Un signe ésotérique et probablement utilitaire inscrit à la craie sous le plateau d'une table (*The Beauty Supply District*). Ainsi sans fin. Le discours de Katchor, son œuvre singulière, son discours indéniablement et perpétuellement politique aussi mais sans aucun forçage, se construisent depuis un art de mémoire directement greffé sur les petites choses. Une micro-histoire par la taille de ses objets, par la multiplication de ses ancrages, par le fil qu'une simple vie d'homme permet de dérouler entre ancien, nouveau, récent, passé, moderne, oublié, jeune, vieux. Dans un moment mélancolique (dans ce livre franchement mélancolique qu'est *Hand-Drying in America*), les arts de mémoire, au sens où ils furent développés à la fin du Moyen Âge, font une apparition

directe. Un homme, à chaque fois qu'il cherche à se souvenir d'une chose qu'il a sue — date historique, nom de personnage célèbre, capitale d'un pays obscur, bataille décisive et meurtrière —, ranime dans sa mémoire la salle de classe où cette chose fut apprise. Il recrée le lieu, la lumière, les odeurs, jusqu'au tableau noir sur lequel il parvient à lire l'information recherchée (une figure très classique des arts de mémoire que ce recours à des constructions imaginaires sur les parois desquelles des signes renvoient à des connaissances, la construction code le temps). Avec les années, le bâtiment change. Des travaux le modifient. Le tableau d'origine disparaît, de noir il devient vert, puis blanc. La craie a été remplacée par des feutres. Le tableau par une simple feuille de plastique. L'école se sépare finalement de tous les tableaux de classe pour les remplacer par des écrans. Alors l'homme perd la mémoire. « *J'ai oublié* ».

2. Un grand nombre de noms (personnes, lieux, choses, entreprises)

Il y a chez Ben Katchor un plaisir de nommer, un bonheur sensuel et intellectuel des noms donnés, saisis, projetés, perdus, modifiés. Noms de gens et de choses, rues, immeubles, commerces, entreprises, clubs, associations, mouvements politiques, objets parfois. Ses livres lourds d'une ménagerie sonore et indisciplinée, bêlante, remuante, encline à la copulation sémantique, à la pollinisation syntaxique, aux graphies approximatives, aux grammaires inouïes, aux vertiges linguistiques.

Je vous propose quelques listes d'un inventaire qui reste à faire.

Personnes.	Moses Hussy.	Viosh Shirue (un nom comme le bruit
Johnny Sumac.	Paddy Gateau.	des pneus d'une
Yul Pizari.	Flor Estray. V. Cuzo.	voiture roulant sur
Marty Gotal.	Caesar Bregman.	l'asphalte un jour de
Morris Borzhak.	I. Dimmer.	pluie).
Nushal Feyrol.	Francis Zoysa.	Gustav Vink.
Maurice Kulcrim.	Mino Alzak.	Marcus Yule.
Horace Bismuth.	Felat Cubin.	Maynard Daisy.
Vivian Scybala.	Arthur Mammal.	Maurice Cougar.
Arnold Veenial.	Fetor Maracas.	Moïse Ketzellbour.
Al Mooner.	Reese Harouni.	Samson Gergel.
Noel Kapish.	Carlos Mutual.	Mrs Jelmoth.
Leopold Portoll.	Baptiste Paschal.	Mr Pruinose.
Mme Jetsamina.	Harold Alms.	
Dr Porigfera.	Hector Glanz.	

Katchor. Julius Knipl, héros minimal et récurrent. Emil Delilah et Elijah Salamis dans *The Cardboard Valise*). La plupart passent, mais ayant été inscrits une fois, perdurent, rien ne peut plus faire qu'ils n'aient pas été. Familiers déjà. Ils participent de cette grande bâtisse de noms qui énumère le monde, le peuple, le crée, le morcelle, lui fait subir tous les outrages, le confirme comme monde.

Le monde chez Ben Katchor se dessine sans cesse, et se dit du même mouvement. La parole, l'écrit, exercent encore un grand privilège de création, de présence. Une très grande force des mots, et des noms, avant tout. Le verbe, le verbe d'action surtout, ne vient qu'après. Il importe peu. Agir importe moyennement. Le nom d'abord fait le monde (le monde est constitué de choses qui sont elles-mêmes des faits).

2.1 Le *puncto* comme un des nœuds de cette omnipotence des noms. Une langue internationale pour touristes conçue pour provoquer le maximum d'incompréhension entre les interlocuteurs (*The Cardboard Valise*). La confusion. Un même mot y désignera à la fois une tasse de café, une sieste, la couleur mauve, un mal de dent.

2.2 Au restaurant Kapish (*Histoires urbaines de Julius Knipl*), on reçoit les dîneurs dans une verbigération volontaire et commerciale qui fait le style du lieu et attire les curieux (« *Il était là, mais il est parti et un groupe d'amis kazuna des tomates mais je ne suis pas sûr* »). Pendant ce temps Noel Kapish, le fondateur du restaurant, célèbre artiste du charabia des années 50, meurt dans l'aile des déments d'un asile de vieillards où il perd le langage à quelques phrases stéréotypées près (« *j'aimerais mieux une patate au four avec mon steak* »).

2.3 Yosl Feinbroyt, linguiste et kabbaliste dix-neuvième (*Le Juif de New York*), inventeur minutieux, carnet en main, des bruits (borborygmes, onomatopées, sifflements, monosyllabes exclamatifs, etc.) émis par ses contemporains.

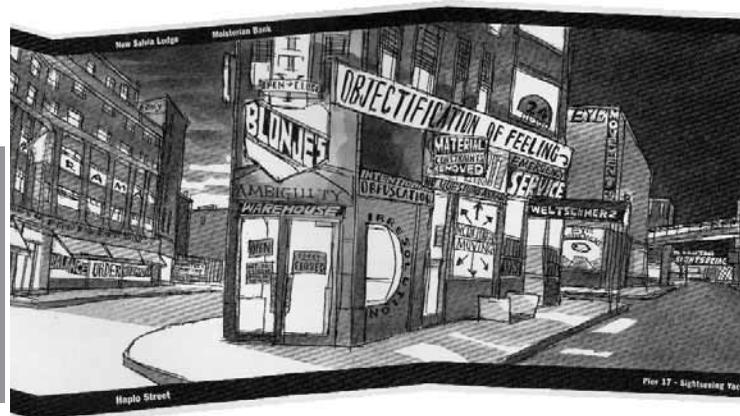
Créateur d'un dictionnaire de ces sons et de leurs significations. Qu'il ne parvient pas à vendre. Entrevu dans un rêve l'ultime onomatopée qui caractériserait le soulagement. *Greps !*

2.4 Elijah Salamis, devenu Pylon Zoon (*The Cardboard Valise*): « *Pourquoi continuer à m'associer à des centaines de générations de Salamis. Le temps est venu d'un nouveau départ* ». Change encore et encore de nom. Devient brièvement Prince Celloidin dans une série de tentatives toujours plus risquées de se défaire de toute identité déterminée par des facteurs exogènes à sa seule personne.

2.5 Un homme échappe à la fatale répétition des divertissements de la vie adulte : musées, boutiques, terrains de courses, etc. Il se défait de tous ses biens. Prend résidence dans un snack. Y étudie sans fin les subtilités du menu. Ajoute à la langue anglaise des centaines de mots permettant de décrire des choses encore mal dénommées (le créateur de mots est une figure récurrente chez Ben Katchor) : « *Kastrino : un morceau de gâteau au fromage qui n'a pas été mangé. Fremding, le son d'une sonnerie de porte étrange.* » (*The Beauty Supply District*)

3. Coniques

On se souvient peut-être de cette belle invention mathématique, les coniques. Et de leur définition, figures issues de l'intersection d'un cône et d'un plan. De l'interaction d'une forme tridimensionnelle (un cône) avec un espace bidimensionnel (un plan) résulte une figure à deux dimensions dans laquelle la troisième dimension perdue hante encore la figure finale qu'elle détermine et structure. Membre fantôme, absurde ou terrifiant (chez Borges par exemple). Cette réduction vaut vertige. Notre monde comme la projection d'un monde à N dimensions qui serait lui-même la projection d'un monde à N+1 dimensions, etc.



Quelques aperçus sur l'œuvre de Ben Katchor

Dans un car en mouvement, des voyageurs constatent un léger décalage, un décrochage, un mauvais raccord dans le paysage (*The Cardboard Valise*). C'est qu'ils traversent la frontière d'un pays à deux dimensions. « *Les 195 pays du monde participent tous à différents degrés de la bidimensionnalité. 15 pays n'existent qu'en deux dimensions. Entre les nations tri et bidimensionnelles, il existe un mépris, une convoitise et une haine mutuelle [...] Leurs chemins se croisent rarement... mais lorsque cela arrive, un échange de gestes odieux se produit* » (traduction de l'auteur).

Cette projection d'où résultent réduction et perte, cette énorme matière du manquant qui ne se laisse voir que par de faibles perturbations dans la représentation et dans la cohérence du monde, s'inscrit dans la démarche générale de Ben Katchor. « *Beaucoup de choses sont dépourvues de sens, et je m'attache à leur en donner un* » déclare-t-il en substance dans un entretien. Ainsi chaque page toujours déborde sa surface et son sens par l'immensité (parfois dérisoire, et parfois d'autant plus drôle et piquante que dérisoire) de ce qui ne s'y montre plus que comme une projection et que les personnage, sur la page, étudient, sans pouvoir en maîtriser les dimensions que rien ne leur permet de se représenter.

4. Nature et Culture : oubliez

Cette histoire de nature, n'en croyez pas un mot. La culture a toujours d'abord, toujours déjà été là. Rien ne précède la ville moderne, ou alors que signifie précéder ? Dans *Malaise dans la civilisation*³, Freud s'essaye à décrire la physique et la topologie de l'inconscient, dans lequel la conservation intégrale du passé est la règle, à travers un exemple : un aperçu synchronique du développement de Rome. Qui a visité cette ville a ressenti cette possibilité : une intrication si grande des époques que tout semble y avoir été conservé, que tout cohabite et subsiste. La synchronie y est la règle. Avant et après ne sont que des conventions de langage bien pratiques, mais incertaines. Freud propose d'imaginer que tous les bâtiments ayant une fois occupé un même lieu au cours de l'histoire de Rome pourraient y cohabiter simultanément. L'observateur n'aurait alors qu'à effectuer un pas de côté pour discerner l'une ou l'autre de ces constructions, sans pour autant perdre les autres. Non pas ou bien ou bien, mais avec avec.

Freud à partir de Rome décrit comment le temps de l'inconscient n'existe jamais sous la simple forme d'un avant-après mais comme une infinie accumulation de présences qui évoluent, mûrissent, pourrissent, se minéralisent, se transforment et perdurent, interdisant toute liquidation du reste. La diachronie dans la synchronie, et tant pis pour le tiers exclu. Retour du plissage, du pliage, de la concaténation de nombreux plis en un espace qui semble bidimensionnel. Des *origamis*.

Je ne file les métaphores que faute de mieux, pour m'orienter sur ce que je sais dire difficilement du perpétuel pas de côté katchorien (un motif qu'on retrouvera aussi chez le Gébé de *L'An 014*). Le pas de côté. Une étroite mobilisation de votre centre de gravité, un déséquilibre, un flottement, et voilà que s'ouvre à vous non pas un abîme (du vide, chez Katchor, y en a pas, tout a été rempli, ce qui le rend parfois si épuisant, si dense, et tout l'effort que cela suppose), mais du plein, de l'hyperplein, stratifié, amassé, un monde où le moindre objet renvoie à un autre objet et lui-même à un troisième, le récit à un second récit qui en recèle d'autres bien capables *in fine* de renvoyer au premier, sauf que dans cette boucle tout cela se sera gauchi. Tout objet, pour trivial qu'il paraisse, suffit comme point de départ depuis lequel construire toute la civilisation et toute la culture. Il n'y a pas d'échappatoires. Vous ne serez plus rien qu'humains, citoyens, même, et chargés de tout le passé. Il n'y a pas de nature, pas de lieu premier à la Rousseau depuis lequel inscrire un commencement. Ça ne commence jamais. « *Dès que le langage le saisit, le concept est cuit* ». Par ce même saisissement, toute pièce du monde se trouve instantanément conduite depuis l'état cru à son point de cuisson, point qui lui assure de prendre place dans la culture. Lorsqu'il cherche à découvrir les traces d'une authentique culture indigène des habitants de Tensint Island,



l'explorateur Rudolf Maennerchor tombe sur une cérémonie où ces mêmes habitants font une orgie de vêtements neufs de second choix. Soumis à la question avec toute la violence ethnologique nécessaire, un indigène avoue : « *En cette nuit de l'année, nous nous habillons de la tête aux pieds de vêtements flambants neufs, jamais encore portés. [...] À l'aube nous nous rassemblons autour d'un bûcher d'emballages de rebut. [...] Quelques hommes pas encore mariés prétendent que l'irritation causée par l'étiquette du col de leur nouvelle chemise ou la coupe inhabituelle d'un nouveau caleçon les rend fous* » (*The Cardboard Valise*, traduction de l'auteur). Dans New York, première moitié du dix-neuvième siècle, l'Indien Elim-Min-Ope parle un hébreu parfait. Preuve pour son public que les Indiens d'Amérique sont les descendants d'une des tribus perdues d'Israël. Mais c'est que le *manager* de cet indien hébraïsant, Hershel Goulbat, lassé de parcourir l'Amérique pour préparer de jeunes gens indociles à leur *Bar Mitzvah*, a préféré monter ce numéro et apprendre les psaumes, en hébreu, à un Indien (*Le Juif de New York*).

Dans le même temps, Nathan Kishon, un boucher *kascher* déclassé suite à un crime rituel (avoir mélangé dans le même tonneau des langues de bœuf pures et impures et les avoir vendues), prend le chemin de la grande forêt américaine. Son retour à l'état de nature ne fonctionne jamais. Pas moyen d'être sauvage. Entouré d'un négociant en peaux fou de théâtre, de colons imprégnés de subtilité religieuse et de végétarisme, d'Indiens lettrés, de trappeurs pleurant l'extermination des castors, Nathan Kishon est sans cesse repoussé vers la ville. L'état de nature n'est que la reconstruction *post-mortem* de la nostalgie d'un état qui n'a d'abord jamais existé. Il n'y a pas de nature, il n'y a pas d'avant, rien ne précède ce qui est l'état du monde. Et ce qui pourrait apparaître comme confusion n'est que la marque de la force des signes et de leur capacité à nous laisser les interpréter⁵.

5.

« *J'écris et je dessine depuis un besoin obsédant de donner un sens poétique au monde*⁶. »

Il n'est guère question chez Katchor de famille, d'art, de politique. D'amour presque jamais. Il n'est question d'aucun lieu commun narratif, d'aucune question générale. À partir de lieux particuliers seulement. Chaque lieu se décalant de soi donne lieu à tous les autres lieux. Et de métaphore non plus, je ne pense pas qu'il soit question.

Dans l'œuvre que construit Katchor, le monde se laisse dire depuis tout point de départ. Il n'y a pas d'objets convenables, d'objets élus, tous les parcours, d'un trait sûr, nous conduisent à l'ensemble du monde. Le moi, le sentiment, seulement le moins possible, et en tout cas jamais comme des moyens d'accès privilégiés à telle vérité qui ne nous intéresse pas. Narcisse chez Katchor ne se mire pas dans une flaque d'eau jusqu'à en mourir de faim, mais se retrouve face aux reflets monumentaux de la ville. Une tendance qui atteint son point d'orgue dans *Hand-Drying in America* (recueil de pages publiées depuis une vingtaine d'années dans

la revue d'architecture et de *design*, *Metro-polis Magazine*) où l'architecture, les constructions urbaines, et souvent un élément incertain et mineur des bâtiments — un garde-manger, une plinthe, la laideur d'un interrupteur, le brevet d'une serrure qui évite de devoir fermer les portes, l'espace inoccupé sous les lits, les panneaux signalant les issues de secours — servent de trame au récit.

Cette capacité de nouage du plus proche, cette habilité à construire la narration depuis le plus trivial et quelconque, diverses critiques les résument sous le terme de sur-réalisme. Je le trouve mal choisi. La capacité d'invention poétique⁷ qui se produit sans cesse chez Ben Katchor n'a pas grand chose à voir avec la confiance attribuée à certaines formes de la vie psychique (rêves, automatismes, libres associations) dans la

création et la résolution des principaux problèmes de l'espèce. Ben Katchor est un auteur profondément réaliste. Son fantastique même ne se nourrit d'aucun fantôme ou fantasme. Il colle au plus près des choses telles qu'elles se disent, et les laisse développer leurs penchants et leurs pentes. Et si elles nous conduisent loin, ce n'est que par la capacité



D'UNE TEXTURE COMPARABLE
À CELLES DES BRONCHIOLES
DE POUIMONS D'ENFANT.

Quelques aperçus sur l'œuvre de Ben Katchor

de Ben Katchor à pousser les objets du côté où ils vont tomber, et nous avec.

Notes

1. « Picturing American Stories, an interview with Ben Katchor », www.academia.edu/1286142/Picturing_American_Stories_An_Interview_with_Ben_Katchor (traduction de l'auteur).

2. Je renvoie au document cité en note 1, mais aussi à A.V.Club, « Ben Katchor » : www.avclub.com/article/ben-katchor-54962 ; Bold Type, « A Conversation with Ben Katchor » : www.randomhouse.com/bold-type/0800/katchor/interview.html ; BOMB Magazine, « Artists in Conversation, Ben Katchor by Alexandre Theroux » : bombmagazine.org/article/2668/ben-katchor

3. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Payot, 2010.

4. Gébé, *L'An 01*, Éditions du Square, 1972 ; réédité chez L'Association, 2000.

5. Le représentant de commerce, le commis voyageur, le commercial, cette figure multiple de la modernité jouit d'une lourde sur-représentation chez Katchor (ainsi que les snacks, les restaurants chinois, les boutiques de nourriture à emporter). Dès *Le Juif de New-York* (Isaac Azarael, intermédiaire dans le commerce de boutons orientaux) et partout ailleurs, cette figure abonde. Je cite ici longuement Talleyrand exilé en Amérique durant la Terreur :

« Mais c'est trop longtemps chercher les dispositions de l'Amérique dans ses préjugés ou ses habitudes ; c'est dans ses intérêts qu'il faut puiser des connaissances plus sûres. Ce guide qui partout détermine les hommes, en Amérique est plus écouté que partout ailleurs, parce que dans ce pays-là l'affaire de tout le monde, sans aucune exception, est d'augmenter sa fortune. Ainsi, l'argent est le seul culte universel ; la quantité qu'on en possède est la seule mesure de toutes les distinctions. » (Les États-Unis et l'Angleterre - Lettre à Lord Lansdowne)

« Ainsi les inclinations, ou, si l'on veut, les habitudes, ramènent sans cesse les Américains : l'intérêt, bien plus encore, car la grande affaire, dans un pays nouveau, est incontestablement d'accroître sa fortune. La preuve d'une telle disposition générale s'y manifeste de toutes parts ; on la trouve avec évidence dans la manière dont on y traite tout le reste. Les pratiques religieuses elles-mêmes s'en ressentent extrêmement. [...]

On pourrait croire d'abord qu'après leur transmigration ces sectes sont ce qu'elles étaient auparavant, et en conclure qu'elles pourraient aussi agiter l'Amérique. Quelle n'est pas la surprise du voyageur lorsqu'il les voit coexister toutes dans ce calme parfait qui semble à jamais inaltérable ; lorsqu'en une même maison le père, la mère, les enfants suivent chacun paisiblement et sans opposition celui des cultes que chacun préfère ! J'ai été plus d'une fois témoin de ce spectacle, auquel rien de ce que j'avais vu en Europe n'avait pu me préparer. Dans les jours consacrés à la religion, tous les indi-

vidus d'une même famille sortaient ensemble, allaient chacun auprès du ministre de son culte, et rentraient ensuite pour s'occuper des mêmes intérêts domestiques. Cette diversité d'opinions n'en apportait aucune dans leurs sentiments et dans leurs habitudes ; point de disputes, pas même de questions, à cet égard. La religion y semblait être un secret individuel que personne ne se croyait le droit d'interroger ni de pénétrer. Aussi, lorsque de quelques contrées de l'Europe il arrive en Amérique un sectaire ambitieux, jaloux de faire triompher sa doctrine en échauffant les esprits, loin de trouver, comme partout ailleurs, des hommes disposés à s'engager sous sa bannière, à peine même est-il aperçu de ses voisins : son enthousiasme n'attire ni n'émeut ; il n'inspire ni haine ni curiosité ; chacun enfin reste avec sa religion, et continue ses affaires. [...]

Que l'on considère ces cités peuplées remplies d'Anglais, d'Allemands, d'Irlandais, de Hollandais, et aussi d'habitants indigènes ; ces bourgades lointaines, si distantes l'une de l'autre ; ces vastes contrées incultes ; traversées plutôt qu'habitées par les hommes qui sont d'aucun pays : quel lien commun concevoir au milieu de toutes ces disparités ? C'est un spectacle neuf pour le voyageur, qui partant d'une ville principale où l'état social est perfectionné, traverse successivement tous les degrés de civilisation et d'industrie qui vont toujours en s'affaiblissant, jusqu'à ce qu'il arrive en très peu de jours à la cabane informe et grossière construite de troncs d'arbres nouvellement abattus. Un tel voyage est une sorte d'analyse pratique et vivante de l'origine des peuples et des états : on part de l'ensemble le plus complexe pour arriver aux éléments les plus simples ; à chaque journée on perd de vue quelques-unes de ces inventions que nos besoins, en se multipliant, ont rendues nécessaires ; et il semble que l'on voyage en arrière dans l'histoire des progrès de l'esprit humain. Si un tel spectacle attache fortement l'imagination, si l'on se plaît à retrouver dans la succession de l'espace ce qui semble n'appartenir qu'à la succession des temps, il faut se résoudre à ne voir que très peu de liens sociaux, nul caractère commun, parmi des hommes qui semblent si peu appartenir à la même association.

Dans plusieurs cantons, la mer et les bois en ont fait des pêcheurs ou des bûcherons ; or de tels hommes n'ont point, à proprement parler, de patrie, et leur morale sociale se réduit à peu de chose. On a dit depuis longtemps que l'homme est disciple de ce qui l'entoure ; et cela est vrai : celui qui n'a autour de lui que des déserts, ne peut donc recevoir de leçons que de ce qu'il fait pour vivre. L'idée du besoin que les hommes ont les uns des autres n'existe pas en lui ; et c'est uniquement en décomposant le métier qu'il exerce, qu'on trouve le principe de ses affections et de toute sa moralité. » (Mémoire sur les relations commerciales des États-Unis avec l'Angleterre)

6. Cf. note 1.

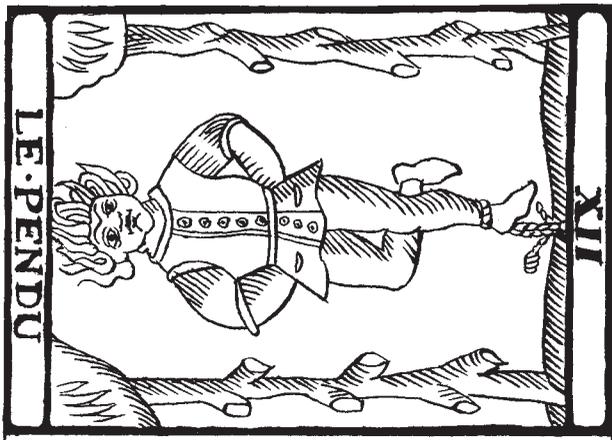
7. Tout ce que j'ai écrit ici n'a eu pour but que de contourner cette difficulté de se frotter à ce que signifie poésie ou écriture poétique chez Ben Katchor. J'attire l'attention du lecteur sur la qualité du découpage de la phrase au sein des cases et sur la rythmique associée qui constituent des éléments remarquables et un point de départ pour explorer ce sujet.



LIEUX COMMUNS

Manouach, *Les lieux et les choses qui entouraient les gens désormais* – Muñoz et Sampayo, *Sudor Sudaca* – Chandler et Scozzari, *Le Dahlia bleu* – Teulé et Vautrin, *Bloody Mary* – Loth et Montour, *Atlantic City* – Chaland, *Bob Fish* – Musturi, *quadrilogie de M. Espoir* – Teulé et Vautrin, *Bloody Mary* – Liberatore, *Vidéo Clips*

Notre hôte Thomas GOSSELIN

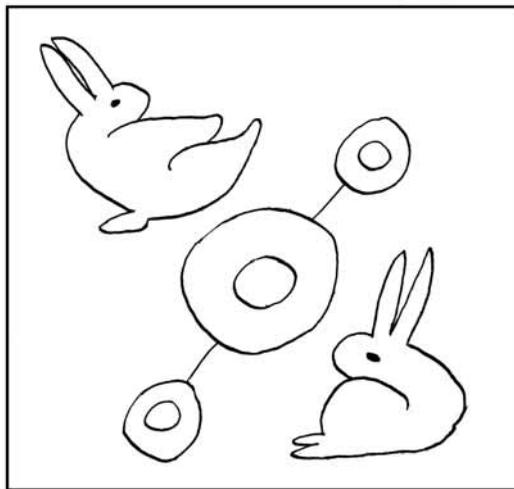


Extrait du « Jalousant », dans DMPP n° 10, The Hoochie Coochie, 2014

« Hôte » désigne autant celui qui accueille que celui qui est accueilli. « Je me sens tellement le bienvenu dans votre maison que je décide de me l'approprier ». Qui est et que fait l'hôte ? L'hôte informe. « Informer » est non pas ce qui n'a pas de forme (d'ailleurs à quoi ressemblerait quelque chose qui n'aurait pas de forme ? Et la reconnaîtrait-on ?), mais ce qui a une forme imprécise, incertaine, sans doute mouvante. « Informer » peut également être un ordre, une injonction policière ou journalistique à fournir des renseignements. « L'hôte confond l'hôte » ne nous révèle pas quel rôle a chaque hôte (peut-être sont-ils le même), et « confondre » peut signifier à la fois « se mélanger les pinceaux » et permettre de distinguer précisément quelqu'un.

L'hôte apprécie les jeux de mots, la confusion, le *double entendre* comme disent les Anglais croyant parler le français, entendant tant d'aspects en même temps (le temps du non-éclaircissement) qui lui paraissent plus puissants que les métaphores et encore plus terribles que le lapin-canard, à la fois l'un et l'autre. Son intérêt pour la polysémie, les dictionnaires et les paradoxes, date de l'intuition (sa langue usuelle n'étant pas sa langue maternelle) que les phrases camouflent ou révèlent des ordres cosmiques, d'où l'angoisse d'avoir découvert que « Pascal Obispo » est un anagramme de Pablo Picasso : on pressent bien que ça signifie quelque

chose de catastrophique, un peu comme rêver d'une date du futur, prise au hasard, ouvre à l'appréhension d'avoir anticipé la date de sa propre mort. Lorsque l'hôte non-identifié parle de lui à la troisième personne, c'est pour que les autres hôtes se sentent concernés, ainsi que le faisait celui qui refusait de se nommer Louis Wolfson mais préférait « *l'étudiant de langues schizophrénique* » (l'absence de pluriel à « schizophrénique » permettait néanmoins de noter que c'est l'étudiant (que ce soit le lecteur ou le narrateur) qui est schizophrène (tout en étudiant ce trouble) et non pas les langues, qui seraient schizophrènes, d'ailleurs en ce moment ça me rappelle que je suis en train de dessiner la Tour de Babel pour une certaine bande dessinée). Pour Jean-Pierre Brisset, l'auteur entre autres de *La Natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure*, chaque mot et groupe de mots expriment significativement tous les jeux de mots (bons ou mauvais) qu'ils permettent : à quelqu'un qui le traiterait de « sot » pour cette théorie, il pourrait objecter que cette insulte comprend tous les homophones possibles de « sot » et ce, dans toutes les langues que Gens-pie-erre-brie sait.



Deux lapins-canards posés autour d'un Mexicain qui fait cuire un œuf au plat pour le fils qu'il tient par la main

On voit comment le narrateur essaie de construire un récit « enluminé » par des homonymies, coïncidences, etc., pour affirmer conjointement le plus large nombre de choses. D'ailleurs il faut rappeler par anticipation (voir ma prochaine parution) que si le mot « sens » en a plusieurs, de sens, le mot « polysémique » n'en a qu'un. Cela aussitôt annoncé, c'est presque comme si ça avait été fait, la lassitude nous gagne de faire autant d'efforts pour ce qui est déjà dit,

il faudra faire mentir cet objectif poly-politique, et pratiquer l'ambiguïté en visible gratuité, grâce à laquelle une phrase telle que « l'hôte prête à son hôte ses aventures propres et loue ses lettres empruntées » propose un large spectre d'interprétations. Lorsqu'on cherche la signification cachée derrière les mots ou associations de mots, on ne fait qu'ajouter de nouveaux mots, rien ne s'effondre. Mais un monde qui ne tiendrait que par les mots ne serait pas très solide et mériterait de toute façon d'être basculé et renversé par des paradoxes. Si un tel brouillage est possible dans une image ou une phrase, il doit être possible dans un récit, mais surtout dans la vie ! D'où de nouvelles fascinations pour le vertige, la réflexion (plutôt celle du miroir) et le comportement « non-sensique » (à noter que « sensique » tout seul n'existe pas). Le choix de la maladresse et du labyrinthe initiaux, dès chaque première page, c'est un subterfuge pour tout faire accepter. Par le passé j'ai essayé de travailler sur la figure de Bartleby et le non-être, mais justement je ne l'ai pas encore fait.



Extrait de *Sept milliards de chasseurs-cueilleurs* (Atrabile, 2014)

L'hôte « réfléchit » généralement sur deux projets (souvent des livres, quand même) en même temps, il a récemment découvert pourquoi grâce à Macedonio Fernández : c'est qu'il écrit/dessine (tout comme il y a une revue de psychanalyse qui s'appelle *penser/rêver*) alternativement et en permanence son dernier mauvais livre et son premier bon livre, en toute cécité de quel est l'un et quel est l'autre (il saurait se contenter du bon, s'il le savait), jamais satisfait de son trait, de son style, de ses outils. Il s'est intéressé à Macedonio Fernández car il était fort admiré par quelqu'un qu'il admire, Jorge Luis Borges. Pour s'organiser un peu, l'hôte trouve des stratégies, comme de tracer des cases pour organiser son inconscient ou donner des noms propres à chaque heure, il leur parle ainsi, de la même façon que le premier parent qui eut l'idée de génie de prénommer ses enfants pour les distinguer,

non pas par ordre d'arrivée (Primo, Deuxio, Septimus, Octave), mais par mode d'existence. Puisqu'il faut être consistant, on doit appliquer ce même traitement à chaque image, date, minute, instant notable : on ne peut pas se contenter de Futur, Passé et Présent (trois enfants, c'est trop peu), on parlera donc par exemple, pour le passé, de Honte, de Fierté et de Nostalgie, et pour l'avenir, de Crainte, d'Ambition et de Désir, et voilà que le temps n'est fait que de sensations. Pour redevenir compréhensible, il faut chercher à rassembler les choses communes : un Totem vaut tous les totems, cependant un totem dessiné par une main particulière n'est pas un archétype, c'est un commun rendu propre, et puis pourquoi faudrait-il s'organiser ? Dans *Sept milliards de chasseurs-cueilleurs*, vers le milieu, au moment du Totem, il y a un fragment de dialogue entre les deux hôtes du récit (dont un qui ne parle, à ce moment, qu'en utilisant des prénoms composés de noms communs), dans lequel chaque sonorité de fin de réplique annonce le début de la suivante. Qu'une bulle se termine par « précédent », la bulle suivante commencera par « cédant ». Mal m'en a sans doute pris, visiblement, de vouloir raconter ici trop d'histoires à la fois, car selon un rapide sondage personnel, c'est le passage que les gens ont trouvé le plus pénible et le plus compliqué. Je voulais poursuivre une idée entamée avec *Ad libitum bitum tum um* (court récit policier paru dans la revue *Gorgonzola*) dans lequel l'écho de chaque phrase fait apparaître le circuit de l'enquête et confond les différents coupables.



Extrait de « *Ad libitum bitum tum um* », dans *Gorgonzola* n° 18, L'Égouttoir, 2012

L'hôte entend de part et d'autre (et veut bien l'admettre) que, « modernement », le récit est mort, l'imaginaire est du *storytelling*, que l'escapade est une lâcheté, la diversion est une manœuvre de la droite, mais il trouve qu'il se trouve (« il » étant ici deux mots distincts, comme dans le « je » du *cogito*) qu'il y a néanmoins trop peu de synonymes pour le mot « histoire » (puisque chaque synonyme est en fait un nouveau mot avec une signification légèrement différente du précédent — et c'est tant mieux, bien entendu). Au fait, qui sont les inventeurs secrets de la paranoïa ? Abrisé chez lui, porte verrouillée, accroupi à sa table, dos courbé, il cherche à inventer des flous, des ambivalences et des confusions dans le langage et les formes, « histoire » de relater plusieurs histoires en même temps. Malgré sa lâcheté c'est un héros car il y a beaucoup de choses terribles et monstrueuses qu'il n'a pas accomplies, et qu'il lui reste tant à raconter. Il est armé, mal. Derrière lui, armée aussi, assise sur un canapé, une des dernières amitiés survivantes, il lui tourne le dos car il a pleinement confiance en elle. Il rédige une lettre à une tierce : « Chère..., je t'écris vite, même si je ne suis pas certain que tu sois encore en vie (ni même que tu sois encore toi-même), ni même si cette lettre te parviendra un jour, je t'écris vite avant d'être interrompu... » À ce moment en général quelqu'un toque à la porte pour l'interrompre. L'hôte, qui pourtant n'est pas nécessairement le propriétaire de ces lieux, refuse d'ouvrir à ce qui toque de l'autre côté de la porte, sachant que ce n'est pas quelque chose d'humain. Ils ont quand même l'élégance de parler entre eux, à travers elle, attention quand même à ne pas tomber dans le piège de la « communication ». L'innommable de l'autre côté (du côté qui fut toqué), avec d'autres de ses semblables, a envahi le monde et changé les hommes en rêves, et tous ces nouveaux rêves cherchent à leur tour à prendre la place des survivants, profitant de leur sommeil pour les attaquer. Le rêve de l'autre côté de la porte veut rassurer notre hôte mais il s'y prend mal : « Tu ne me connais pas personnellement, mais tu sais ce que je suis, je ne suis ni toi ni un de ceux que tu aimes ». Celui-ci lui propose une trêve : il peut, s'il le souhaite, ouvrir la porte ou finalement dormir en paix, c'est promis, il sera épargné. Mais peut-on faire confiance à un rêve, surtout après tout ce qu'ils nous ont fait ? L'hôte l'envoie balader. Il n'est pas encore ce Thésée qui découvrira dans le reflet de l'épée qui s'abat pour le tuer que le Minotaure, c'était lui-même. Il retourne à sa table et voit avec effroi, sur le canapé, son ami endormi. Il le réveille d'un coup de botte et le menace avec son arme : maintenant que cet ami a dormi et qu'il est réveillé, c'est comme dans *Inva-*

sion of the Body Snatchers, ces films fondateurs et siamois, l'un de Don Siegel et l'autre de Philip Kaufman, c'est fichu, si on ne peut plus faire confiance à l'authenticité de la conscience de l'autre, on ne peut plus du tout croire en lui. L'hôte veut se débarrasser de cet hôte, désormais étrange et étranger, sans doute contaminé par le rêve, malgré la promesse de trêve. Changée ou pas changée, la nouvelle menace est chassée, l'ancienne amitié est abandonnée, l'hôte solitaire peut finalement se reposer sur son canapé, toutes ces privations de sommeil, fussent-elles pour échapper aux rêves, fussent-ils doux, l'ont épuisé. Il s'étend, fatigué, seul, et s'abandonne à la somnolence. Un jour, il abandonnera complètement les logiques causales, linéaires, que sais-je, et il acceptera de ne plus distinguer le rêve de la pensée. Il aime beaucoup les premiers films ou les films des gens qui n'ont eu l'opportunité de n'en réaliser qu'un (comme *Electra Glide in Blue* de James William Guercio), surtout avec des grandes vues d'extérieur dans lesquelles le ciel occupe plus de la moitié de l'écran, on a l'impression (même si c'est rétrospectivement) que c'est la seule possibilité qu'ont eue ces réalisateurs de dire TOUT ce qu'ils voulaient dans une vie, espérons qu'ils en auront bien profité.



Extrait d'*Au moins*, bande dessinée infinie sur un ruban de Möbius

Jean- François SAVANG

L'image-mouvement
en bande dessinée ou
l'art invisible du langage

à propos de *L'Art invisible* de Scott
McCloud, Vertige Graphic, 1999

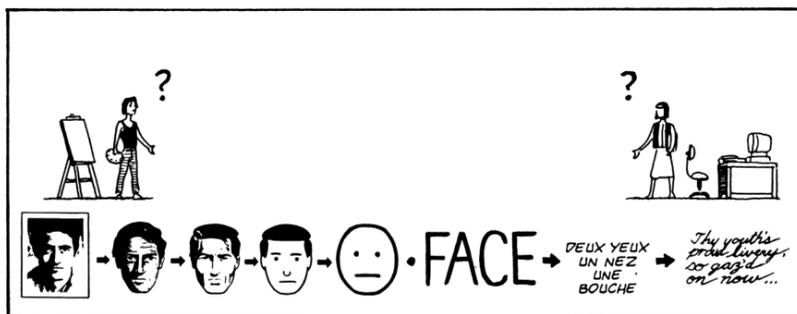
La bande dessinée n'est pas un langage

Comme la musique et les arts plastiques, la bande dessinée est devenue à son tour, métaphoriquement, mais aussi improprement, un « langage » ; métaphore d'un désir de communication sans frottement et sans discussion : l'évidence de l'image fait foi du sens. Or la métaphore nous met déjà dans le langage en activité, dans le discours. L'imprécision révèle ici une ambiguïté sur ce qu'on appelle le langage. Pour Scott McCloud, dans *L'Art invisible*, les propriétés gouvernant l'enchaînement des vignettes sont comparables à une « grammaire ». Les métaphores qui font référence au langage pour décrire l'invention en bande dessinée tendent principalement à appliquer la logique des catégories linguistiques à l'activité signifiante des images. Plus précisément, pour McCloud, « les mots sont l'abstraction ultime. [...] Les mots, les images et d'autres icônes constituent le vocabulaire d'un langage appelé "bande dessinée". À un langage unique et unifié correspond un vocabulaire unique et unifié. Ou alors la bande dessinée ne serait que l'enfant illégitime du dessin et de la littérature¹. » Mais qu'est-ce qu'un langage ? La bande dessinée est-elle un langage ? Constatons tout d'abord que pour McCloud la question du langage correspond tout bonnement aux moyens d'expression dont dispose l'auteur/lecteur de bande dessinée ; à une pluralité de modes de signification tous mis sur le même plan ; comme si la langue n'avait pas de caractère spécifique, tout signifierait de ma-

nière équivalente. Et cette disposition générale du sens formerait un seul système, « la bande dessinée », formé de différents systèmes à type d'unités différentes : avec des mots, certes, mais surtout, en tant qu'*art visuel*, selon une signification organisée en images ou en icônes. Prendre les choses ainsi nous intègre dans un système de pensée fondé sur une plasticité du sens où tout devient le signe de tout. Or je rappelle ici la critique Saussure-Benveniste qui fait que la langue est un système à part, une « *institution sans analogue* » et qu'il n'y a pas de signe trans-systémique : « *on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente. [...] la non-convertibilité entre systèmes à bases différentes est la raison de la non-redondance dans l'univers des systèmes de signes... [...] La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre. Il n'y a pas de signe trans-systématique².* » En découle un fait important pour la bande dessinée : « *la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non-linguistiques³.* » Peut-être, à ce titre, McCloud a-t-il raison : « *les mots sont*

linguistique. Pour McCloud, les mots sont subordonnés à la logique de l'icône et, dans cette torsion, justifient une signification de l'image transcendant le système de la langue.

À la différence du dessin qui fait sens en montrant, par la capacité déictique interne à la signification de l'image, le langage est réduit à la transparence du sens et du corps ; comme si la parole n'était constitutive d'aucun sujet ni d'aucun corps ; comme si la distribution entre ce qui fait matière d'un corps et son absence n'était que le résultat de la loi du visible. L'interaction entre les mots et les images ne se réalise pas dans *l'invisible* de McCloud ; il n'y a pas moins d'activité du langage dans le visible que dans l'invisible. Ou cela laisserait entendre que le langage avec lequel nous vivons doit rester attaché visiblement à la langue. Or l'oralité, l'écoute font aussi la consistance du langage. Il y a une opacité du dire qui fait matière, qui fait un corps dans le discours. Parallèlement à la bande dessinée, par exemple, si on ne voit pas le langage directement inscrit dans une peinture, nous ne pouvons en déduire pour autant l'absence d'un



l'abstraction ultime », dans la mesure où nous ne parlons pas les mots, et qu'ils procèdent de la réalisation concrète d'un sujet dans le discours. Mais là encore, il faut savoir ce qu'on veut ; s'agit-il de langue ou de langage ? S'il s'agit des mots, au sens lexical, nous avons affaire à la langue et sommes dans la logique lin-

discours et d'une signification propre à son activité empirique. De même dans un poème, il y a du discours, une dimension transversale de sa valeur ; sinon les choses n'auraient pas de sens. Aussi, peut-être que poser le problème de la bande dessinée dans le dédoublement de l'activité signifiante des mots et des images est-il un

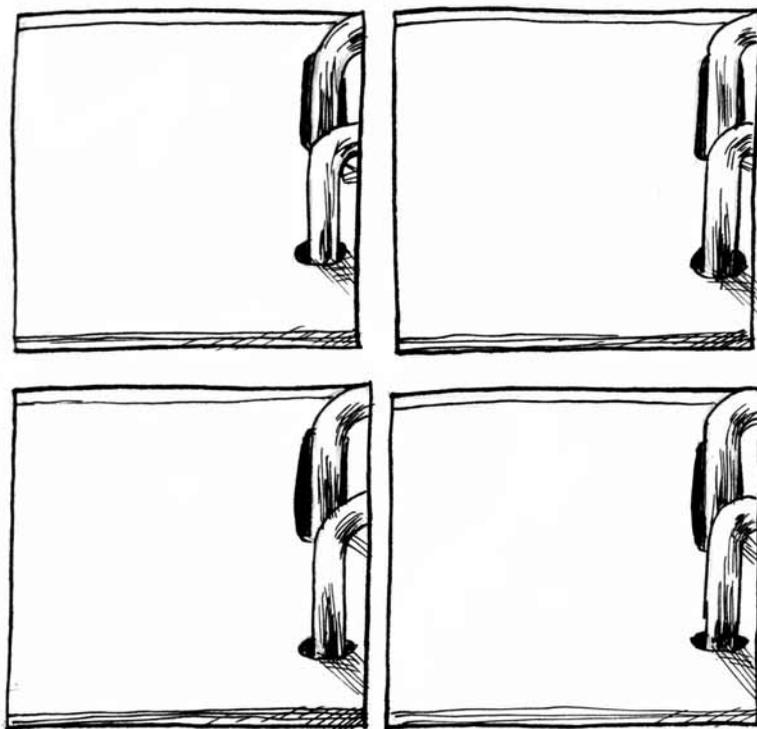
faux problème qui escamote la pluralité interne propre à toute composition artistique : « *les relations entre le visuel et le verbal [...] sont un non-sujet sans véritable méthode ni objet d'investigation [...] Le problème de l'image/texte ne concerne pas seulement quelque chose qui s'articulerait entre des arts, des médias ou des formes de représentation différentes, mais un inévitable problème au cœur même de chaque art et de chaque média. Bref, tous les arts sont des arts "composites" (aussi bien faits de texte que d'image) ; tous les médias sont des médias mixtes combinant différents codes, différentes conventions discursives, différents canaux, différents modes cognitifs ou sensoriels* ». Si l'image évoque quelque chose, c'est bien qu'elle fait sens, qu'elle est en soit fortement discursive. De

même que le langage est imprégné de l'image dans son fonctionnement. Si comme le disaient les Chinois « *une image vaut dix mille mots* », c'est bien qu'elle ramasse en elle bien plus qu'un signe ou qu'une icône : elle fait discours et, à ce titre, elle prend une corporéité signifiante et constitue une matérialité du sujet ; elle incarne une voix dans la mesure où elle n'est plus ni corps ni langage, ni dessin ni texte.

Il apparaît que le rapport entre image et texte n'est pas stable et que l'expérience que nous en faisons change non seulement dans le temps mais aussi d'une culture à l'autre. Par exemple, note Mitchell dans *A Comics Studies Reader*, on a pris l'habitude d'associer l'action de parler ou de penser à la bouche de celui qui parle ou à la

tête de celui qui pense : « *à la différence, dans le monde pré-cartésien du manuscrit enluminé du Moyen Âge, la parole tend à être représentée sous forme de rouleau plutôt que sous forme de nuage ou de bulle ; elle émane du geste de la main de celui qui parle plutôt que de sa bouche* ». Il y a une relativité signifiante qui rend instable les conventions qui nous paraissent si familières, une mobilité historique et culturelle des rapports de l'image et du langage. À cet égard, l'idée de W.J.T. Mitchell⁶ selon laquelle les images agiraient pratiquement comme des « *organismes vivants* » est révélatrice. Notamment, elle casse les oppositions traditionnelles du corps et du langage et remet en cause la distribution entre l'inerte et le vivant puisque se pose, dès lors, la question de « *ce que veulent les images* ». Poser la question des images dans le rapport au sens implique en effet de se demander ce qu'on entend par la notion de vie et de s'interroger sur la nature des formes-de-vie dans le rapport au langage ; jusqu'où pousser l'interaction du langage et des images ? Si les images portent en elles une énergie intimée par la vie, elles restent tributaires de leur situation théorique et pratique dans le discours, des continus et des discontinus du sujet dans l'activité du langage. Bref, au lieu que les images soient fixes et constituent leur signification dans l'espace, à l'instar de la distribution du temps et de l'espace entre les mots et les images, le langage invite autant à la matière et à la forme que les images situent l'action dans la bande dessinée. Aussi la bande dessinée est-elle plus ou moins charnelle, plus ou moins narrative (et non systématiquement), plus ou moins évocatrice, plus ou moins explicative ou conceptuelle, à l'image de la variété poétique qui anime les arts plastiques et la littérature. Ce que je voudrais faire ressortir au-delà d'une voix de la bande dessinée, c'est l'oralité particulière qui en fait l'activité.

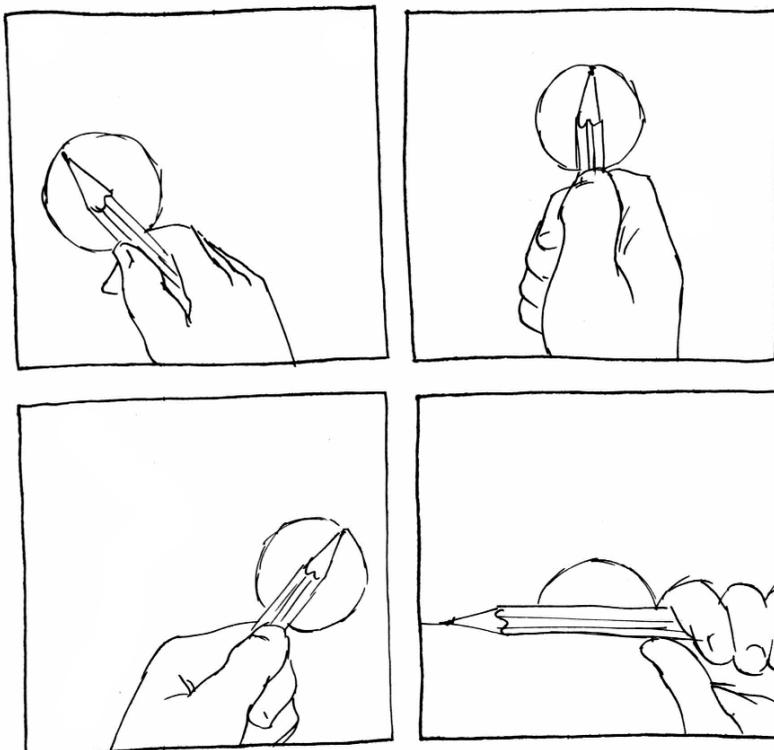
Guillaume Chailieux — Tricoter n° 13



L'image-mouvement dans le langage

L'idée d'une image-vie, d'une matière en mouvement constituant à sa manière une oralité de l'image, peut contribuer à déterritorialiser l'image d'une autonomie purement formelle. Dans *L'Image-Temps*³, Gilles Deleuze nous propose une analyse de l'image-mouvement qui peut nous aider à préciser les enjeux d'une signification spécifique de l'image dans la bande dessinée et la situation de l'image par rapport au langage. Le questionnement de Deleuze concerne principalement la conception du langage au cinéma : « *ce n'est pas seulement une pause entre l'image-mouvement et un autre genre d'image, mais l'occasion d'affronter le plus lourd problème, celui des rapports cinéma-langage.* » (p. 38) Nous allons voir si la démarche de Deleuze appliquée au cinéma peut nous éclairer sur l'articulation de l'image et du langage dans la bande dessinée. En l'occurrence, ce n'est pas une sémiologie de la bande dessinée que nous voulons faire ressortir ici mais bien une autre activité de signification. Certes, cette activité prend son modèle dans le langage. Cependant, encore une fois, le langage ne se prend pas au pied de la lettre. Il ne s'agit pas de savoir de quoi la bande dessinée serait le signe, quelle morphologie d'époque elle restitue, mais bien de montrer qu'il y a un fonctionnement de l'organisation du sens propre à la bande dessinée. C'est la manière dont le signe informe la langue qui intéresse l'invention d'une signification propre de l'image et non la structure formelle de la langue.

Tout d'abord, à la lecture du début du chapitre, nous nous alignons sur la précaution de Christian Metz dont Deleuze rappelle qu'il ne demande pas en quoi le cinéma serait une langue mais « *à quelles conditions le cinéma doit-il être considéré comme un langage ?* » (p. 38) Nous partageons bien sûr cette précaution qui consiste à aborder le cinéma ou la bande dessi-



née dans leur fonctionnement et non dans une essence. La langue, c'est la signification linguistique. Or nous avons affaire à la configuration d'une signification qui n'est pas seulement linguistique, mais également imagière et selon une organisation particulière du mouvement, du temps et de l'espace.

C'est dans le langage comme réalisation discursive que l'image suggère significativement : « *la syntagmatique suppose que l'image soit en fait assimilée à un énoncé* » (p. 39), à un dire. Et c'est bien d'être appréhendée selon un fonctionnement narratif qui fait de l'image un énoncé, c'est-à-dire une catégorie donnée de la parole. L'image est située historiquement et empirique-

ment, prise dans le discours d'un sujet, et n'existe plus comme image, comme signe ou comme icône. C'est parce qu'elles s'inscrivent dans la logique du langage que les images ont le pouvoir de raconter, qu'elles deviennent des dynamiques signifiantes du sujet et du social. En effet, « *La narration [...] n'est pas une donnée apparente des images cinématographiques en général, même historiquement acquise.* » (p. 39) Que dire, dans ce cas, des images dans les bandes dessinées, dont l'organisation mobile se réalise dans l'acte de lecture ? À l'instar de la question posée au cinéma, la narration n'est pas une condition irréductible de ce qui fait le sens dans une bande dessinée. Rappelons que pour McCloud l'image de la bande dessinée est fixe ;

elle est interprétée phénoménologiquement. On ne sait pas trop au nom de quoi la bande dessinée est narrative, si ce n'est dans sa subordination à la littérature. Dire de la bande dessinée qu'elle est un art narratif en fait, *a priori*, un sous-genre de la littérature, un genre muet, par rapport au cinéma. Or ce n'est pas de cette manière qu'il faut aborder la question. Car plus que la narration qui suppose un type de montage particulier en histoire, c'est plutôt l'idée d'agencement subjectif qui préside à l'énonciation de l'œuvre en signifiante. De quelle manière les déterminations langagières sont-elles sous-jacentes d'une signifiante, non seulement des images, mais de leur articulation en art ? L'image de la bande dessinée, en tout cas, ne serait pas narrative par nature mais par mouvement, par relation. Pour Scott McCloud, l'image qui organise le sens est fixe et définit la bande dessinée comme un art de la vue. Mais la vue résiste à la phénoménologie ; elle devient regard dans le langage et se situe dans l'activité de la pensée formulée en langage. La question de comment nous voyons est une autre forme de la question du sens.

L'image, un art de la matière

Comme le dessin est une subjectivation du sujet dans l'image, il met en valeur que l'image est mobile de sujet à sujet, qu'elle échange ses propriétés dans le langage. Étrangement, bien qu'elle apparaisse dans une matérialité fixe, l'image est mobile ; elle est image-mouvement, pas seulement au cinéma mais aussi dans la bande dessinée ou même dans l'image isolée et singulière. Le langage passe infiniment dans le dessin ; d'une écoute infinie, il est comme le murmure du sujet dans le langage. Car l'image ne représente jamais l'objet en lui-même, mais une forme-sens dans l'expérience d'un sujet, dans la mobilité vivante de la matière du sujet. Ainsi l'image est-elle toujours mouvement, la traversée d'un objet dans l'aventure du langage.

Deleuze parlant depuis Bergson : « *si l'on extrait le mouvement du mobile, il n'y a plus aucune distinction de l'image et de l'objet, parce que la distinction ne vaut que par immobilisation de l'objet. L'image-mouvement, c'est l'objet, c'est la chose même saisie dans le mouvement comme fonction continue. L'image-mouvement, c'est la modulation de l'objet lui-même.* » (p. 41) Ce qui domine, dans la démonstration de Deleuze, c'est le fait que l'image, en référence au système sémiotique de Peirce, n'est jamais déterminée ; elle porte en elle sa propre capacité signifiante différente de la signifiante du langage. Dire l'image, la commenter, en médiatiser la représentation, c'est intégrer sa signifiante à celle du langage. Car dit encore Deleuze, « *dès qu'on a substitué un énoncé à l'image, on a donné à l'image une fausse apparence, on lui a retiré son caractère apparent le plus authentique, le mouvement.* » (p. 41) Il y a là un débat à ouvrir au-delà des apparences qui est celui de « l'objet ». Par exemple, la notion d'« *objet dynamique* » nous interroge sur la valeur de l'objet dans la sémiotique de Peirce. L'image-mouvement est certes peuplée des objets mais dans le continu du langage ; « *les objets de la réalité sont devenus unités d'image, en même temps que l'image-mouvement, une réalité qui "parle" à travers ses objets. Le cinéma en ce sens, n'a pas cessé d'atteindre à un langage d'objet, de manière très diverse...* » (p. 42-43) L'image-mouvement est une réalité qui parle, une réalité parlante, à la fois interprétation de la réalité mais également, par sa transformation, interprétant la réalité d'un sujet à l'autre. C'est l'image d'une transformation du monde qui continue, une image parlante dans la matière du mouvement de l'image : « *En vérité, cette langue de la réalité n'est pas du tout un langage. C'est le système de l'image-mouvement [...]. D'une part, l'image-mouvement exprime un tout qui change, et s'établit entre des objets : c'est un procès de différenciation [...] le tout ne cesse de se diviser d'après les objets, et de réunir les objets en un tout : "tout" change de l'un à l'autre.* »

D'autre part, « *c'est un procès de spécification* » (p. 43) déterminant l'image suivant de nouvelles relations. Il ressort de cette conception de l'image, productrice d'une signifiante spécifique, qu'elle diffère entièrement de la signifiante de la langue ; elle fait système dans les relations dynamiques qui l'ouvrent comme possible, non seulement de manière non linguistique, mais également suivant d'autres modalités que les seules questions d'agencement et de disposition qui font son ordre visible : « *Hjelmslev appelle précisément "matière" cet élément non linguistiquement formé* » dit Deleuze (note 9, p. 44) et rappelle cet aspect de la matière non seulement comme possible mais comme inconnu du langage. Les images seraient alors signalétiques non pas au sens d'une schématisation de l'objet, mais au sens d'une possible corporalisation du monde en langage. Aussi l'image n'est-elle jamais une, mais composée, décomposable et recomposable suivant l'expérience qu'un sujet en fait ; elle suscite le langage, mais dans l'informulé de la langue : « *Ces composés de l'image-mouvement [...] constituent une matière signalétique [...] ce n'est pas une langue ni un langage. C'est une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement.* » (p. 43-44) Sur le plan du discours, l'image-mouvement impliquerait alors la stimulation d'un sens, le passage de la vie à l'utopie du langage, une matière d'inconnu pour le sujet : « *Ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés, c'est un énonçable.* » (p. 44) Tout comme la transmutation du signe linguistique en *valeur* chez Saussure, cette matière, cet énonçable perdrait sa qualité d'objet physique dans l'instant de sa réalisation dans la signifiante d'un sujet. Car l'image ne fait pas seulement office de lieu de passage ; elle est aussi mode de transformation de ce passage, transformation mutuelle de la matière et du langage, en quelque chose qui n'est ni la ma-

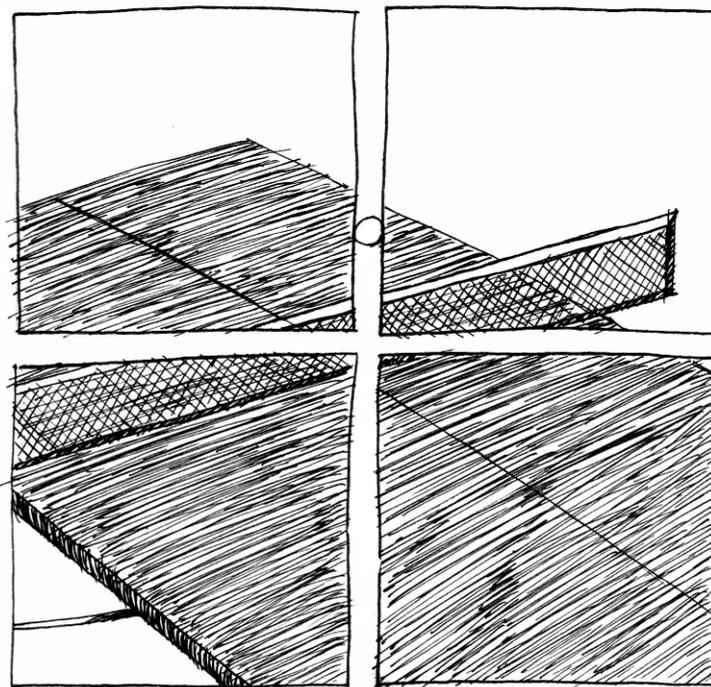
tière physique ni la signifiante de la langue : « *Nous voulons dire que, lorsque le langage s'empare de cette matière (et il le fait nécessairement), alors elle donne lieu à des énoncés qui viennent dominer ou même remplacer les images et les signes [...] Aussi devons-nous définir, non pas la sémiologie, mais la "sémiotique", comme le système des images et des signes indépendamment du langage en général. Quand on rappelle que la linguistique n'est qu'une partie de la sémiotique, on ne veut plus dire, comme pour la sémiologie, qu'il y a des langages sans langue, mais que la langue n'existe pas dans sa réaction à une matière non-langagière qu'elle transforme. C'est pourquoi les énoncés et narrations ne sont pas une donnée des images apparentes, mais une conséquence qui découle de cette réaction. La narration est fondée dans l'image même, mais elle n'est pas donnée.* » (p. 44-45)

La narration serait-elle plus attachée à l'image qu'au texte ? Se joue dans le rapport entre dessin et narration la construction d'une possible altérité selon laquelle le sujet se projetterait en d'autres sujets, en infini, en imaginaire, en utopie du langage, en lieu-non-lieu du discours et du voir. Cette construction déborde en un sujet qui n'est plus le sujet mais la matière d'un mouvement signifiant dans l'invention de la pensée. « *Ainsi l'image-mouvement donne lieu à un ensemble sensori-moteur, qui fonde la narration dans l'image* » (p. 47), une narration-sujet. C'est-à-dire que la bande dessinée ne serait pas un art de la narration en soi, fondé dans la théorie littéraire ; elle serait narrative par la propriété des images qui font du monde un mouvement du sujet. Elle est narration spécifique de l'organisation du sens par le biais de l'image-mouvement ; narration de sa propre aventure signifiante. Nous pourrions retourner la question de l'image-mouvement au modèle de la narration en littérature.

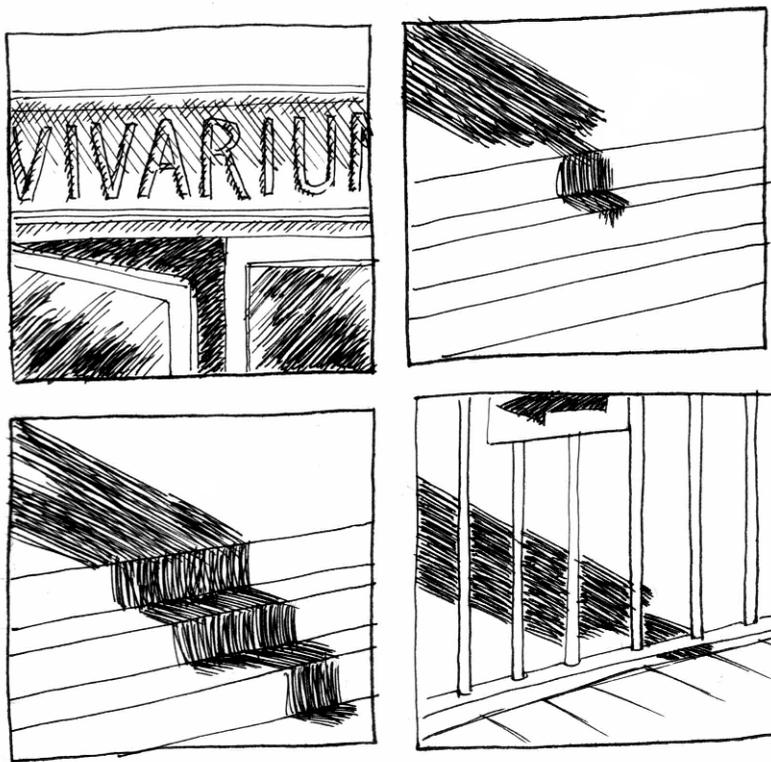
Deleuze parle très positivement de Peirce et de l'organisation sémiotique qu'il propose : la logique qui fait du langage selon Peirce une « *science descriptive de la réalité* » et la phénoménologie qui articule l'image-mouvement et l'image-perception entre autres. Bien que nous ne souscrivions pas à la logique systématique de Peirce, reconnaissons qu'il ouvre une brèche dans les dualismes traditionnels du signe, en abordant sa dynamique jusque dans sa plasticité : « *La force de Peirce, quand il inventa la sémiotique, fut de concevoir les signes à partir des images et de leurs combinaisons, non en fonction de déterminations déjà langagières.* » (p. 45) Cependant, penser en terme de détermination non langagière n'est-il pas déjà l'illusion d'une transformation particulière du langage, l'illusion que le silence n'est pas langage, que la perception ne suit aucun traitement discursif,

que l'extra- ou l'infra-linguistique, l'inconscient, l'inconnu, ne seraient pas des dispositions du sens ? Au nom de quoi la bande dessinée serait-elle un art plus visuel que langagier ? Le visuel serait-il sans langage, l'espace inorganisé, le cadre du regard ne formant qu'un tableau vague de la réalité paysagée ? Par exemple, n'y a-t-il pas du sonore aussi dans la signifiante de l'image, de l'affect ?

Deleuze nous rappelle que l'image n'est pas la représentation exclusive d'un espace. L'image est pétrie du mouvement et en cela ce n'est pas une image abstraite mais plutôt une image-matière. Plus encore nous dit Deleuze, « *L'image-mouvement est la matière même, comme Bergson l'a montré. C'est une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle le soit, sémiotiquement, et constitue la première dimension de la sémio-*



Guillaume Chailloux — Tricoter n° 15



tique. » (p. 49) C'est-à-dire que la matière d'image est nécessairement déjà informée de sens. Elle emprunte au système de la langue un pouvoir de signifiante qui fait sa dynamique et son organisation. À cet égard, l'image n'est jamais *une* ou image en soi. Tout comme la « chose même » de la phénoménologie n'échappe pas au discours. Comme le signe de la langue, qui n'est plus un signe dans le discours, l'image n'est plus iconique dans le discours. Elle est multiple d'être prise dans l'activité d'un sujet, matière dans la transformation de sa valeur abstraite en un quelque chose d'organisé en sujet et qui fait masse pour signifier dans le langage. Parce que les signes sont pris dans la matière vivante, ils forment, dans leur décomposition en image, « une matière signalétique. Et

les signes eux-mêmes sont les traits d'expression qui composent ces images, les combinent et ne cessent de les recréer, portés ou charriés par la matière en mouvement. » (p. 49) Qui dit matière, donc, ne signifie pas l'amorphe ou l'inerte. Et même le silence, matière du langage, n'est pas l'image fixe du sens ou l'arrêt photographique du corps en image mais un continu de matière, le corps qui se poursuit dans l'image et qui fait sens, suivant le mouvement de la parole du sujet. Et la matière n'est pas plus fixe que l'image : elle est également mouvement. À l'image du *panta rhei* d'Héraclite, la matière est chaque fois signifiante pour celui qui s'invente en langage : « *La parole est fleuve dans le fleuve et souffle dans le souffle*. Elle appartient à la matière. La matière est mouvement, elle est

flux : la poésie accueille quelque chose du "mouvement au fond du mouvement", quelque chose de "la souveraineté d'un rythme, de la dynamique interne des choses". Le langage se confond avec les sources de l'organisation qui jaillissent sans commencement dans les formes et les mouvements du monde. La matière est création de formes et mouvement du langage⁸. Insistant sur la matière comme mouvement et sur le mouvement général du monde que constitue l'activité du langage, l'image fait système à son tour dans la dynamique des autres systèmes, s'actualisant comme mouvement du sens et comme forme de vie pour un sujet.

Finalement, un des traits caractéristiques de la démonstration de Deleuze, c'est le fait que l'image, en référence au système sémiotique de Peirce, n'ait aucune matérialité fixe en dehors des relations constitutives de sa valeur et de son sens : « *une logique des relations semble clore les transformations de l'image-mouvement en déterminant les changements correspondants du tout.* » (p. 50) Comme si l'image était continuellement transitoire du système signifiant qu'elle constitue. Les images qui entrent dans la composition de la bande dessinée sont des images en quelques sortes déjà vivantes, déjà trempées dans la vie. Elles sont portées par la dynamique d'un sujet : « *L'image-mouvement peut être parfaite, elle reste amorphe, indifférente et statique si elle n'est déjà pénétrée par les injections de temps qui mettent le montage en elle, et altèrent le mouvement.* » (p. 60) Et le temps, nécessite, pour prendre une valeur historique et sociale, la transformation mutuelle d'un sujet et du langage.

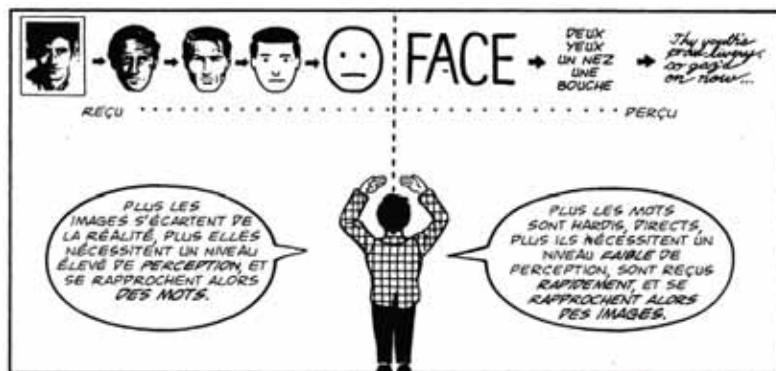
D'abord nous parlons

Ainsi devons-nous sans doute distinguer une première fracture dans l'universel du signe, pour sentir la force du particulier qui se joue dans la bande dessinée. Issue de la manière du décou-

page et de l'agencement, la bande dessinée est essentiellement occidental-industrielle. Le voir semble occulter l'oralité qui continue en silence dans le langage, comme s'il fallait que le langage s'efface derrière l'immédiateté de l'image, dans un monde où la performance communicationnelle de l'image serait le mode signifiant majeur du présent et du temps social ; à la différence du langage représentatif d'une temporalité en perpétuel décrochage du sujet par rapport au social. Cependant, n'est-ce pas l'oralité qui fait

Elle vise stratégiquement à fonder la bande dessinée comme un art dont la signification serait exclusivement graphique, renouant en ce sens avec l'invention d'une origine qui confond les conditions d'engendrement des systèmes entre eux. La fiction théorique d'un évolutionnisme graphique, de l'image à l'écriture, est présentée par McCloud au chapitre VI de *L'Art invisible*. L'important c'est « *de nous faire comprendre* » dit-il (p. 139), pour résumer sa théorie du langage.

et non un art du sens. Selon lui, c'est la pensée en image qui constitue le sens. Ce sont les images et non la parole qui donnent naissance aux mots. Les mots ne font que brouiller le rapport à la réalité. À la différence de l'immédiateté perceptive de l'image, les mots altèrent la communication plutôt qu'ils ne la facilitent. C'est oublier que les mots procèdent du discours et non l'inverse.



Lorsque McCloud dit qu'« *avec le temps presque tous les systèmes d'écriture en sont venus à ne plus représenter que des sons et ont perdu tout lien avec le monde visible* » (p. 143), il décrète une évolution de l'écriture essentiellement linguistique, perdant par-là même non seulement le visible-parlant, mais aussi la force du corps dans le langage, la vie du sujet dans son invention. McCloud se place sur un plan abstrait du langage. Il ne voit que la langue dans le schématisme de l'écriture. De quoi parle McCloud, alors, quand il fait allusion à la séparation des mots et des images ? Il parle sans doute d'une rupture, d'un arbitraire radical entre invention du monde et moyens de penser le sujet passé à l'inconscient, d'un discontinu du sens entre la lettre et l'esprit. En parlant de mot, McCloud parle de la langue ; en parlant d'image et non plus de dessin, il désaffecte la dynamique du dessin en en faisant une représentation désubjectivée.

le fonctionnement à la fois dans la bande dessinée et le poème, la même oralité que celle des chants, des danses, des contes, qui fait le continu critique de l'Occident mondialisateur ? « *D'abord nous parlons : c'est un premier système. Nous lisons et nous écrivons : c'est un système distinct, graphique* ». Le premier système transcendant les autres systèmes, fait remarquer Benveniste, c'est d'abord la parole ; l'oralité, la force du sujet dans l'organisation d'une signification sociale. La parole est l'empiricité du signe quelle que soit sa situation écrite ou orale. C'est à ce titre que nous faisons l'hypothèse d'une oralité constitutive de l'activité des images en bande dessinée ; une matière du sujet-image. Le mythe théorique de la rupture entre l'image et le langage proposé par McCloud fait peu cas de l'oralité et de la matière. Car il y a une mythologie du sens instituée par McCloud qui est un pur fantasme théorique.

Cependant, la parole est première et continue dans l'écriture. Comme le précise Meschonnic, il y a aussi une oralité dans l'écriture, une oralité du sujet de l'écriture qui a corps également dans le dessin. Nous avons bien affaire à deux systèmes distincts contrairement à l'équation qui propose l'équivalence visuelle de l'image et de l'écriture. McCloud (p. 150) confond la langue et l'écriture. Mais « *la langue n'est pas une entité, et n'existe que dans les sujets parlants* ». La notion courante d'écriture devient donc, pour le système, secondaire. L'écriture comme « *forme tangible* », enregistrée, des « *images acoustiques* », est historiquement seconde. La langue et l'écriture sont « *deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier* ». Pour McCloud, il est clair que la bande dessinée est un art du visible

Bref, nous ne sommes pas seulement les héritiers de l'écriture et de l'alphabet ; rappelons la méfiance de Platon à l'égard de l'écriture, l'écrit fait mentir le corps dans le langage. Nous sommes des continus de la parole dans le système d'organisation du sens, nous mettons du corps partout où nous parlons. L'opposition saussurienne de la langue et de la parole, que nous appliquons schématiquement à l'activité générale de signification, laisse entendre qu'il n'y aurait pas d'oralité ou de corps dans l'écriture ; que la signification serait strictement linguistique. Or la bande dessinée déborde les

catégories de la langue. Elle nous fait accéder à un corps-langage, à l'invention de proto-corps de parole, à de multiples champs de force du corps dans le langage, à un crépitement des lignes de pensée. Couleurs, formes sont signifiantes et contribuent, d'une autre manière que le langage, à l'invention de la pensée. En ce sens, la bande dessinée, quelle qu'en soit l'expression, est hautement théorique. Elle nous fait entrer dans un continu de l'image et du langage interne à l'activité quotidienne du sens. Y a-t-il à réconcilier le visible et le lisible ? Ce serait tout de même étrange de découper et de disposer ainsi la pensée. Cette division n'est-elle pas aussi artificielle que l'opposition de la langue et de la parole, aussi insignifiante, finalement, dans l'activité du sens ?

Allons plus loin, du côté des *grammata* et du premier *rhuthmos* grec lorsque les oppositions entre la nature et le langage n'étaient pas encore réalisées à l'image de notre pensée. Où le fluide animait la matière et que de la pensée naissait le monde dans sa structure comme dans le langage. Car il en a fallu des histoires pour compenser le vertige de l'absence, pour délier le langage de l'image. Et « délier » ne veut pas dire séparer, mais libérer ensemble. Le rythme, dans le tracé de l'écriture dont parle Hérodote, consistait dans la transformation graphique de la pensée, faisant de l'écriture l'image de la pensée. C'était aussi la transformation du mouvement des lettres entre elles, lorsqu'elles passèrent de la culture phénicienne à la culture ionienne : une image-mouvement de la parole. Le dessin des lettres changea ainsi avec l'organisation de l'oralité du sujet dans le discours :

« si, dans la description d'Hérodote, travail du temps et intervention ponctuelle des Ioniens conduisent à des modifications de l'alphabet phénicien, la désignation de ces transformations par le verbe metarrhuthmizein porte moins sur la forme individuelle de chaque lettre que sur la configuration de la séquence qu'elles dessinent

quand elles sont enchaînées dans la représentation graphique d'un énoncé [...] Quand les Grecs "changent le rythme" des *grammata* importés par les Phéniciens, ils en modifient surtout l'enchaînement apte à transcrire le flux phonique, oral, des énoncés de leur propre langue¹¹. »

Ce que je veux montrer avec cet exemple, c'est que le mouvement est interne à la naissance même de l'image. L'image comme les *grammata* n'est pas fixe mais informée de sens et donc de mouvement, de l'oralité du sujet qui lui donne corps. L'image est peut-être à ce titre intensification de la vie dans la forme, renforcement du sens par la corporalisation, comme on dit d'une image qu'elle donne corps au langage. La bande dessinée touche ici quelque chose de l'organisation du sens, une matérialité critique des discontinus de l'image et du langage. Elle est continue de la théorie que nous défendons d'une subjectivation du sens entre corps et langage, des « échanges corporels-langagiers¹² » tels qu'il n'y a plus, au bout du compte, ni corps strictement anatomique ni langage comme abstraction symbolique ; où les images ne seraient plus des représentations figées de la réalité, des objets inanimés mais bien des formes-de-vie, des prolongements du corps dans le langage et du langage dans le corps, constituant en cela la poursuite de la vie sous la forme-sujet d'une autre manière que la viande dans le *ciel des idées*.

Notes

1. Scott McCloud, *L'Art invisible. Comprendre la bande dessinée* [Understanding Comics, 1993], Vertige Graphic, 1999, p. 47.
2. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, TEL Gallimard, 1974, Chapitre III : « Sémiologie de la langue », p. 53.
3. *Ibid.*, p. 60.

4. « Visual-verbal relationships [...] it is a non-subject without a real method or object of investigation [...] The image/text problem is not just something constructed "between" the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are "composite" arts (both text and image) : all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes. » (W.J.T. Mitchell, « Beyond comparison », in *A Comics Studies Reader*, publié par Jeet Heer, Kent Worcester, University Press of Mississippi, 2009, p. 118).

5. « In the pre-Cartesian world of the medieval illuminated manuscript, by contrast, speech tend to be represented as a scroll rather than a cloud or bubble, and it emanates from the gesturing hand of the speaker rather than the mouth » (*Ibid.*, p. 117).

6. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images*, University of Chicago, 2005, p. 11.

7. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps (Cinéma 2)*, Minit, 1985.

8. Bernard Proust, « Traduire Héraclite », dans *Traduire les philosophes*, sous la dir. de Jacques Moutaux et Olivier Bloch, Publications de La Sorbonne, 2000, p. 127.

9. Émile Benveniste, *Dernières leçons : Collège de France 1968 et 1969*, édition publiée par Jean-Claude Coquet et Irène Fenoglio, EHESS, Gallimard/Seuil, 2012, p. 61.

10. Henri Meschonnic, *Le Signe et le Poème*, Gallimard, 1975, p. 213. Les citations sont extraites du *Cours de linguistique générale* de F. de Saussure (Payot, 1984, p. 19, 32 et 45).

11. Claude Calame, *Sentiers transversaux : Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Jérôme Millon, 2008, p. 211.

12. Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 654.

LES GENS CAMPANT | SUR UNE LANDE PEUT-ÊTRE | par Guillaume MASSART

à propos de *Mon cahier de français* DESSIN
de Sławomir Mrożek

(Pologne, 1955 — paru en France en 2012 aux Éditions Noir sur Blanc)

La voix de Sabha Kader Abousrour vient d'un hors champ à double-fond. Il n'y a que son timbre et sa langue pour nous en dire plus que ce qu'elle dit : c'est une voix féminine, un arabe rauque probablement peu littéraire. Lorsque le temps depuis le film a passé et que j'ai oublié son nom, je la désigne toujours, sans certitude : *la vieille dame*. *La vieille dame* parle du camp de réfugiés palestiniens d'Aïda, près de Bethléem. Sur le canevas gris clair qui fait fond, il n'y a d'abord que sa voix qui s'étale.

Si le blanc du support vierge n'existe pas dans les *Videomappings* de Till Roeskens (2009), c'est que la voix s'y doit reporter, en lettres blanches de fonte machinique, type *Courier New*. Blanc sur blanc, on n'y verrait rien : il faut casser l'un ou l'autre.

Roeskens sait, dès lors qu'il tourne, qu'il devra sous-titrer : en anglais, en français, en allemand — dans les langues des patrons, dirait Jean-Marie Straub. Aussi faudra-t-il faire avec les trahisons des langues. La langue sera par conséquent un signe à l'écran — c'est une donnée que l'Allemand de Dantzig sait par avance. Un *des* signes à l'écran : les *Videomappings* sont de toile tendue, de feutres noirs épais et de pixels vidéo basse définition, de tremblements du porté, de respirations de la mémoire orale, de tensions élastiques du tissu sous les assauts de la pointe qui trace et, donc, de sous-titres comme nez en visages.

Un drap, qu'on suppose tiré hors-cadre dans un châssis, fait écran au corps qui, à son envers, trace la carte qui topographie son récit. L'opérateur place son objectif devant le drap et accompagne à main levée ce rudimentaire surgissement magique, élargissant le cadre à mesure que le dessin se développe. La voix de *la vieille dame* provient du centre de l'image, mais son corps (de *vieille dame* ?) demeure néanmoins résolument hors du champ, puisque dissimulé par le

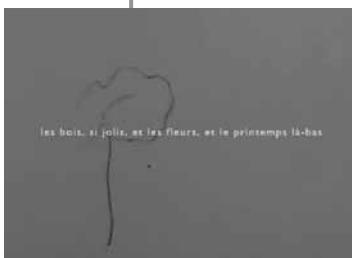
tissu gris clair qu'elle cartographie — en conséquence de quoi la question de son âge apparent restera sans réponse. Lorsque toutefois la pointe pousse la fibre, lorsque l'avènement d'un relief tracé s'accompagne de celui d'un relief éphémère du tissu, l'œil distingue parfois (mais a-t-il rêvé ?) l'amorce discrète d'un jeu d'ombres anatomiques : j'en suis sûr, j'ai vu transparaitre le doigt qui poussait le feutre ; avec ce doigt, j'ai toute la main ; avec la main tout le bras et il n'y a pas loin que je puisse compter les rides sur le visage de *la vieille dame* — bien qu'après tout, aucun contre-champ ne validera jamais mon hypothèse et je n'aurai pas la preuve que Till Roeskens assemble bel et bien la voix de Sabha Kader Abousrour et le dessin de Sabha Kader Abousrour, tout comme rien ne l'empêche de me mentir, de monter le dessin

d'un autre ou la voix d'une autre, d'avoir même prétendu qu'il existait une Sabha Kader Abousrour : il n'y a que ma foi qui donne valeur à cette carte approximative, cette même foi qui donne crédit aux sous-titres, ne prend pas le temps de douter de la fiabilité de leur traduction, parce qu'il faut bien croire en quelque chose à quelque moment, ou bien il ne faudrait plus rien voir ; il n'y a qu'elle aussi pour admettre que les *jump cuts* ne dissimulent pas un remontage sauvage, une asynchronie habilement trichée du récit et de sa transcription dessinée.

Puisque la voix provient du centre de l'image et qu'elle s'exprime dans une langue que l'Occidental ne comprend pas, Till Roeskens fait apparaître les sous-titres au centre de l'image pareillement (est-il alors toujours juste de les nommer *sous-titres* ?). D'abord tout est gris clair, puis Sabha Kader Abousrour commence, dans cette indécision originelle que j'ai décrite, tout à la fois *off* et *in* : « *Il y avait de tout, à Beit Natif...* » ; et la phrase s'imprime immédiatement, irruption blanche sur la réserve gris perle, qui disparaît une fois lue. *Jump cut*, un arbre sommaire (: ce sera Beit Natif) a poussé sur la toile dans le point de montage, sans encore dévoiler tout à fait le dispositif¹. Car ici, exceptionnellement, le dessin est apparu au beau milieu du champ en



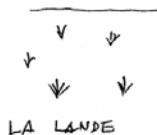
Il y avait de tout, à Beit Natif



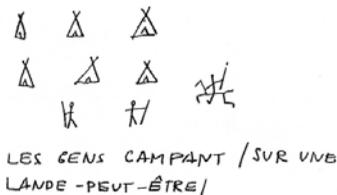
les bois, si jolis, et les fleurs, et le printemps là-bas



les bois, si jolis, et les fleurs, et le printemps là-bas



LA LANDE



LES GENS CAMPANT / SUR UNE
LANDE - PEUT-ÊTRE /



LE CHEVAL VA
À FRANC ETRIÉR



LA DÉCREPITUDE

l'espace d'un photogramme, par le tressaut du *cut*, tout comme le sous-titre vient dans l'abrupt du montage, ou comme disparaissent en un point de colle truquée les démons chez Méliès. Le prodige d'un tracé autogène n'advient dans sa continuité que plus tard.

Voici donc un arbre, dans son universel d'arbre — un bête trait vertical qui est un tronc, coiffé d'un nuage-patate qui est son faite — et la voix poursuit en arabe : « ...les bois, si jolis, et les fleurs, et le printemps là-bas... », et la phrase se surimpose au dessin d'arbre, et le dessin d'arbre, le temps de la phrase, se complète en simultanément, s'orne en son nuage-patate d'un élégant serpent qui à lui seul semble être la métonymie de ce qui manque au dessin pour être la phrase (par cette enluminure, l'unique arbre devient des bois, mérite son aimable qualificatif, se couvre de fleurs et de printemps); et le tout, dans le cadre, fait un plan. Le signe suivant est un bec d'oiseau fermé, posé au sol pointe vers le ciel : il fait une tente. *La vieille dame* en posera d'autres et bientôt toutes ces tentes seront le camp d'Aïda. (Une tente unique ne peut pas faire un camp entier, à la différence de l'arbre qui comprend la forêt : il n'y a pas lieu de dénombrer les arbres libres de la forêt, mais on peut compter les toits contraints à l'intérieur du camp.)

La cartographie de Sabha Kader Abousrour n'est pas œuvre de géographe : l'imprécision et la lacune sont ses règles. C'est ainsi, par exemple, que le point de vue sur cet arbre et sur ces tentes n'est pas zénithal, à hauteur de Dieu, mais au contraire frontal, à hauteur d'yeux. Plus tard apparaîtront pourtant, en complément de ces premiers dessins, sur le même plan, les lignes des routes et les rectangles simples d'autres bâtiments, dans une représentation schématique zénithale plus usuelle. Le mariage des deux points de vue, du terrien et du céleste, formera cette carte unique, fidèle à la mémoire de la cartographe-conteuse, lisible uniquement le temps de son récit, sans échelle ni convention : à jamais, le film est sa légende.

Mon cahier de français *DESSIN*, de Slawomir Mrozek, s'ouvre sur une topographie évolutive comparable (je triche un peu : c'est la page deux). Du premier dessin, en haut à gauche de la page, on remarque d'abord ce trait horizontal simple, qui fait ce que l'œil y voit : l'horizon, le ciel bas, un sentier?... Puis, jetées sous lui, cinq touffes de traits — cinq bouquets d'herbes sauvages plantés pointes vers le bas, qui font ce que le sous-titre dit : « LA LANDE ». Le décor est posé, c'est l'*incipit*. Au dessin suivant, dans le sens de lecture, le paysage a évolué : il n'y a plus ce trait qui délimitait l'espace, plus d'horizon, mais six tipis-triangles régulièrement organisés au sol, comme ayant renversé les pointes des touffes vers le ciel, réorganisé les tiges en mâts, pour se métamorphoser en habitations. (Le désordre de la nature était rendu par un nombre impair : cinq touffes ne pouvaient s'organiser régulièrement au sol ; l'intervention humaine fait grimper à six tipis, qu'elle organise sur deux lignes : l'ordre pair passe.)

Si la broussaille, une fois renversée, peut d'une « case » l'autre devenir aussi grosse qu'une hutte, c'est que le dessin schématique se peut désolidariser à l'envi, sans perte de



sens, de la notion d'échelle. D'ailleurs évoluent là, eux-mêmes déjà plus grands que leurs propres tentes, trois bons-hommes-bâtons munis de bâtons-sagaies, dont un à dada sur un cheval-bâton. La légende accompagne le changement de tableau : « LES GENS CAMPANT | SUR UNE LANDE PEUT-ÊTRE | » — où l'on voit que le texte lui-même s'est muni de bâtons. À la « case » suivante un cheval-bâton, sans cavalier mais avec une gaule d'enfer, galope sur la lande peut-être — soit un trait, vous savez : l'horizon, le chemin, ce que vous voulez — et le texte nous dit : « LE CHEVAL VA À FRANC ETRIÉR » (un accent est mal placé : c'est l'indice d'autre chose, dont on se préoccupera plus tard). Alors en dernière « case » le cavalier, seul, maintenant

voûté, sans doute tombé du cheval, debout sur rien, ni horizon ni chemin, sur le blanc même de réserve, s'appuie désormais sur son bâton-devenu-canne : « LA DÉCRÉPITUDE ». Ne domptez pas la nature, elle est plus vigoureuse que vous, semble dire la morale de l'histoire.

J'arrête arbitrairement là l'*ekphrasis* et précise que je mets des guillemets à « case » car la case, ici, n'est pas cernée de son rectangle rituel : le lecteur de bande dessinée en envisage seul la limite comme si elle était naturelle, estimant au jugé quand assurément plusieurs éléments de graphisme forment un ensemble sémantique unique et quand, en revanche, la distance grammatologique entre eux annonce qu'on est raisonnablement passé d'un dessin l'autre, dans la vacance qui les espace. L'expérience qu'a le lecteur d'une certaine organisation de la page dessinée crée la syntaxe, aidée en cela par l'assignation spatiale des légendes écrites sous les dessins, qui localise et sépare les ensembles de signes que le mouvement de la lecture relie.

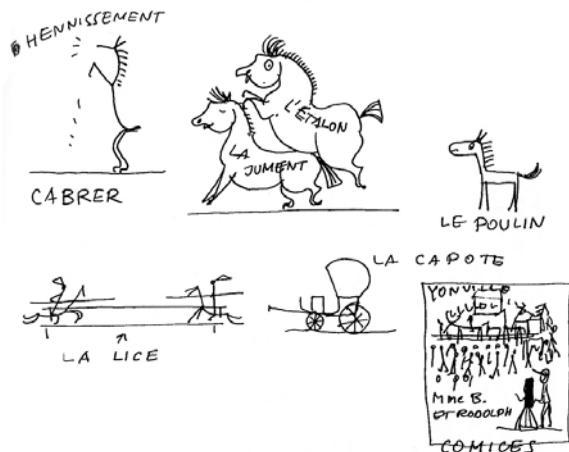
Il faut clarifier ceci, à ce stade où l'on craint de me voir écrire bientôt que qui meurt le vendredi, s'il fût mort le samedi eût vécu davantage, que cette description détaillée ne vise pas la seule tautologie : si cette gymnastique de l'habitude m'intéresse, c'est que *Mon cahier de français DESSIN* n'est une bande dessinée qu'accidentellement. Seuls les réflexes de lecture, justement, assemblent en séquences les images réunies en ce livre : c'est à leur bon plaisir qu'on doit l'autogénie (relative) des récits, coordonnés par le hasard des pages et la continuité qu'y projette le lecteur.

Mon cahier de français DESSIN, avant d'être une formidable anomalie d'édition, est en effet d'abord un lexique à usage personnel : « C'était en 1955 et j'avais vingt-cinq ans. Je me souviens très bien de cette année, qui venait peu après le jour mémorable de 1953 où Staline était mort. À cette époque toute la Pologne reprenait vie. Il semblait même qu'elle allait vivre de plus en plus intensément — jusqu'à ce que survienne la grande déception de l'automne 1959 et que, pour ma part, je passe à l'Ouest pour n'en jamais revenir. Mais pour l'heure



23

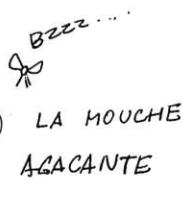
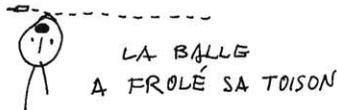
nous sommes dans la seconde moitié de 1955, année pleine d'espoirs grandissants, au nom desquels je m'étais mis à apprendre le français. Au début, sans le moindre résultat. Mais, dès l'année suivante, j'ai pu me rendre pour la première fois à Paris. En ce temps-là, ma vie filait à toute allure. J'habitais alors Cracovie et j'allais prendre mes cours de français place Matejki. Je me souviens de madame Rzewuska, qui était très belle et avait les cheveux blancs. Elle était née avant la fin du dix-neuvième siècle dans une famille de l'aristocratie polonaise. Elle parlait le français aussi bien que le polonais, mais cela n'était d'aucune utilité pour nos leçons, car, au lieu de m'abreuver de grammaire et de syntaxe, elle



me racontait mille anecdotes du temps jadis que j'écoutais avec le plus grand plaisir. C'était une personne très vivante et pleine de tempérament. Il me semble qu'après avoir passé sa vie dans le grand monde elle s'ennuyait à Cracovie. Tout comme moi, à une époque où je n'en bougeais pour ainsi dire jamais. Plus tard, c'est au 22, rue Krupnicza, que je me rendis chaque semaine pour remplir de dessins les sept mètres carrés du petit cahier que voici². »

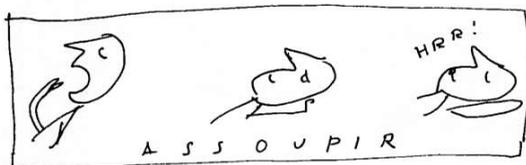
À l'aune de cette révélation, il faut reprendre toute notre «LANDE PEUT-ÊTRE» : chaque élément ne serait ainsi qu'une entrée dans un petit dictionnaire illustré — le paysage, l'action de camper, l'étrier franc du cheval en rut (l'accent flottant était dû à l'approximation linguistique) et les ravages de la vieillesse. Tels seraient les enjeux distincts de ces quatre croquis, d'abord et avant tout explicatifs, liés par rien, sinon mon propre réflexe du codex.

Oui mais non : il ne s'agit pas que d'un glossaire ; il n'y a d'ailleurs pas d'index. C'est encore autre chose. Un lexique

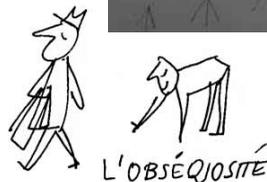


certes, mais envisagé comme une prise de notes sauvage : retombées aléatoires d'une tradition orale passée par le tamis d'une langue en train d'être sue. Les récits de madame Rzewuska ont plu sur Slawomir Mrozek, comme ceux de Sabha Kader Abousrour sur Till Roeskens, et le livre est réceptacle de quelques éclats de cette source désormais tarie, tout comme les *Videomappings* légendent, le temps de la projection, des cartes sans cela illisibles. L'un et l'autre sont montages — l'un peut-être plus conscient que l'autre. L'un et l'autre ont leurs lacunes, leurs manques à combler, fondent le récepteur d'un travail d'imagination qui est aussi un pouvoir.

Chaque fois que j'ouvre *Mon cahier de français DESSIN*, je ne lis pas le même livre. Parfois je n'y trouve rien : les pages s'enchaînent et je ne vois que colonnes de dessins mal fichus, soulignés de mots débiles en un français boîteux (deux exemples, pris en feuilletant au pif : « L'ANTRECHAT », « L'ENGREIS »). D'autres fois, les expressions idiomatiques faussées m'enchantent et je contemple longuement « LES YEUX À FLEUR DE TÊTE », sans savoir vraiment s'il s'agit là d'un « polonisme », ou d'une expression désuète qui, en d'autres temps, m'eût été familière³. Enfin, les fois les plus inspirées, ce sont des pages entières qui s'enchaînent et me semblent constituer un

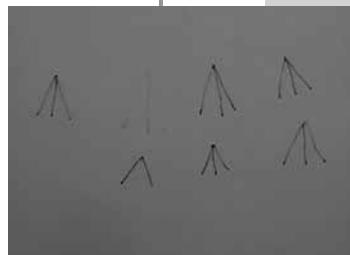
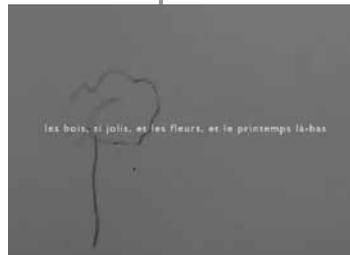


L'ETUVE



récit, essentialisé en ses nœuds narratifs les plus saillants ; et je crois alors entendre madame Rzewuska me raconter comment un ahuri bien « *ÉMÉCHÉ* », devenu « *DÉLINQUANT* », finit, de mal en pis, par se retrouver soldat peinant au front et, dans un rare instant de « *RÉPIT* », par regretter sa tendre enfance passée sur l'« *ESCARPOLETTE* » — celle-ci, désormais esseulée, se balance pour toujours dans un vide perpétuel.

Un autre jour, relisant cette page, je n'y verrai peut-être plus rien ; ou, plus heureusement, un autre récit encore. Ce que j'y trouverai de toute façon n'appartiendra qu'à l'instant de sa lecture. Je ne suis pas Slawomir Mrozek : je ne connais ni le hors champ ni le double-fond de ce que racontait la vieille dame. Je n'ai que ceux que j'imagine pour moi.



Notes

1. Dispositif emprunté au *Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1955).
2. Préambule à *Mon cahier de français DESSIN*, par Slawomir Mrozek, le 7 mai 2012.
3. Après vérification, c'est bien moi qui n'y connais rien : l'expression est tout à fait française. Buffon l'emploie notamment dans son *Histoire naturelle* pour distinguer les vautours d'autres rapaces : « Ils ont les yeux à fleur de tête, au lieu que les aigles les ont enfoncés dans l'orbite. »

Liens

Videomappings : *Aïda, Palestine* de Till Roeskens est disponible en streaming gratuit, sur le site de la revue *Dérives* : <http://www.derives.tv/>
Videocartographies-Aïda-Palestine,914

Courrier des lecteurs

Suite à l'article *Crocodiles et Kangourous*, paru dans *Pré Carré* n°3, Benoît Preteseille m'écrit, au sujet de *Mon Calendrier 1940* d'Elie Ollier : « Les fleurs qu'il dessine ne sont pas des violettes mais des pensées. C'est un jeu de mot graphique pour dire : "Une pensée pour untel ou unetelle". J'en ai moi-même une sur un bras, je pourrai témoigner à ton procès ! »

Aurélien LEIF

Les yeux à fond de trou

à propos du travail
de Massimo Mattioli

« les figures sont la description d'un monde
plein de portraits
d'abord la géométrie puis le portrait »
Norman Cole¹

« L'ordre des apparences, la temporalité
qui fonde la narration, tout en contestant la
cohérence narrative par un clivage dans le
sujet et la fêlure dans le désir, redonne une co-
hérence au niveau de l'exposé temporel. Ré-
sultat, cette stratégie narrative, tournant
autour de la distinction entre une origine im-
possible à recouvrir et un présent toujours
changeant, fait que tout effort pour recouvrir
cette origine au nom de la subversion arrive
inévitablement trop tard. »
Judith Butler²

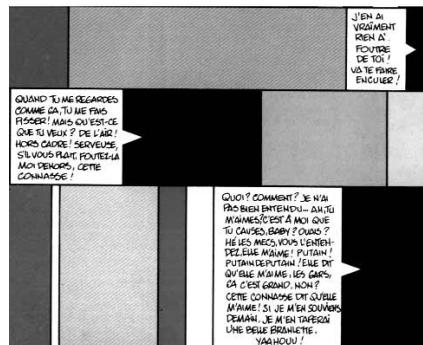
Rien de plus parallèle que des zigzags. J'ai
beau tirer des droites et les regarder mou-
rir, rien ne se montre que deux lignes sans
rapport, dont l'écart même n'est qu'une
définition, un espace maigre qu'elles régis-
sent par pur ordonnancement. Je suis
dans la géométrie, au cœur d'un vieux des-
sin. Tout est encore trop figuré, tout est en-
core dénotatif. Alors je cherche le littéral
et c'est l'espace qui monte vers sa défor-
mation — il se trace des zigzags — le pa-
rallèle me trouve. Massimo Mattioli, dans
B Stories et dans *Joe Galaxy & Cosmic Sto-
ries*³, réalise plusieurs planches qui fiction-
nalisent un espace géométrique pur, dans
lequel, sur fond de paysage devenu patch-
work coloré, un rectangle noir et ivre

braille du fond de son aplat. Un triangle
bleu nommé Arthur tringle une triangette
jaune baptisée MCR, puis passe d'un
monde à l'autre glissant comme un dés-
ert. Dans la trame de ces bandes Mattioli
dissémine un rire, celui du dessin même
qui saute par-dessus les mains, et tourne
dans les yeux comme un rat dans sa roue :
en passant le figural au crible de la géo-
métrie, Mattioli ne cesse d'opérer des plis
critiques dans ses pages au cordeau, il
dresse l'espace graphique de la BD contre
elle et la force à se reconnaître dans l'in-
distinction même de ses conditions. Dans
*M le magicien*⁴ ce régime d'indistinction
joue à fond quand les motifs, les cadres,
les personnages, la signature d'auteur, les
phylactères et même les lettres se voient
élevés à la matière indifférenciée d'un
acte sans substance, lorsqu'un caméléon
happe le soleil, fait la nuit dans sa case et
le recrache dans la suivante à nouveau
pleine de jour. Il y a chez Mattioli un deven-
ir-absurde généralisé façon limericks d'E.
Lear, qui fait entrer le sens dans une crise
de surproduction et engouffre la BD dans
la tête d'un clown ivre. Mais pour mettre le
sens en zigzag, pour mettre enfin les ca-
dres à plat et faire de l'ordre une blague
dans l'absurde le plus réglé, il faut faire
autre chose que jouer dans les coordon-
nées, il faut faire de l'espace autre chose
qu'un support, qu'un médium ou qu'une
grille — il faut en faire le matériau global
d'une durée multipliée et le passer au la-
minoir, une fois, deux fois, et page.

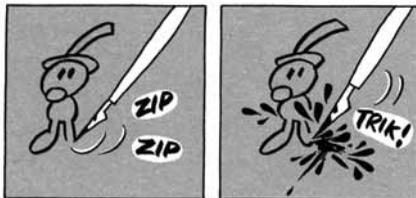
« Quand tu me regardes comme ça, tu me
fais pisser! Mais qu'est-ce que tu veux? De
l'air! Hors cadre! Serveuse, s'il vous plaît,
foutez-la moi dehors cette connasse! » Il y
a d'abord une planche comme un rectan-
gle fractal qui série son chaos : une mona-
dologie géométrique de plans unis,

chaînés dans un grand jeu de taquin qui
fait osciller le regard entre la métastase
parodique d'une planche de BD bouchée
par ses vignettes et la reconduite du re-
gard aux cadres littéraux de la narration.
Que se passe-t-il, quelle schize a pris les
choses? Est-ce la BD elle-même qui se
met à parler en sautant par dessus ses
formes, ou bien est-on, à l'opposé, plongé
dans sa plus totale immanence, quand le
dessin s'invagine jusqu'à la géométrie et
assume la limite de toute figure?

Il n'y a pas à choisir — Mattioli montre les
deux d'un bloc. Dans cette page de *Joe Ga-
laxy* intitulée « Pourquoi m'aimes-tu? », il
dessine une question pendulaire, à la-



quelle il se doit de prêter la forme d'une
fiction, la plus apparemment *idiot*: quel
est l'espace graphique de la bande dessi-
née? Ces *strips* sont régis par le même
enjeu double de creuser jusqu'au liminaire
le possible des figures, et d'amener à la lu-
mière, au sein de leur figuralité, ce qui les
rend figurales. Ces rectangles saoulards et
autres triangles queutards sont à la fois
des personnages bourrés d'affects et de
devenir, et les curseurs ironiques d'une fi-
guralité réduite à sa pure conditionnalité.
Mattioli fait faire le grand écart au dessin:
il le pousse d'un côté vers sa limite for-
melle englobante et le tire de l'autre vers



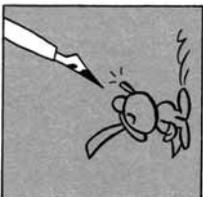
la plus grande figuration, quand le graphe d'un triangle est ce triangle sans s'en faire jamais le signe.

Car qu'y a-t-il à première vue de plus exactement, de plus représenté qu'une figure géométrique, qu'une ligne ou qu'un carré? Ce qu'on appelle abstraction est l'extrême de la figuration⁵, une figure perçue comme abstraite est la plus littérale figuration du monde. L'abstraction de la figure est une fausse évidence, c'est la *doxa* du regard.

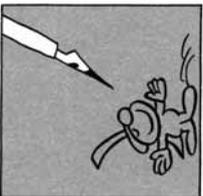
Il faut bien plus qu'une chute des contours ou qu'une déréférenciation du trait pour



passer le seuil de l'abstraction, il faut faire passer toute chose sous son réalisme, souterrainement à sa figure, dans l'outre-sens. Abstraire? Une pratique du sous-sol.



Mais Mattioli ne va pas vers le spiritualisme réflexif de la BD qui parlerait depuis son repli formel; pas plus vers le rêve d'une figure enfin adéquate à elle-même, sans distance. Tremper le dessin dans le bain géométrique, c'est d'abord ren-



voyer les choses non pas à leur forme, mais à leur lieu.

Quand Mattioli fait de la géométrie un monde plus que la géométrie du monde,

il ramène le figuré à sa littéralité, il fait du littéral le propre de la figure; c'est une pratique de la présence. La présence, c'est la prolepse de la médiation, quand le niveau second d'un monde au figuré s'effondre et se retrouve dans le plat du littéral. Elle n'a rien d'un apparaître — au contraire, c'est une coupe. Mais là où la présence ne donne généralement lieu qu'au *lamento* des poètes à trépied, Mattioli en fait l'occasion d'une vaste pantonnade débridée où chaque présent est son débordement — il ne fait pas l'économie du monde, il le délire — et ne le fait dépendre que de sa plénitude même. Plat et re-monde, monde et re-plat.

« Il y en avait de toutes les couleurs et de toutes les formes. Des formes géométriques planes de toute évidence vu que ce monde était plat comme cette feuille de papier. » La voilà donc, l'ambiguïté fondamentale de ces planches: le monde est-il cette feuille, plate et ouverte sur sa vie propre, ou y est-il convoqué depuis l'espace secret d'une figuralité sans frein? Mattioli insiste beaucoup sur le plat — c'est son anti-tragique et le matérialisme de son dessin. C'est dans le plat comme plan que la littéralité peut s'élargir sans borne et conquérir intégralement le paysage des figures au-delà même de leur géométrisation⁶. Mais pourquoi en passer par le laminoir, pourquoi mettre sous presse le monde et ses créatures pour les redécouvrir, gaussard, plus plats que des

limandes et rectilignes comme des lois? La géométrie, c'est d'abord le transcendantal *pratique* de toute formalisation spatiale, c'est le double inexact d'une figure exacte. Certes, dans le dessin géométrique, il n'y a plus de dehors à montrer ni d'extérieur à signifier, ce n'est plus la page qui porte un monde, c'est le monde à plat comme page. Si Mattioli convoque la géométrie, c'est pour la faire s'effondrer deux fois, dans sa prétention formelle tout d'abord, dans son régime d'équivalence ensuite.

Logos plat comme une flaque, et dessin sous les masses. Il s'agit pour Mattioli de faire jaillir d'un espace chaotique, celui de la figure à l'état sauvage, l'ordre le plus régulier, la plus linéaire loi qu'il fait pourtant courber comme une échine de chien. Il pratique alors une géométrie du remplissement qui n'a rien à voir avec la géométrie arithmétique⁷. C'est au moment où le dessin balance et se scinde entre le sens figuré ramené à ses cadres d'engendrement et le sens littéral des figures comme substance, qu'il se révèle comme la présence au littéral de ses propres possibles. Mais pourquoi ne peut-on relittéraliser le dessin qu'au sein d'une narration? Pourquoi le figuré ne retrouve-t-il son caractère directement littéral que dans le verbe dé-lirer?

« Le monde de géométrie solide dans lequel il se trouvait était pour lui quelque chose d'inconcevable comme peut être l'est pour nous la lune en plein midi ou le sexe de Michael Jackson. » Mattioli relittéralise le cadre, pour le faire implorer: le cadre, c'est toujours cette ambiguïté faite espace, l'oscillation sans cesse du regard réparti, haché, alloscopique, se scindant moins entre l'interne et l'externe qu'entre le plane et le profond. Chez Mattioli le

cadre a tout le sens d'une coupe — et la vignette est la biopsie d'un monde qui germe hors des bandes, dans l'invisible plat qui métastase la page.

Dans «Love», toute la géométrie continue à s'étendre hors des cadres qui laissent l'œil sans point de repère, sans lieu de vision: le regard lui-même devient géométrique et ne trouve plus à s'établir que dans le flux continu des figures et de leurs mues, comme si l'iris devenait carré, losange, gros rond déboussolé. *Le cadre n'est plus qu'un prélèvement partiel sur un plan général de platitude littéralisée.* Mais une telle mise en œuvre du cadre n'est précisément possible qu'à la condition folle qu'une action partout coule; Mattioli ne peut relittéraliser la bande qu'à aviver sous elle un monde tout germinale dont elle dépend directement, dont elle est la sous-traction dressée, la contraction debout. Ce n'est donc jamais une narration qui régit ses planches, mais c'est une narrativité qui s'y foment, un régime général de la continuité du faire plus que la linéarité du verbe raconter: c'est ainsi qu'au gré de plusieurs trous, cases étoilées de ciel nocturne qui sont littéralement des mues de monde, Arthur le triangle bleu passe de *Flatworld*, monde plat, à un monde tridimensionnel généré accidentellement par un cube orange fou baptisé Gorgoy, puis à un monde «assez semblable au nôtre», c'est-à-dire plein de motifs kitschouilles genre nappe normande ou tapisserie d'hospice. C'est à l'espace que le devenir arrive, il est lui-même son événement jamais narré mais toujours-déjà narrativisé. Arthur n'est qu'un demi-symptôme, il n'est figuralemment vivant qu'à exprimer sur son corps même les forces de déformation qui agissent sur l'espace et dont la bande n'est que l'épiphénomène visible et visibilisant. La narration? C'est le monde sans

espace, qui se cherche une durée. La narrativité? C'est l'espace d'un monde x, d'où les durées peuvent sourdre.

Les figures de Mattioli sont des prismes paradoxaux, déformant moins ce qu'ils font voir que déformés par ce qui se laisse voir en eux — et Arthur, le triangle, en est la face pelée qui cherche l'incomplétude en laissant échapper comme un *iota* d'espace. Lui et les autres personnages géométriques sont des actions passives qui ne sont pas narratives, mais seulement *narratoires* (pour faire la distinction entre ce qui ressortit à la narration et ce qui ressortit à la narrativité). Mattioli met donc en œuvre une synesthésie pratique où la linéarité du trait s'articule à une non-linéarité de la narrativité. Cette narrativité n'a rien à voir avec un déroulement réglé; c'est un espace, un espace équivoque qui se plie sur lui-même, imprime au plat toutes ses déformations et lâche d'un coup comme un accordéon se casse; cet espace transversal tantôt à deux puis à trois dimensions, Mattioli le dessine dans sa quatrième page de «Love» sous la figure métaphorique de Qua Qua, personnage serpentin et plat, fait de plans collés en chaîne, articulés en bras, comme fracturé mille fois, et qui incarne un morceau de musique vivant (de *technoreggae*, autant dire soupe binaire) échappé de la prison où le retient Gorgoy, le cube fou. Qua Qua découvre MCR, la trianglelette jaune, en train de danser nue sous un spot — et d'un coup il se tend littéralement en longue autoroute rouge-orange, monte son volume à fond et pénètre MCR comme un espace enfin sans pli perforerait ses figures. Rien d'étonnant à ce qu'à son propre détour l'espace se représente lui-même comme métaphore graphique, rien d'étonnant non plus à ce qu'il le fasse sous l'espèce d'une musique, transversale et partout présente,

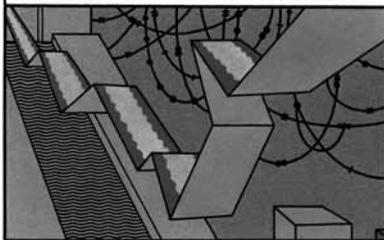
qui mue mais ne se voit pas.

Cette même musique, une page plus loin, détruit toute une cité — et l'espace ruine son graphe comme pour se montrer nu dans des déblais de figure. Deux dimensions? Vie plate. Trois dimensions? Grand boum et trou. L'action des personnages n'est donc jamais que la translittéralisation de mues spatiales invisibles à l'œil nu: tout se lit comme si la littéralité des figures était l'expression d'un espace sous-jacent seul acteur de la bande, comme si les figures étaient performatives d'un espace dont elles ne sont pourtant qu'émanation partielle. Ainsi quand Arthur se trouve dans *Flatworld*, c'est un triangle régulier sans aucune profondeur, mais sa plongée dans les trois dimensions le déforme et le tord ou l'incline de trois-quarts quand il chute.

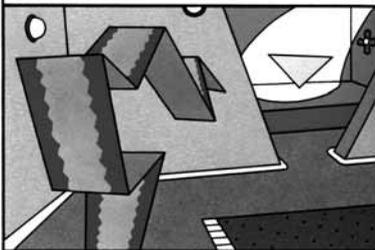
Alors pourquoi ces planches géométriques, conçues comme littéralisation des



PENDANT CE TEMPS DANS L'AUTRE MONDE LE MORCEAU TECH-NOREGGAË NE SE TOURNAIT PAS LES POUCCES ET APRÈS AVOIR FAIT UN PETIT TOUR DANS LE LABORATOIRE IL ENFILA LES ESCALIERS ET MONTA AUX ÉTAGES SUPÉRIEURS EN QUÊTE D'UNE BOUTEILLE DE TEQUILA. GORGOY HURLA DE NOUVEAU, FOU DE RAGE. MERDE ! LE PRISONNIER S'ÉTAIT ÉCHAPPÉ ! LES CUBES COBAYÉS EN GÉMIRENT DE PEUR SANS COMPRENDRE.



QUAND " QUA QUA " ENTRA DANS LA PIÈCE OÙ ÉTAIT ENFERMÉE MCR, EN PASSANT PAR LA FENTE SOUS LA PORTE, IL SE RETROUVA DEVANT UN SPECTACLE PAS MAL : MCR NUË SOUS LA DOUCHE. UN TRUC À COUPER LE SOUFFLE AU TECHNOREGGAË LE PLUS AGUERRI, ET " QUA QUA " N'ÉTAIT CERTES PAS UN BLANC-BEC.



figures, ont-elles besoin de baigner dans une narrativité seconde, pourquoi l'espace graphique a-t-il besoin de ce délire pour exprimer tous ses devenirs ? Parce que *la narrativité est cette homologie de l'espace à lui-même qui permet l'expression immanente de ses mues*. Dans *M le magicien*, la magie n'est rien d'autre que ce même phénomène d'expression généralisée, que l'auto-déformation de l'espace graphique exprimée figuralement.

M, c'est un indice⁸, c'est la condensation personnifiée d'une puissance graphique propre à l'espace du dessin. M ne sort pas du cadre, il est la créature cadrée qui concentre dans sa baguette — parodie de crayon — le pouvoir de déformation qu'est le dessin comme traduction d'espace: ainsi cette planche dans laquelle M se cogne au cadre, se bagarre avec lui jusqu'à ce que la vignette s'ennoie et qu'il y pioche un trou par lequel l'eau s'écoule, avant d'enrouler le cadre en petite pelote blanche laissant l'image toute nue — ou bien cette autre encore dans laquelle il s'exclame: « *Ouf! Toujours dans un carré!* / *Je veux vivre dans quelque chose de différent!* » et d'un coup de *pop* magique il change le cadre en Protée de carnaval, cadre psyché, cadre bouche ouverte, cadre fenêtre, cadre qui devient poing et

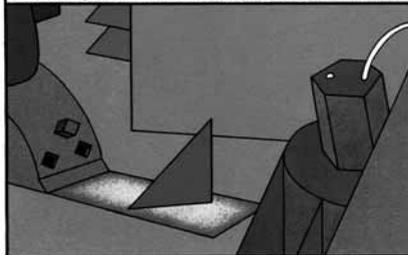
d'un bon *jap* propulse M vers un cadre triangle, trop grand, penché, petit, trop vague, cadre boîte-à-clown, cadre nuage, cadre piquant, et en fin de bande le cadre mi-cœur tombé mi-phylactère crevé, où M enfin couché trouve la vie différente d'un espace à sa taille, d'une figure à son nom. Il n'y a plus ni non-sens, ni réel, ni aller-retour de l'un à l'autre: ce qui arrive à la page est le sens même de son possible, comme impossible de tout réel. Il y aurait donc une double erreur à commettre devant Mattioli: penser que la géométrisation ne serait que la formalisation abstraite d'un cadre narratif structurel, mais croire aussi, *a contrario*, que la figure n'est qu'elle-même, sans impliquer tout un espace qui la génère et la possibilise.

« *Les instructions du rêve-recorder étaient claires: après avoir tué le simulacre, il devait simplement se laisser guider par son instinct et trouver l'original.* » La fiction est rare comme les déserts. Que Mattioli génère une narrativité plutôt qu'il ne ligne une narration montre que la fiction est un fait de syntagme, plutôt que de paradigme⁹. La BD s'ouvre à la fiction autrement qu'en sériant un paradigme de motifs et d'articulations préconstitués dans l'unité *phrastique* d'une narration:

elle abandonne plutôt tous les cadastres du sens, les paradigmes d'objets (transcendantal transitif) autant que les régimes d'objets (transcendantal de conditions).

*La fiction bédéique révoque le statut entitaire des éléments qu'elle met en jeu, brise les analogies entre le linguistique et l'iconographique, entre le discursif et le graphique, entre le signe et la figure*¹⁰. Mattioli fait des conditions de fiction une fiction plus plate; il montre que la BD est un art du syntagme qui non seulement ruine l'identité explicite des objets, mais surtout celle, implicite, de leurs régimes: dans une des planches de *M le magicien*, M recolle une ampoule brisée dont les fragments se ramponnent, et il la fiche dans la bulle d'une fleur soulignée par le mot « *idée* ». La fleur et l'ampoule prise dans sa bulle génèrent chacune un phylactère bleuté dans lequel s'affiche « ? ». Et la fleur sous ce motif codé se met à penser, beaucoup trop vite, par salves de *pop* sous l'ampoule allumée « *Ah! C'est la pensée!! / Et voilà! Elle est une mitrailleuse d'idées et moi, je ne dors pas!* » M efface la bulle, gomme l'ampoule et la pensée sans qu'à aucun moment les mots n'aient été que mots, ou les figures seulement figures. Il ne faudrait pas croire pourtant que cette fictionnalisation est simplement prétexte

AU BOUT D'UN MOMENT ARTHUR OUVRIIT LES YEUX ET FAILLIT BIEN S'ÉVANOUIR DE NOUVEAU. LE MONDE DE GÉOMÉTRIE SOLIDE DANS LEQUEL IL SE TROUVAIT ÉTAIT POUR LUI QUELQUE CHOSE D'INCONCEVABLE, COMME PEUT L'ÊTRE POUR NOUS LA LUNE EN PLEIN ANIËR DU SEXE DE MICHAËL JACKSON. IL FRIS-SONNA DEUX FOIS LE LONG DU PÉRIMÈTRE. INSTINCTIVEMENT, IL SENTAIT QUE C'ÉTAIT UN LABORATOIRE. ALLEZ SAVOIR POURQUOI.



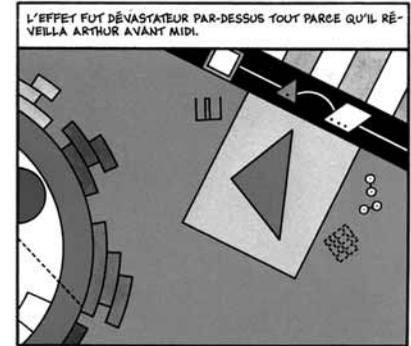
finaud pour décliner le dessin selon ses hypostases à l'infini: ce que Mattioli montre, c'est qu'on ne peut pas relittéraliser les cadres de la fiction hors d'une narrativité seconde. Mattioli ne met pas en abyme une BD qui s'objectiverait dans l'impossible posture de l'insecte entomologiste, il en pousse à fond les absurdités possibles pour voir, à bout de course, quel espace s'y exprime et en rend les outrances visibles. Il n'a pour la fiction que l'œil de son délire. C'est tout logiquement dans l'espace fictionnel le plus littéralement permissif et débloquent, caricature outrée d'épos hyperastral et foire d'*aliens* carnavalesque¹¹, qu'il va chercher la *plan figural du possible élargi*. Et c'est alors un délire double lorsque l'espace lui-même mue, et que la page n'est que la matière translittérale et débordante de ces mutations de fond devenues la loi folle d'une géométrie. Question de méthode: toujours chercher l'espace à bout de course des figures, quand elles ont dégorgé tout leur possible. Que la géométrie fasse fiction ne veut pourtant pas dire qu'elle fasse imaginaire — elle est là au contraire pour révoquer les prétentions d'exil¹²: Mattioli délire ferme et l'espace et ses trous; mais pour autant le délire n'est pas imaginaire, il est littéralisant. L'œuvre qui délire prend tout au pied de la lettre, non parce qu'elle noie



les valeurs dans la plus totale confusion axiologique, mais parce qu'elle est une pratique d'infinisisation du possible.

En quelque sorte, Mattioli pratique une fonction fabulatrice où le déliré est littéral, et le délirant figural¹³. Mais là où une main de marbre aurait situé cette relittéralisation dans un espace lui-même littéral, Mattioli l'exhibe au sein d'un espace figural, et c'est l'humour qui lui sert à littéraliser, là où sa valeur d'usage est habituellement de mettre le sens au figuré.

Car Mattioli feint l'esprit cul-de-plomb de la réflexivité en usant de la fiction comme cadre de cette relittéralisation et du rire comme d'une traduction d'événement: il n'y a de rire chez lui qu'absurde, contenu, un brin débile. Et dès qu'il se produit, c'est que l'espace est en plein pli, en mue, que



quelque chose des pages est débouté de leur fonction pour entrer en fiction. En quelque sorte s'accomplit ici le trajet inverse de celui de la peinture, qui n'use de la figuration et de la narration que comme des conditions minimales, que comme d'une infrangible fatalité pour dégager une Figure¹⁴ qui ne montre ni ne raconte rien, ne rend même pas sensible mais crée le sensible à même la toile, tire le sensible à fleur d'orbite. Mattioli lui, semble partir d'une vaste pâte d'espace sans cesse fluctuante anamorphique; de cet espace-là qui se cherche une figure, il remonte vers la page en conservant toute sa souplesse intacte et en architecturant ses mues selon le délire.

(à suivre dans Pré Carré 5)

Notes

1. « Tracer des chemins », dans *Action Poétique* n° 117, 1989, p. 27.

2. *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2005, p. 177.

3. Respectivement éditées chez L'Association, 2008 et chez Ædena, 1987. Ces BD n'étant pas paginées, on ne peut que renvoyer aux titres des planches, de toute façon aisément reconnaissables à leur dessin géométrique: il s'agit respec-

tivement de « Love » et de « Pourquoi m'aimes-tu? ».

4. Dont les planches ont d'abord paru hebdomadairement dans *Pif Gadgét* de 1968 à 1973, puis ont été compilées chez L'Association, 2003. Cette édition ne comporte, elle non plus, aucune pagination.

5. C'est l'argument que Pollock oppose à la peinture abstraite, et que Deleuze développe dans son cours sur la peinture du 28/04/81: « La différence, elle n'est pas au niveau abstrait

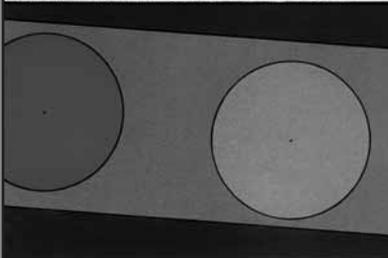
ou concret, car encore une fois vous pouvez figurer de l'abstrait, ça reste du figuratif. Kandinsky, on pourrait dire, on va voir quelles seraient les réponses possibles d'un peintre abstrait, mais Kandinsky, il peint les triangles, d'accord, il peint les triangles ou il peint des tubes ou il peint des cercles au lieu de peindre des dames et des messieurs, mais en quoi c'est de l'abstrait, ça? Du moment qu'il y a contour, il y a une figure. »

6. Dans son introduction à *L'origine de la géométrie* (PUF, 1962, p. 102-103), Derrida relève avec justesse que la critique de la profondeur est concomitante, chez Husserl, d'une critique de l'équivocité, là où précisément c'est la géométrie qui constitue le modèle abouti et complet de l'univocité du sens. Chez Mattioli aussi, il s'agit de soustraire le dessin à l'intention, à l'histoire et au figuré pour le situer d'un seul tenant dans l'univocité d'un sens qui déborde et s'instaure jusqu'à lui conférer tout l'*ambitus* de son possible: «*L'univocité soustrait la vérité à l'histoire. L'expression univoque fait totalement surface et n'offre aucun repli aux significations plus ou moins virtuelles que les intentions pourraient y déposer.*»

7. C'est Husserl, dans la *Krisis* (Gallimard, 1976, trad. Granel, p. 40 paragraphe 9 c) qui évoque cette géométrie du remplissement comme une impossibilité dimensionnelle «*nous n'avons qu'une géométrie et non une géométrie à deux faces; c'est-à-dire que nous n'avons qu'une géométrie des formes et non une deuxième géométrie qui serait celle des "remplissements"*. Les corps du monde de l'intuition empirique sont de telle nature, conformément à la structure mondiale qui leur appartient, que chacun d'eux possède chaque fois en son propre son extension — pour parler abstraitement — mais que toutes ces extensions sont des formes de l'Extension unique, totale et infinie du monde. En tant que monde, en tant que configuration universelle de tous les corps, elle possède donc une forme totale englobant toutes les formes, et c'est celle-ci qui est idéalisable et dominable par construction». C'est bien pourtant cette géométrie-là, idéellement paradoxale, que Mattioli met en œuvre, une géométrie de remplissement du monde.

8. Dans *L'Image-Mouvement* (Minuit, 1983, p. 292), Deleuze définit ainsi l'indice à partir de Peirce dont il s'éloigne: «*Indice: utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par un lien de fait. Employé ici pour désigner le lien d'une action (ou d'un effet d'action) à une situation qui n'est pas donnée, mais seulement inférée, ou bien qui reste équivoque et retournable.*»

CEUX-LÀ, EN REVANCHE, SONT DEUX CERCELES QUI COURENT ENTRE DEUX PARALLÈLES, UN JEU AMOUREUX CONSISTANT POUR LE MÂLE (ROUGE) À SUIVRE LA FEMELLE (ROSE), À LA PRENDRE ET LA SÉDUIRE PLUS OU MOINS SAUVAGÈMENT, ET POUR LA FEMELLE À COURIR ASSEZ DE TEMPS POUR SE LAISSER CAPTURER AU MOMENT ADÉQUAT.



9. On peut en effet associer la narrativité au syntagme et la narration au paradigme. Sur le paradigme, voir Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 224-225 et le livre de Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972.

10. Dans *Ceci n'est pas une pipe* (Fata Morgana, 1973), Foucault analyse au chapitre III les deux grands principes de la peinture occidentale, dont le premier est précisément «*la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut). On fait voir par la différence, on parle à travers la différence. De sorte que les deux systèmes ne peuvent s'entrecroiser ni se fonder*», tandis que le second principe est «*l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif*» (du type: «*ce que vous voyez c'est cela*»). Foucault fait de Klee et Kandinsky les deux peintres ayant respectivement aboli ces deux principes. Dans le cas de la BD, il n'y a pas d'abolition: elle passe d'emblée sous les principes de la peinture et se délie 1) de la hiérarchisation subordonnante entre signe linguistique et graphe plastique, 2) du rapport de représentation qui par désignation tisse un lien d'univocité entre signe et graphe. Son mode de fiction propre suppose cette déliaison des ordres, c'est-à-dire une syntagmatique primaire et précellente.

11. Il n'y a qu'à voir le texte d'introduction à cette page de Joe Galaxy: «*Dans les boîtes de Bistromaz, dans celles du 5ème subhorizon en*

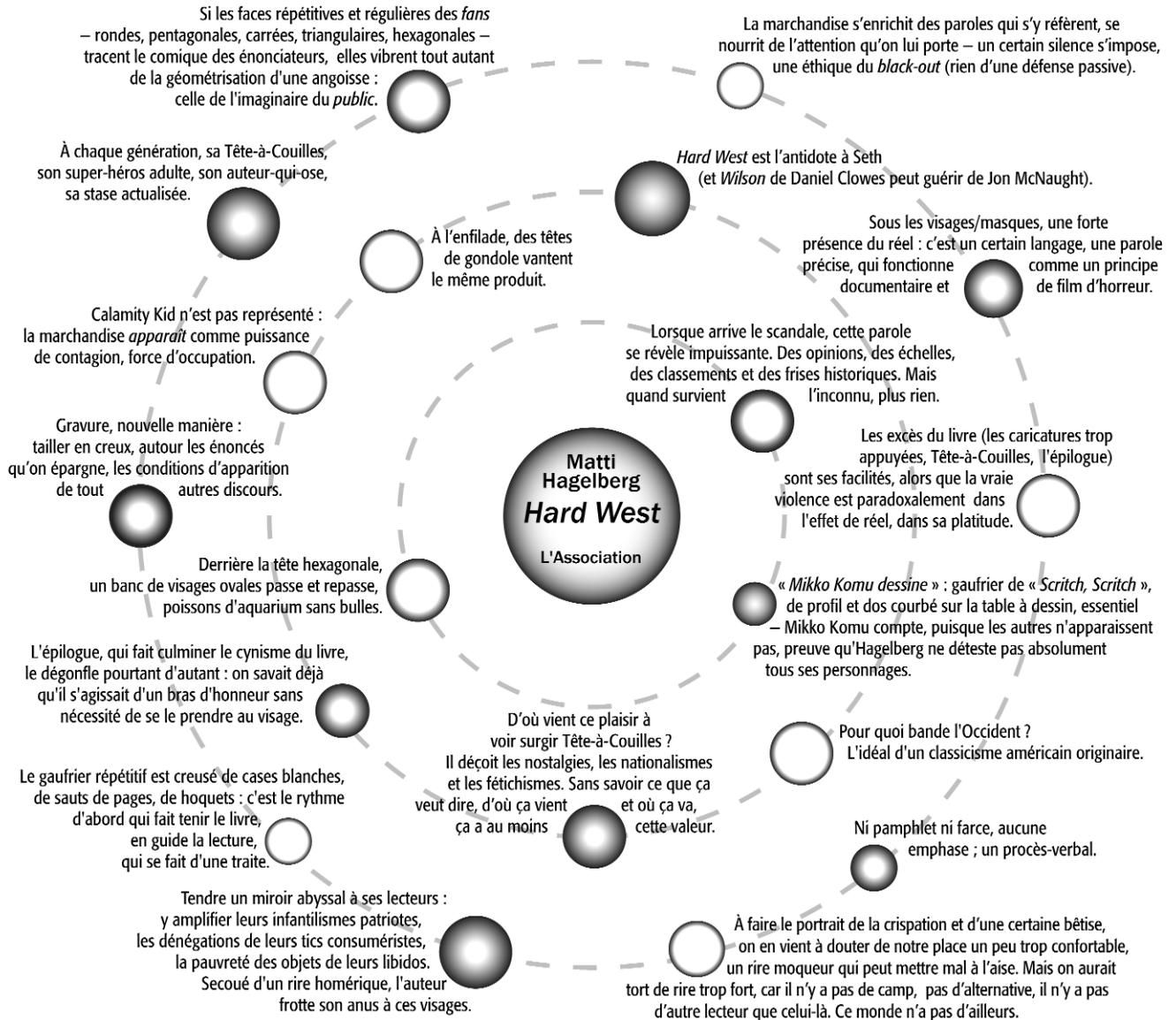
particulier, il peut vous arriver de lier amitié avec un rug épineux sans en mourir, d'observer les duels esp les plus incroyables, de danser avec une billazienne plurimamellaire et bien d'autres choses encore, parmi lesquelles se remplir les oreilles des monologues de poivrots, comme par exemple celui de cet oniètre peroxydaphile lâbas.»

12. Kant et Husserl ont, chacun pour leur compte, défini une coupure entre la géométrie et l'imaginaire: chez Kant, la géométrie et l'imaginaire ressortissent tous les deux à la sensibilité, mais la géométrie s'indexe d'emblée à ses formes universelles et à l'espace idéal dont elle est support: la différence est de degré pourrait-on dire, elle se loge toute entière dans le seuil de l'idéalité formelle et universelle que franchit seule l'arithmétisation du sensible; chez Husserl, la coupe est plus franche, puisqu'il sépare très clairement le monde mathématique des idéalités géométriques et celui, *Lebenswelt* empirique sensible et matériel, où l'imagination se déploie: la différence est de nature entre deux régimes de la figure.

13. Sur cette notion de délire dans son rapport à la fabulation, on peut se reporter aux p. 84 et sq. de *Puissances du temps*, version de Bergson de D. Lapoujade (Minuit, 2010): «*Ce qui constitue notre religiosité naturelle, ce sont deux actes: croire et délirer. Mais le délire n'est vital, que s'il est déterminé par l'acte de croire. Si nous délirons, c'est d'abord pour croire. C'est pourquoi nos fabulations doivent s'insérer dans le monde pour devenir réelles. On fabule dans l'exacte mesure où les représentations imaginaires ou délirantes peuvent se faire passer pour réelles [...] D'un côté, l'attachement à la vie a pour fonction d'empêcher les délires; de l'autre, l'attachement à la vie les rend indispensables.*» On retrouve l'équation du délire = littéral.

14. Cf. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 12 et 48.

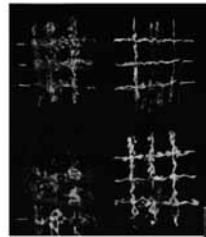
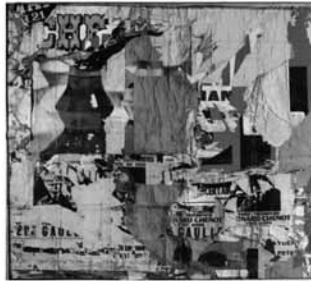
un atome d'herméneugène



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.

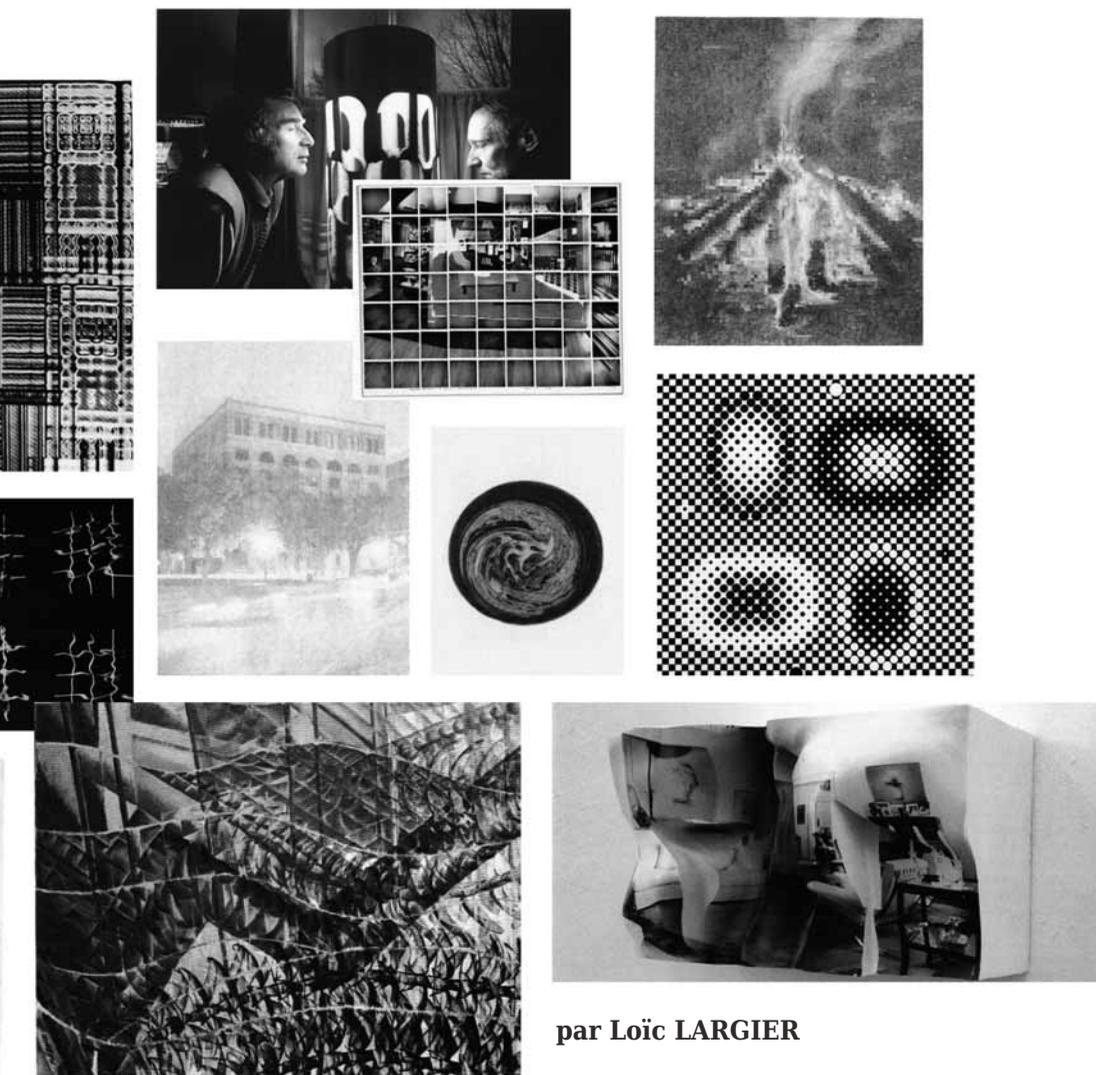
SUR 2280 — *SORACIP*, AUTOUR DE. (un dessin de Jérôme Puigros-Puigener)

En imaginant que les images parlent d'elles-mêmes, ce qui se trouve ci-contre relèverait alors d'une tentative ou plutôt d'un essai de critique visuelle. Il faut pourtant bien les tenir: s'exerce ici un essai cartographique. Comme une carte, c'est une mise en relation d'éléments les uns avec les autres afin d'y circuler; une composition. Il ne s'agit pas tant de dire que l'image (le dessin) de Jérôme Puigros-Puigener 2280 — *Soracip*¹ a quelque chose à voir avec ces autres images que de souligner et mettre en lien ce qui s'agite en elles, entre elles. Ce choix aurait pu être tout autre, et peut-être lui opposera-t-on de procéder trop fortement du champ de l'art, formulant à sa suite une vaine tentative de légitimation de ce dessin et, *in extenso*, de la bande dessinée, rejoignant ainsi le débat sur les degrés de culture. Je suppose pourtant qu'il n'en a pas besoin et que ces images, que *j'aime*, sont donc les *formes* qui me semblent au mieux pour discuter avec le travail de Jérôme Puigros-Puigener, son dessin. C'est une cosmogonie imaginaire mise en place ici, ce vers où me renvoie *Soracip*. Celui-ci, tel un centre désaxé, appelle à lui ces autres images. Une image n'est jamais seule. Elle est toujours accompagnée par une autre, puis une autre qui en appelle encore une autre et ainsi de suite. On pourrait faire un livre de ces appels, un livre entièrement d'images afin d'essayer de clarifier notre situation avec une seule d'entre elles. Certains l'ont fait. Une image est un monde. Si l'on imaginait toutes les images assemblées qui, comme celle de Jérôme, ont à voir avec la grille moderniste², on n'en sortirait pas. Il faut stopper arbitrairement le débit de paroles des images entre elles. Canaliser une image par d'autres, c'est aussi lui laisser tout un champ libre, ouvert, celui des images absentes. C'est faire signe vers un autre, vers d'autres espaces. Peut-être est-ce cela la narration. Quand le champ des possibles est tant ouvert que le refermer l'ouvre encore. *Soracip* a cette capacité de n'être réduit à rien de ce qui l'entoure et d'être pourtant dedans. Réduire la béance produite ne fait qu'en augmenter la puissance puisqu'on sait bien que cela est insuffisant. Mais il faut bien commencer par un point. Ce dessin est un mésusage de la langue (si on veut bien que l'image soit un langage; rien n'est moins sûr). En tout cas elle est un mésusage de l'image (dans le bon sens du terme). Elle en



est un mésusage car provoquant un bégaînement quand s'essaie son épuisement par la parole. À voir ici comment je m'emploie à ne rien dire sur ce travail depuis le début de ce texte tout en ne faisant qu'en parler. Ça tombe toujours à côté. Ça ne fait que tourner autour. On n'en termine jamais de dire ce qui, dans l'image, fait image et sens, ce qui, dans le dessin, fait image, etc. Ir-réductible, l'image ne se fond pas dans le langage. Alors dans les autres images? Cela produit-il du discours sur? Image/dessin? Voilà une question qui m'intéresse, m'incluant dans cette réflexion, incluant mon travail aussi,

car insoluble. Dans cette image qui semble en être une, il m'apparaît pourtant que Jérôme Puigros-Puigener avant tout dessine. Il ne s'agit pas d'entendre ici dessiner comme formation/formalisation d'une image par un ensemble de traits, mais bien de dessiner — ce



par Loïc LARGIER

Jérôme Puigros-Puigener, « 2280 — Soracip », 2013, <iwanhabeas.over-blog.org> // Etienne Chambaud, « La danse », 2009, *Beaux-Arts magazine (BAM)*, n° 330, décembre 2011, p. 86 // Raymond Hains, « Image hypnagogique », Pierre Le Guillon (dir.), *J'ai la mémoire qui planche. Raymond Hains*, Paris, Ed. du centre Pompidou, 2001, p. 34 // Jacques Villeglé, « Quai des célestins », 1965, *BAM*, n° 285, mars 2008, p. 116 // Marcel Duchamp, « Nu descendant un escalier n° 2 », 1912, Pontus Hulten (dir.), *Futurisme et futurismes*, Paris, Le chemin vert, 1986, p. 281 // François Morellet, « Reflets dans l'eau déformés par le spectateur », 1964, *BAM*, n° 322, avril 2011, p. 126 // Ewan Gibbs, « Dallas », 2011, *Vitamine D2. Nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaidon, 2013, p. 109 // Giacomo Balla, « Lignes en mouvement + successions dynamiques. Vol d'hirondelles », 1913, Pontus Hulten (dir.), *op. cit.*, p. 96 // Bryon Gysin et William Burroughs, <occultvibrations.wordpress.com/2012/04/16/burroughs23/> // David Hockney, « Toile inachevée dans photographie(s) achevée(s) », 1982, *David Hockney. Rétrospective*, Paris, Nathan Image, 1989, p. 218 // Roland Flexner, « Untitled », 2010, *Vitamine D. Nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaidon, 2006, p. 110 // D.-L. Alvarez, « 00 », 2003, *ibid.*, p. 13 // Victor Vasarely, « Métagalaxie », 1959-1961, *Art press*, n° 399, avril 2013 // Johannes Döring, « Living room », 2007, *Art press 2. L'art en images, images de l'artiste*, n° 24, février/mars/avril 2012, p. 32 // Pierre Faucheux, « Affiche de l'exposition L'écart absolu », décembre 1965, *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, Paris, RMN/Centre Pompidou, 2008, p. 100.

que j'espère aussi faire ici avec la composition qui sert de point de départ à ce texte —, c'est-à-dire un geste. Coller des petits carrés côte à côte (pour simplifier), c'est déjà du dessin. C'est un geste qui relève d'une pratique de dessin et non pas seulement d'une pratique de l'image. Jérôme dans ce cas ne fait que ce geste (il faut voir la vidéo qu'il a récemment publiée, donnant à voir par bribes ce que son travail dévoile³). Il désordonne *en cases* pour recomposer, et non pas décomposer. Il *re-dessine*. Il fait une bande dessinée. Le dessin est un mode de compréhension de l'image. Redessiner une image, c'est tenter de la comprendre en l'incluant dans cette compréhension. En engageant sa série de *re-dessins* (qu'il nomme « *reconstructions* »), Jérôme Puigros-Puigener me semble *provoquer* la bande dessinée. Un affront, qui est aussi une conséquence.

1. 2280 — *Soracip* a été publié sous forme d'affiche dans *Turkey Comix* n° 22, The Hoochie Coochie, 2014.

2. C'est un exemple, et bien qu'on puisse le prendre comme une des problématiques à l'origine de la composition ici présentée, elle n'en est nullement la seule, ni la principale.

3. Jérôme Puigros-Puigener, *2280 - how to rebuild a comic book cover*, disponible sur :

www.youtube.com/watch?v=LoLnIXDuJzM

GIMME SHELTER

par Julien Meunier

à propos d'*Immobilierie Pointure* d'Oriane Lassus,
publié chez Super-structure, 2013

Au moment d'acheter *Immobilierie Pointure*, on m'a donné le choix entre l'édition classique, c'est-à-dire un grand format A3 sur du papier journal assez fin, et l'édition limitée. Mon réflexe fut de me tourner vers ce tirage de tête, plus cher mais ayant l'avantage de proposer une couverture en carton qui protégeait l'objet sinon beaucoup trop fragile à mon goût.

Cette question de la solidité de l'enveloppe n'est pas anodine pour la maison d'édition Super-structure. On trouve souvent dans sa production¹ une représentation de l'habitat après l'apocalypse. Les humains y sont des choses fragiles, tentant de survivre dans un univers en déliquescence et au paysage dévasté. On s'abrite alors dans des refuges de fortune, des cabanes, des ruines ; on liste les abris anti-atomiques et on cherche à vivre avec les rares survivants. Ça donne des planches rageuses, mélancoliques, fourmillantes et absurdes. Un monde angoissé et grotesque.

J'avais déjà été frappé par la cohérence des travaux édités sous la bannière Super-structure, leur goût pour les constructions frêles et les édifices branlants ; on constate sur *Immobilierie Pointure* que cette cohérence est poussée jusqu'au façonnage de l'objet. Un livre extrêmement fragile donc, qui risque de se déchirer ou de se froisser, protégé comme *in extremis* par une couverture faite dans un matériau vulgaire, une planche de carton pliée en deux, relié par une ficelle. Le livre est beau néanmoins, aux finitions soignées, et c'est toute l'ambivalence de cette maison d'édition qui érige les tas de gravats en cathédrales, les sacs de plastique en monolithes majestueux et les planches de carton en planches de salut élégantes.

Alors voilà Super-structure, maison à l'identité très affirmée, qui accueille en son sein Oriane Lassus, déjà auteur d'un beau livre sur le monde affectif et sensoriel

des voyages en voiture².

Là, un mini-suspens, où l'on se demande si Lassus aura les épaules ou l'assurance suffisante, si la maison trop rigide ne va pas l'engloutir sous son cahier des charges thématique et esthétique. Déjà précédemment, lorsqu'Oriane Lassus s'était déplacée de son *blog* vers l'édition papier, on s'était demandé si ce qu'elle réussissait en ligne, dans une lecture verticale, allait survivre au rythme et à la mise en page d'un livre. Est-ce que ça allait tenir la page ? Ça avait tenu, et ça aurait dû nous rassurer, on aurait dû s'en souvenir pour s'éviter cette nouvelle petite crainte quand on a acheté le livre. Mais c'est comme si rien n'était jamais acquis, réussir un livre est une chose fragile, délicate, et l'éditeur le sait et l'affirme (sacré sens du *marketing*) puisqu'il publie ces pages sur du papier journal qui peut à tout moment se trouer ou baver ou se gondoler, et qu'il propose cette grande et belle planche en carton, tels deux grands bras protecteurs autour de l'auteur, pour apaiser nos angoisses.

Immobilierie Pointure donc, une suite de récits courts, des histoires esquissées en quelques pages, qui à chaque fois décrivent un monde de l'habitat ressemblant au nôtre, un monde d'avant la catastrophe, dont on fait l'état des lieux avant que tout ne s'écroule.

Le livre à peine ouvert, la cohérence de l'objet, du sujet et du projet éditorial en général me met en joie. D'une joie particulière, que j'ai déjà rencontrée, et qui concerne exclusivement les bandes dessinées qui entretiennent un certain rapport à l'architecture. Il s'agit de livres qui travaillent l'espace de la page (ou de la double page) comme un lieu où se déplacer, dans des rythmes, des temporalités, des fonctions et des mouvements différents. Un agencement des espaces pleins ou vides, une structure comme une topologie du récit avant d'être un récit, avec des couloirs, des parties communes, des placards secrets, des cases en guise de lieux qui distribuent d'autres lieux. Des moments de déambulation et d'autres où le regard sera plus strictement dirigé. On trouve ça dans les travaux de Chris Ware ou de Tobias Schalken, par exemple. Ce travail de spatialisation et de cohabitation de différents rythmes et temporalités à l'intérieur de la page, qui va souvent de pair avec un dessin épuré aux contours

nets, rappelle parfois visuellement les plans d'architecte.

Devant ce type de planches, il m'est arrivé de penser qu'elles mettent en lumière la spécificité de la structure de la bande dessinée, qui résiderait en l'organisation des cases et des liens qu'elles entretiennent entre elles. Se dévoileraient donc ici, de manière saillante, les principes fondamentaux qui sont au cœur de toute bande dessinée. D'où cette joie précise de voir exposée devant soi la clé cachée, le nœud secret ici révélé, dont l'intuition faisait penser qu'il ne s'agissait pas uniquement de textes associés à du dessin.

De là pourrait naître un rapport presque aristocratique à la bande dessinée, l'idée qu'on accède à une vérité supérieure par le biais d'une analogie avantageuse avec l'architecture dans sa forme la plus pure et la plus élégante.

Une sorte de fantôme : la bande dessinée et la noble architecture

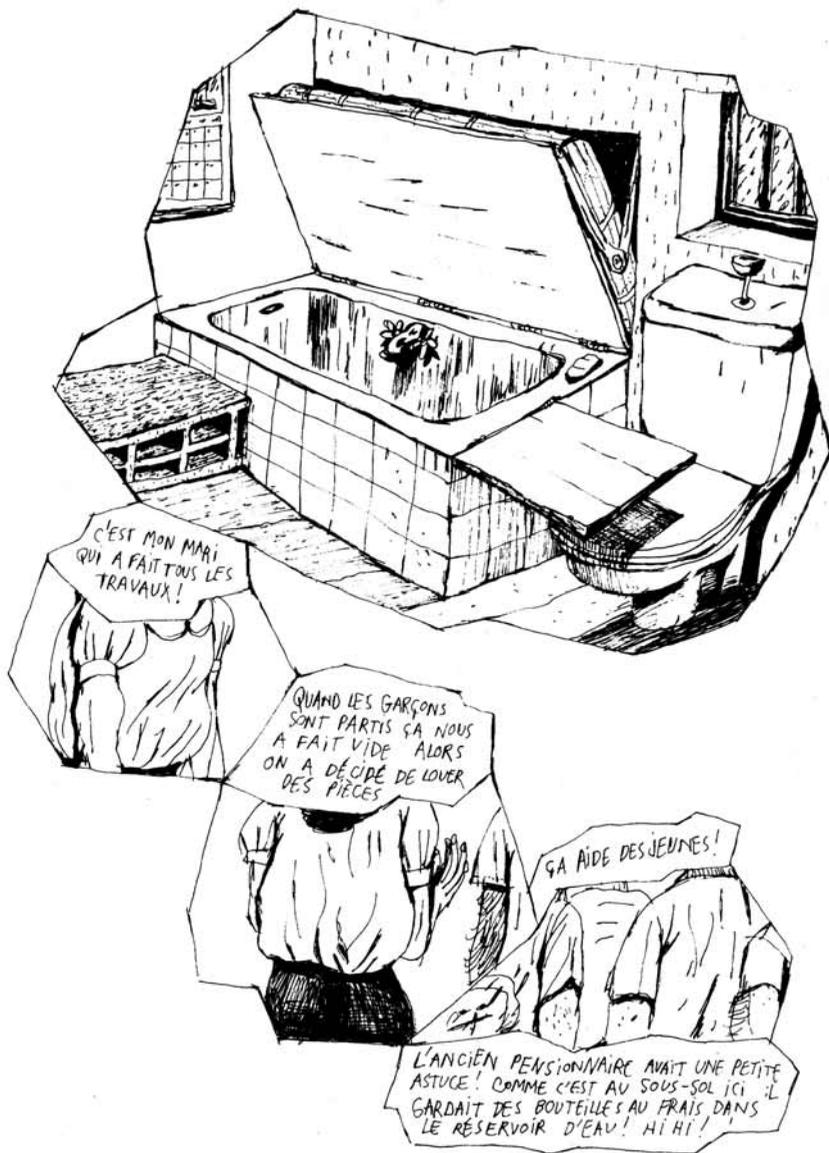
avançant côte à côte, main dans la main, en route vers les cieux éthérés de l'accomplissement esthétique par la seule puissance de la structure reine, raffinée, au centre de tout, autour de tout.

Une aubaine critique aussi : la bande dessinée ainsi regardée, ramenée à des éléments graphiques simples et identifiables, peut être divisée en une somme de signes et de codes. Débarrassée de ce qui risquait de parasiter son approche raisonnée, on peut enfin lire ses signes, décoder son langage, décrypter son mystère.

Un repos esthétique enfin : la bande dessinée en syntonie avec l'architecture offre un monde organisé et cohérent, une forme fonctionnelle et pacifiée dans ses détails et son ensemble. Case, planche, lignes, perspectives, fondations, murs porteurs, et escaliers de secours;

Chris Ware et le Chrysler Building dans une harmonie sémiotique.





À la lecture d'*Immobilier Pointure*, cette joie ne dure pas. Ici, pas d'agencement régulier, pas de symétrie, pas de réseau limpide et cartésien des cases, Lassus préfère la dissonance et refuse l'équilibre. On pouvait s'en douter dès la lecture du titre qui annonçait un basculement des choses, un endroit où rien n'est plat et où le corps même des mots est mis en danger.

Il s'agit pourtant bien d'une bande dessinée qui aborde l'architecture de l'habitat et de la page dans un même mouvement, mais dans un geste profondément critique qui renverse le paradigme gentillet que j'avais en tête à l'abord des premières pages. *Immobilier Pointure* est un monde chaotique, impossible à investir, l'architecture y est comme dégénérée, tout est mis à plat, sans perspective ou profondeur. Les grandes pages travaillent l'espace non pas comme une organisation équilibrée des différents lieux, mais comme des éboulements. Des agglomérats de cases d'un côté, de grands vides inutiles de l'autre, il n'y a pas de fonction dans l'agencement des cases, pas de structure noble et solide, mais plutôt des tas qui contiennent d'autres tas, et une lecture qui chute ou roule d'une case à l'autre.

Dans les livres édités par Super-structure, la maison ou l'abri ont parfois une place vitale. Il s'agit de survivre, de se construire un endroit où la vie pourrait être possible. On recommence à zéro ou presque, quatre murs, peut-être un toit, c'est déjà quelque chose, ça vaut quelque chose. Dans le livre d'Oriane Lassus, ça n'a plus de sens, ça ne vaut plus rien. Et si la chute de l'habitat n'a pas encore eu lieu, elle est déjà annoncée par la mise en page. On croyait à une esthétique du réseau ordonné, on est face à une esthétique du tas de gravats. Les cases sont avant tout des clôtures, des contours où le trait insiste et délimite des ouvertures dans la page trop petites pour un dessin régulièrement engoncé. Le dessin qui dans le livre précédent semblait

couler dans des rondeurs étirées est ici presque violent, et une certaine colère sourd dans cette prédominance de pointes et d'angles qui forment un mélange mutant et difforme de vues en coupe, de plans et de schémas, abscons et aberrants, dont les lignes sont brisées, biscornues.

Ça marche comme une annonce ou un désir à peine caché, tout va s'écrouler parce que rien n'a de sens, et rien ne tient debout.

On trouve à plusieurs moments du livre une analogie directe entre la page et la vue en coupe d'un immeuble. Le haut de la page est par exemple dédié au grenier, le bas à la cave, et dans l'intervalle sont représentés les différents étages. Cette figure de la page/maison ferait presque symptôme du lien symbolique entre architecture et bande dessinée, tant ici la structure du bâtiment redouble la structure de la bande dessinée. Dans le sens de lecture classique, on part du haut et on termine en bas. Mais si l'on va dans le sens de la chronologie de la construction de l'immeuble, on part cette fois-ci des fondations pour terminer par le toit. De sorte que le sens du récit remonte le courant de la chronologie des travaux. En allant vers la conclusion de la page, le récit s'achemine vers une origine, une fondation enfouie. Chez Lassus, lorsqu'on descend à la cave, on tombe soit sur des squelettes, soit sur des fuyitifs qui se cachent de la police. Fondamentalement, ce qui fait structure dans *Immobilierie Peinture* n'a rien de pacifique ou d'apaisé, ça sent la mort et l'angoisse. La structure est ce qui confine ceux qui sont dedans et discrimine ceux qui sont dehors.

Il y a ceux qui cherchent un logement et qui se trouvent face à des logiques de recrutement et des situations de compétition, et il y a ceux qui ont un logement, trop petit, trop absurde, qui nie la vie et les corps. Ces corps difformes, trop grands pour les endroits qu'ils habitent, sont rendus stupides par l'espace qu'ils occupent difficilement. Yeux exorbités, bras ballants, ils sont inutiles, hébétés, mal ajustés et abrutis par la logique des lieux conçus surtout pour les rats et les forces de l'ordre. Les solutions trouvées pour habiter les lieux appartiennent à une certaine idée du confort: urbain, contrôlé, environnement cadré et maîtrisé. Que ce soit dans le luxe ou la précarité, on jouit de la maîtrise qu'on a sur le décor, ce petit plaisir de l'organisation qui essaye vai-

nement d'aménager pour les corps un endroit qui n'est pas fait pour eux. «*J'aime bien ce que vous avez fait de l'endroit*», on ne contrôle pas sa vie, mais on redécore le salon.

Tout ça ressemble à une vaste blague, mais l'humour permanent du livre est un humour sans rire, qui se construit dans la logique du gag pour aboutir à quelque chose de plus amer, le portrait d'un monde à la fois co-



mique et monstrueux. Lassus installe un *slapstick* immobile, un burlesque à froid et effrayé. On imagine une sorte de Buster Keaton qui n'aurait pas la forme, celui de *One Week* ou de *Scarecrow* par exemple, mais statique, qui aurait perdu l'énergie et le mouvement. Ne reste que l'ingéniosité dans la stupidité du confinement: maison-voiture, chambre-baignoire, immeuble-centre commercial...

Ce qui fait tout de même mouvement, ce qui anime malgré tout le livre, c'est une vitalité qui pointe sous la

caricature, qui naît d'une relation précise au réel et d'un rapport politique à l'espace et aux structures qui l'organisent. Comment un environnement nous construit, comment d'une structure découlent les relations sociales, la concurrence, la discrimination, l'angoisse, le repli...

Cette perspective politique est ce qui tend l'ensemble des pages du livre, ce qui le travaille (comme on dit d'une idée qui obsède). Chez Marx, les rapports pratiques de domination et d'aliénation influent sur ce qu'il nomme la superstructure, c'est-à-dire l'ensemble des idéologies ou des politiques d'une société. Superstructure et Super-structure, la pensée et l'habitat fonctionnant comme un réseau abrutissant les corps et le langage.

Ainsi la femme à l'accueil de l'agence immobilière, dont la parole monstrueuse dit avant tout une idée de l'efficacité et de la lisibilité : mots surlignés, soulignés, cases à cocher, mots entourés, le langage transformé en un ensemble de codes et de normes. C'est une certaine forme du langage qui porte une certaine idée de la bêtise. Plus loin, les colocataires *cools* et sympas véhiculent eux aussi un langage normé et désincarné, et un rapport de force violent et feutré. Parole promotionnelle pour une résidence sécuritaire (« *notre garantie luxésécurité* ») ou parole incidemment moralisatrice d'une propriétaire (« *vous feriez mieux de trouver un bon petit mari, c'est ça qui est important* »), Lassus instille dans son portrait du monde du logement une description de la société au stade terminal de l'étouffement physique et psychique, habitée par des robots misogynes et des bébés hypogés.

Pas de joie donc, ni de réconciliation. Pas d'ordre ni de lisibilité. Mais à un moment, une scène de contamination. Une femme visite un appartement envahi par la nuit. Le dessin est englouti par les ratures, il peine de plus en plus à exister. La femme décide finalement de sortir de là, elle fuit, mais dehors son corps ne s'est pas débarrassé du noir, la voilà transformée en silhouette, le noir était contagieux.

On comprend que ce n'est pas léger, qu'une vraie détresse peut naître de ce qui nous enveloppe, et que tout ça est poreux, la dépression passe des murs aux hommes sans distinction. La noblesse de l'architecture est un leurre et la structure en tant qu'élément objectif

n'existe pas, il n'y a de structure qu'en tant que véhicule du sens et de l'affect, production d'un regard et d'une pensée. La forme nous apparaît alors entière, non sécable, le décor et la psyché en même temps. Et si dans cette scène c'est une mélancolie qui contamine, au moins comprend-on que les choses sont solidaires et s'interpénètrent, que ça circule, et ce mouvement permet un autre regard.

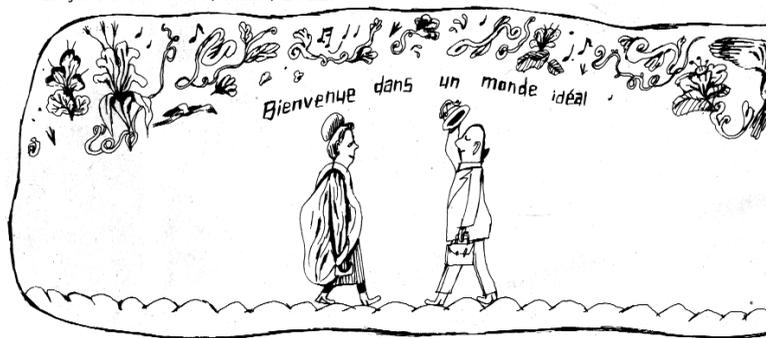
Le tas de gravats, qui nous semblait confus et refuser l'amalgame, est bien un espace singulier ; son ordre lui est propre. On peut l'embrasser d'un seul geste, et retrouver l'œuvre dans son unité et sa complexité inextricables. Il ne s'agit plus d'appréhender un livre ou le monde en en discernant des éléments distincts et simplifiés, mais bien de les aborder comme un ensemble complet et indocile, fait de chaos, de colère, de choses vibrantes et mouvantes, irréductibles.

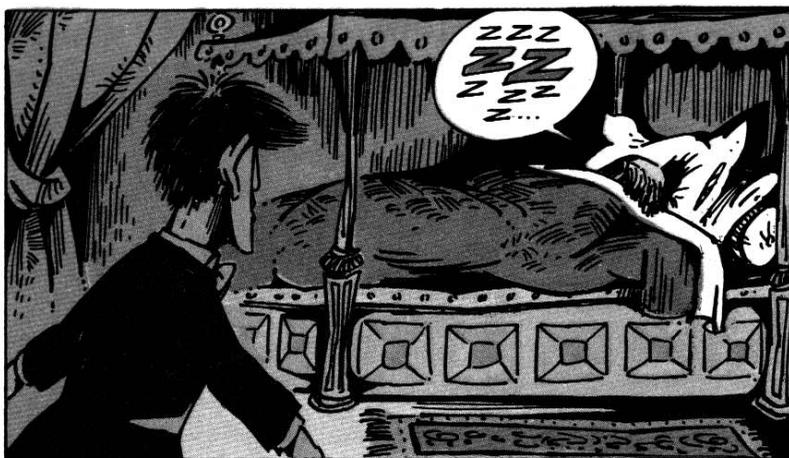
On apportait notre petite grille de lecture, mais quelque chose de la singularité du livre nous est restée insaisissable. *Immobilierie Peinture* œuvre pour la remise en cause de la structure et la résurgence du mystère. Qu'est-ce que ce noir qui transpire des murs ? De quoi sont faits la pensée et le sensible de ce livre ? Cet inconnu, c'est le point aveugle qui nous est nécessaire pour que naisse une beauté, pour que soit possible une autre sorte de joie.

Notes

1. La maison Super-structure est animée par François De Jonge, qui participe par ailleurs à ce numéro de *Pré Carré*, rubrique « Planche sur planche ».

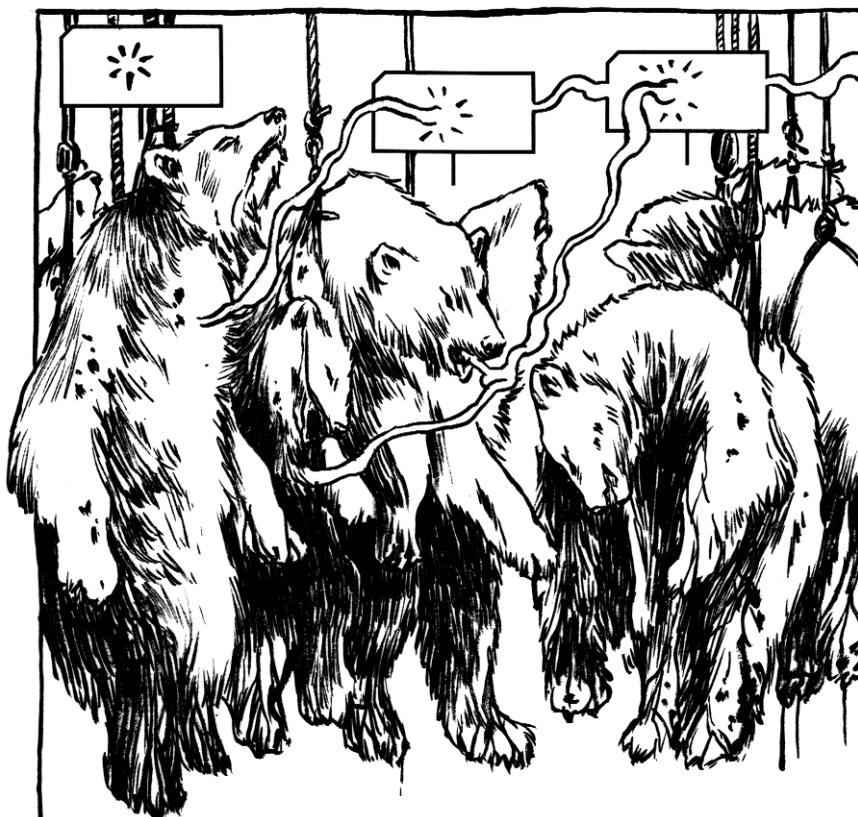
2. *Ça va derrière ?*, Warum, 2012.





LIEUX COMMUNS

Tardi, *Momies en folie* – Martini et Petit-Roulet, *Le Syndrome du Hérisson* –
 Muñoz et Sampayo, *Histoires amicales du Bar à Joe* – Chaland, *Adolphus Claar* –
 Fred, *Le Piano sauvage* – J. Hernandez, *Love and Rockets*



Tuteurs à l'usage des pendus

Des ours pendus à l'une des bordures de case de *Quelques prières d'urgence à réciter en cas de fin des temps* révèlent que le schème d'investissement de la page de bande dessinée, allant de gauche à droite et de haut en bas, entraîne potentiellement une convention restrictive supplémentaire, un principe physique plus concret encore : celui de la gravité qui, reportant à l'intérieur de la page les conditions matérielles de la pesanteur, attire les figures vers le bas et invente la possibilité de les pendre au cadre qui les contient. Cette utilis-

tion prosaïque du cadre pour une pendaison collective oblige le lecteur à remarquer à *quoi servent* habituellement les cases de bande dessinée. De fait, des conventions déterminées historiquement informent le modèle de base de l'organisation des planches en cases orthogonales et l'investissent de leurs présupposés métaphysiques. Un sens de lecture, hérité de la disposition occidentale des pages écrites, guide le plus souvent le regard et influe sur la direction des actions représentées dont le mouvement est alors vectorisé pour accompagner l'avancée logique du récit. Articulant les images selon un principe

par Gwladys LE CUFF

de la phrase soumise à une régulation syntaxique, ce système de cases oblige aussi à voir chaque image depuis une fenêtre arrivant à point nommé dans le défilement du récit. Quoiqu'il existe indéniablement une machinerie positive des cases, la reconduction inquestionnée de ce patron induit souvent une pensée du primat de la structure unitaire préexistante sur l'agrégat du divers indifférent, sans conséquence pour la structure qui le porte. Quand bien même il a ouvert les conditions composites d'une inventivité formelle sans cesse renouvelée, le système des cases, entendu comme convention fonctionnelle érigée en instance distributrice d'actions, de mouvements et de visibilité, a souvent semblé un carcan excessivement lourd à habiter, un dispositif coercitif qu'une bonne part de la production graphique alternative s'est proposé de déconstruire — la déconstruction pouvant bien sûr passer par la surenchère et l'assignation de nouvelles acceptions aux cadres.

Des figures pendues à leur case : ce paradigme indiquera pour nous, outre la violence inhérente à toute opération de représentation, la puissance contraignante, régulatrice et productive, en un mot normative, exercée par les cadres prédéterminés de la représentation sur toute image particulière. Ces ours morts, pendus à la structure qui définit leurs conditions d'apparition, révéleront encore les difficultés inhérentes à l'écriture d'une histoire des vaincus (dans le sens où l'entend Walter Benjamin dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*, ainsi que la pensée politique qui lui fait suite). Ces différents niveaux, celui de l'exploration formelle et celui de la charge critique, apparaissent toujours réciproquement liés dans *Prières*. Pensé comme un essai qui procéderait continuellement par des effets de saturation mettant la signification univoque en déroute, commutant des champs hétérogènes et saisissant, dans

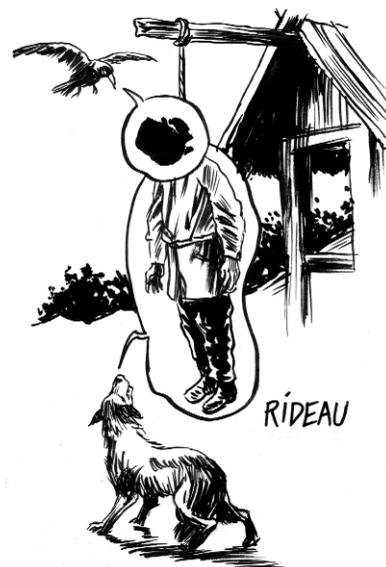
à propos de *Quelques prières d'urgence à réciter en cas de fin des temps* de L.L. de Mars, Les Rêveurs, 2009

le mouvement d'une problématisation, des références lacunaires et des bribes résiduelles de textes, ce livre traverse simultanément les problèmes des rapports de domination économique-symboliques, produits de l'histoire coloniale, et ceux du postulat occidental d'une prévalence hiérarchique du texte sur l'image et de la forme sur la matière.

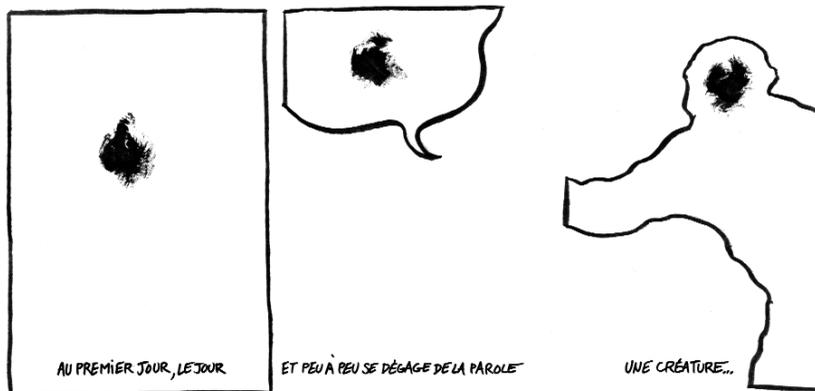
Le matériau que met au travail cet ouvrage est exposé dès l'abord, conformément à la tradition du livre, par le frontispice et les éléments particuliers du trophée supporté par sa bordure ornementale: un trophée colonial, des crânes à chapeau indicateurs de raisons sociales, pendus aux tiges Art Nouveau d'un portique digne des entrées de métro d'Hector Guimard ou des bordures entourant les prières des images pieuses imprimées. Le sous-titre « *Un récit illustré de* » cumule et contracte les deux entrées d'usage: un texte *de*, illustré *par*. Cette annonce programmatique renvoie à la presse coloniale illustrée d'où sont extraites, avec plusieurs manuels de catéchisme gravés du XIXe siècle, la plupart des images reprises dans ce livre¹, matériaux arrachés à différentes strates et devenirs historiques, déclinées et dé-

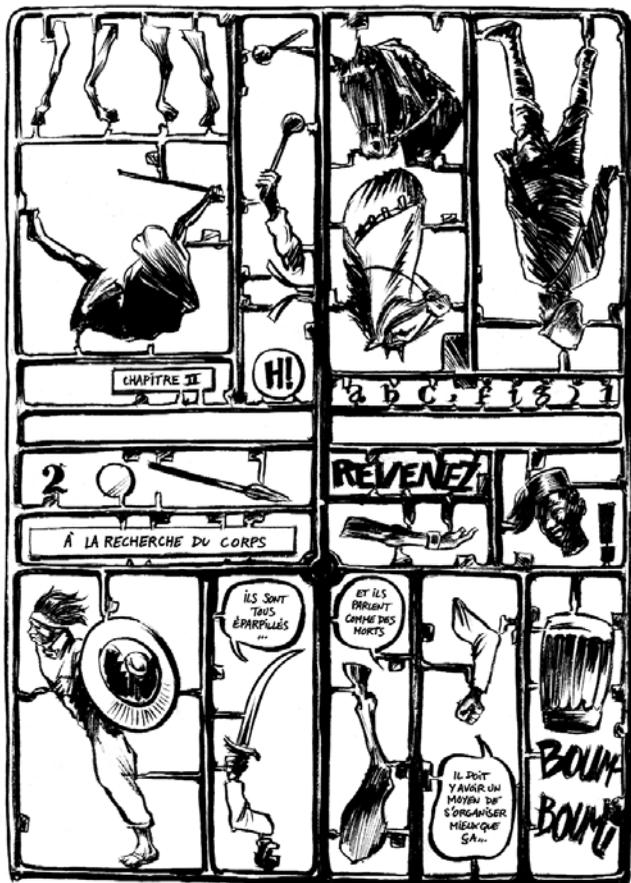
tournées, inscrites dans de nouveaux régimes de sens selon un principe proche du *sampling*. Mais l'étrangeté du génitif impliqué par « *de* » suffit déjà à nous laisser entrevoir comment la référentialité transitive du régime de l'illustration sera ici déviée, subvertie dans un renvoi vers l'ensemble des manipulations matérielles rendues visibles, rendues à la visibilité en tant qu'elles procéderaient des opérations finalement souveraines d'une instance-auteur.

C'est peut-être l'aspect le plus étrange de ce travail que de maintenir l'exigence d'une inscription des formes dans un dialogue avec l'histoire de la production d'images et de la reproductibilité technique, tout en faisant transiter toute cette matière par la restitution d'une même main. Ce serait un geste critique comparable à la pratique situationniste du détournement d'extraits de bandes dessinées américaines et d'autres types d'images publicitaires ou issues de l'industrie culturelle sur lesquelles se plaque un texte critique, à cela près que — l'instance-auteur n'étant pas abandonnée — les images seraient ici reconfigurées pour mieux les faire se déplacer, selon un principe de collage ou d'association paradoxale, et se verraient imprimer au



passage un même marquage visuel. Par le transport d'une main, toute cette matière propagandaire, ces images réduites à un statut instrumental subissent, dans l'arbitraire et l'indétermination d'opérations plastiques, une resaisie dénaturante qui les rend à une puissance d'opacité irréductible. À la transitivité mensongère d'images ne renvoyant à rien d'autre qu'au mythe d'une construction pan-nationale, répond ici un travail d'inquiétude d'une imagerie toujours identifiable en tant que telle, bien qu'elle soit greffée à des éléments étrangers à son champ référentiel prétendu. Pour ne citer qu'un exemple, « *les visites au Louvre avec mamie* » ne concernent pas a priori une rangée de paysans ou bagnards en train de piocher. Les planches pourraient être regardées comme des terrains de batailles entre différents champs de force symboliques et lexicaux branchés les uns sur les autres. De fait, le large trait noir au pinceau est lui aussi travaillé de renvois référentiels, et sa rudesse volontaire l'assimile aux bandes dessinées d'action américaines distribuées aux soldats sur



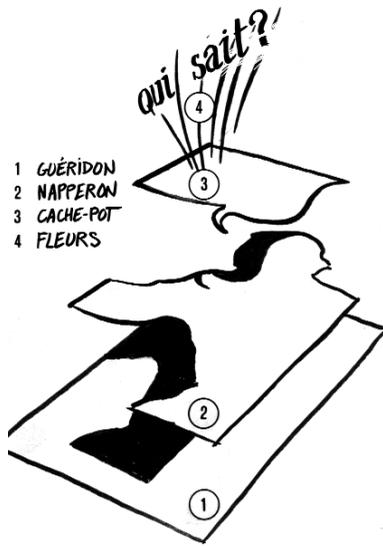


le front pendant la Seconde Guerre. Tout comme ce travail d'altération du trait, l'expérience déterritorialisante de la lecture est ici devancée par le spectre historique de l'acculturation : entrant dans ce livre, nous pénétrons une décharge broussailleuse où se recomposent les rébus d'un certain ordre de signifiante. C'est donc un récit de L.L. de Mars, une chronique tirée de lui, la description des us de son pays aperçus depuis la cage d'une exposition universelle. Ce livre est un territoire-météore où des mœurs d'apparence barbare ou sauvage ont cours et, embarqué en émissaire étranger dans le tissage d'un rapport de force, le lecteur aura parfois l'impression fulgurante ou trompeuse

d'un langage qui, infiniment, le diffère en autant de masques nominatifs et baudruches conceptuelles. Historiquement, cette production close et hégémonique du sens s'est affirmée au moyen de la clôture du livre, dont la valorisation inconditionnelle par les monothéismes et les suppôts de leur intendance n'a eu de cesse de discréditer comme invalides les savoirs transmis de l'oralité, et d'assigner au néant les pratiques orales de la pensée. Si les visées de *Prières* résident dans une critique de l'usage impérialiste des universaux, opération coloniale active dans le discours projeté comme aveuglement sur le monde, y demeure tout de même une tension démonstrative al-

lant dans le sens d'une formulation, subjectivée et subjectivante, de vérités ; le champ conflictuel propre à l'imaginaire colonial ouvre en fait les conditions particulières d'une figurabilité à la tension depuis laquelle se fait la lecture, heurtée, et se frayant par ces heurts l'accès à de brefs éclats de clarté, eux-mêmes bien difficiles à utiliser ou récupérer hors des nouages précis de leur avènement. On l'aura compris, les choix ayant dirigé l'élaboration de cette bande dessinée sont autant d'exigences positivement adressées devant les tentatives de témoignages et d'écriture de l'histoire — tentatives qui constituent un pan entier de la production de bande dessinée dite *grand public*, sorte de catéchisme ou d'illustration coloniale contemporaine, de par son humanisme de colons, sa prétention à la révélation de vérités dépourvues de médiations et servie par un réalisme objectif tout journalistique, aux récits réducteurs et aux cases fonctionnelles auxquelles ont été pendus à nouveau de nombreux cadavres.

Ce qui est en jeu ici, l'efficacité de la représentation, sa vertu tout à la fois performative et négatrice — performative puisqu'elle incarne et rend présent, négatrice par tout ce qu'elle cache et omet de montrer — et l'enrôlement de celle-ci dans la construction de vérités ou d'effets de vérités entraînant des conséquences pratiques et matérielles, concernerait plus habituellement en bande dessinée certains usages réguliers standardisés : la correspondance de ce qui se montre et de ce qui s'écrit ; le rapport entre dialogue et légendage, entre parole directe saisie dans le récit et commentaire extradiégétique ; l'expressivité des visages et l'attachement à la visagété, ou encore l'attachement à certains schémas narratifs (intrigue, dénouement) comme à la figure du héros censée appeler l'identification du lecteur. Je me concentrerai sur le sys-



tème des cases, cet exosquelette du dessin en bande dessinée, agissant comme une orthopédie disciplinaire à l'égard des figures, ou, pour le dire mieux, à l'égard du mouvement plastique comme *vie*. Le recours à cette grille organisatrice est assez présent dans *Prières* et permet d'établir un ancrage des images dans les formes de la bande dessinée d'action et d'aventure, à l'instar des compositions resserrées en autant d'instant syncopés d'un Milton Caniff. Le principe de continuité narrative impliqué par le défilement linéaire est cependant ici contrecarré, puisque chaque planche a été réalisée comme une unité autonome et que leur ordonnancement n'a été choisi qu'après coup, de manière mi-arbitraire (en jetant les pages pour obtenir un ordre par le hasard) mi-articulée (un chapitrage demeure, une cohérence se dessine dans certaines répartitions des propositions formelles, et quelques planches ont tout de même été pensées pour se succéder). Ceci oblige à sauter de page à page comme d'une fiction possible à une autre déjà en cours : c'est dit partout, dès le départ, *le livre craque*, et se déchire avec lui toute pos-

sibilité d'un récit organisé, d'une interprétation unitaire prévalante. La machine processuelle déréglée dans laquelle se voient prises les actions, rendues indéchiffrables par leur extraction de tout chaînage dramatique, ne laissant plus voir que les effets de drame dont les tenants et les aboutissants sont soustraits à l'intelligibilité, pourrait pour certains aspects être rapprochée de tentatives d'atteinte au principe de causalité réglant l'image-action au cinéma, telles que *Non réconciliés* ou *seule la violence aide où la violence règne* de Straub et Huillet. Dans un mouvement que l'on pourrait rapprocher par analogie du retour réflexif expérimenté par le Nouveau Roman sur la machinerie du roman et son chaînage de signifiants (ainsi que du travail scripturaire mené directement à l'endroit de la matérialité de la chaîne signifiante dans les années 60 et 70 par toute une production littéraire française assumant sa filiation avec le Nouveau Roman — *Tel quel*, etc.), ce sont dans *Prières* les formes mêmes du langage conventionnel de la bande dessinée qui deviennent les acteurs d'une intrigue, tantôt sujets d'une métamorphose perpétuelle, tantôt entités physiques subissant une série d'altérations matérielles. Selon un principe de dérive figurale, les bulles-phyllacères deviennent tour à tour, dans le jeu

construit des associations, méduses, montgolfières, flacons, coiffes, cellules, serpents, tiges, lances, plancton. Quoique des correspondances, reprises et amorces de connotations se tissent horizontalement entre les planches, une logique de composition s'invente à chaque fois selon une cohérence interne à l'échelle de la page ; c'est pourquoi j'ai choisi de m'arrêter ici plus particulièrement sur certaines de celles qui, par leur vocation théorique plus évidente, productrice d'une théorie de la bande dessinée voire de la représentation, mènent parfois ce travail de dérive à l'endroit de leur structure, en la déconstruisant ostensiblement ou en lui donnant l'aspect d'une figure à part entière. Différents modèles sont mis à jour, qui proposent une critique des modes dominants de génération de la forme et de composition de la page. Un travail de généalogie des formes et des cadres de la représentation se mène dans *Prières* qui sera plus tard repris et approfondi dans *Docilités* (Bicéphale, 2010), cela entre autres par le truchement d'une métamorphose vivante des cases : un arbre dresse par exemple, à la page 70, une généalogie de l'Europe par les faits de chasse, faisant émerger une des images classificatrices les plus usitées depuis les encyclopédies monastiques et l'*ars memoriae* médiéval³. Déjà annonciateur



de ces métamorphoses, le cadre végétal du frontispice rappelant l'entrée d'une bouche de métro Art Nouveau, dispositif de régulation des flux, d'ordonnement des corps et, finalement, de distribution des visibilitées au sein de la capitale, opère avec ses crânes suspendus un retournement des trophées victorieux hérités de l'Antiquité en totems funèbres prophylactiques. Un tel renvoi aux occidentaux pagano-chrétiens de l'accusation de superstition et d'idolâtrie se trouve par exemple dans *Les statues meurent aussi* de Resnais et Marker, et, de manière plus générale, nombre des renversements d'usages et de désignations opérés dans ce livre pourraient être rapprochés des logiques de réappropriation rituelle des mots et des qualités distinctives des colons notamment filmées dans *Les Maîtres fous* de Rouch. La construction culturelle qui reconnaît à la nature une impassibilité à l'égard des massacres humains est ici étendue aux productions artéfactuelles dénégatrices de la domination qu'elles participent à reconduire : la vivacité végétale de cet art Belle Époque est désignée comme dénégation de l'achèvement du processus d'industrialisation poursuivi par tout le XIXe siècle. Est fait un sort historique à l'indifférence du *design*, et plus largement des fioritures culturelles et autre apparat intellectuel d'État, quant à sa matière laborieuse humaine, aux conditions socio-économiques qui rendent possibles son apparent isolat, et la bulle



anhistorique de son idéalité — ou de son idéalisme, si l'on transpose cette remarque dans le champ de la production philosophique.

Interroger la vertu prophylactique des représentations comme actes superstitieux, qui gardent et prémunissent du monde en lui donnant forme et identité, pourrait nous amener à regarder de nouveau ce que la peinture chrétienne a formulé de plus raffiné en matière d'*ex-voto*. Au moment critique de l'éclatement schismatique de la communauté chrétienne par la Réforme, et dans l'imminence d'un déluge universel prévu en 1524, le peintre vénitien Lorenzo

Lotto invente une figure tétatologique jusque-là réservée à l'allégorie scripturaire : celle d'un Christ-vigne, dont les dix doigts se prolongent en branches contenant les figures d'une vingtaine de saints très littéralement incorporés au Christ afin de donner matériellement corps au *Corpus mysticum* de l'Église dont l'unité brisée devait alors

être ressuscitée par l'image. En faisant se prolonger les branches de cette vigne ecclésiale sur les poutres du plafond de l'Oratoire des Suardi transformées en rampants d'une pergola à ciel ouvert, Lorenzo Lotto a peint un Christ tel qu'il contient le fidèle sous son orbe lorsque celui-ci entre dans la chapelle. Par l'inscription de la parole christique « *Ego sum vitis, vos palmites* » (« *Je suis la vigne, vous êtes les sarments* ») écrite au-dessus de la figure du Christ, la fresque se désigne elle-même comme machine inclusive souveraine et dispositif de régulation de la communauté des paysans de Trescore. D'une actualité politique indéniable, puisque plusieurs révoltes paysannes venaient d'être réprimées durant la décennie

précédente et que la circulation des idées luthériennes effrayait particulièrement les autorités des régions subalpines, des images infamantes achevaient à ses marges cette instauration efficace de l'ordre chrétien à retrouver : aux deux extrémités latérales du Christ-vigne, huit paysans munis de serpes (identifiés par les inscriptions à des hérétiques des premiers siècles du Christianisme) s'étaient hissés sur des échelles, croyant pouvoir cueillir du raisin de la Vigne mystique, mais se voient terrassés et jetés à terre sous les coups



de crosse de saint Ambroise et du livre ouvert de saint Jérôme, deux des quatre Docteurs de l'Église garants de l'orthodoxie de la foi. Cette fresque laisse apparaître à ses marges ce qui constitue habituellement le déni sur lequel se fonde toute représentation ; elle révèle très matériellement la puissance d'inclusion et d'exclusion que performe l'acte de représenter, et l'utilisation répétée de celui-ci à des fins de déri-

sion politique et de *damnatio memoriae*⁴. La promesse d'une inclusion ordonnée et son revers, la menace mortelle d'une exclusion de la Communauté chrétienne, toutes deux mises en jeu par cette fresque, sont d'ailleurs données dans ce passage évangélique com-



plété: «*Je suis la vigne; vous, les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruit; car hors de moi vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme les sarments et il se dessèche; on les ramasse et on les jette au feu et ils brûlent.*» (Jn 15, 5-6). Cette exclusion des mauvais sujets du Corps mystique trouve dans une gravure de Jacques Callot, extraite de la série des *Grandes misères de la guerre* (anciennement dite *La Vie du Soldat*), une reprise apodictique mais néanmoins

paradoxe: les branches vives d'un grand arbre assimilé à une croix y deviennent le pilori naturel offrant les moyens techniques d'une pendaison collective en même temps que sa mise en scène morale, l'exposition de son modèle biblique. Cette fois, c'est un prêtre qui gravit l'échelle pour le salut du condamné. Le Corps mystique répressif peint par Lorenzo Lotto laissait déjà entrevoir cet oxymore d'un arbre de vie potentiellement devenu instrument de mort, et il s'en est fallu de peu que les paysans de Trescore ne soient pendus directement aux rinceaux où se tiennent les saints. Encore l'image gravée de Callot doit-elle être envisagée comme un monument; la centralité de cet arbre, l'orchestration de ce cérémoniel comme la présence d'admoniteurs apitoyés au premier plan disent combien reste conve-

nue et ordonnée cette occurrence d'un accès à l'image de telles pratiques punitives: il faudrait sans doute imaginer d'autres pendus à ses marges. Peut-être trouverons-nous, dans cette réversibilité protectrice (en tant qu'*ex-voto*, matérialisation du vœu réalisé) et mor-



tifère (en tant que menace, suppression des possibles indésirables) du corps organisateur de la représentation, une manière d'approcher le problème de la structure en bande dessinée?

En assignant à la structure des cases une véritable dimension figurative, physique et agente, certaines planches de *Prières* singent sa vertu organisatrice en la transposant dans le registre d'une matérialité objectale. Elles la rendent à une visibilité non fonctionnelle en même temps qu'elles l'expo-

sent positivement dans sa qualité de corps porteur de la représentation. C'est le cas de la planche imitant une plaque moulée industrielle où sont rangées les figurines et autres pièces de maquettes plastiques à détacher⁵. Cette proposition renverse le rapport usuel qui unit les cases aux figures puisque, si l'on suit le processus industriel de moulage de ces plaques, ce sont ici les bordures, les habituels vides blancs des intervalles, qui interviennent matériellement en substance plastique les figures. Celles-ci n'ont d'autre squelette que ce tuteur externe qui

les produit et la forme circonstancielle de leurs habits, les assignant aux fonctions-types de Cowboys ou d'Indiens comme aux actions stéréotypées dans lesquelles elles sont figées dès leur conception. Le principe de séparation qui préside à cet ordonnancement ne correspond pas entièrement à des critères taxinomiques mais plutôt à des rapports de dimensions et de quantités rationalisés; sorte d'agrégat abscons et sédiment résultant de l'arbitraire des opérations gouvernemen-

tales qui en maintiennent fermes les catégories, quand bien même celles-ci ne répondent qu'à des critères absolutes ou ne sont pas taillées à la bonne échelle (et le chapitre qu'ouvre ce second frontispice mettant en déroute le modèle chrétien de la communauté unie dans un même Corps mystique s'intitule d'ailleurs «*À la recherche du corps*»). Ce paradigme de l'innervation des figures par les bordures





est décliné, page 50, avec le ministre quadrupède sorti des barrières d'un ranch texan, créature difforme et messie dérisoire qui rappelle assez les gravures prophétiques de prodiges tel que le veau-moine ou la truie de Landser. D'autres inversions physiques des rapports formels qu'engage la bande dessinée pourraient être rapprochées de cette invention: la pensée, que l'on pourrait qualifier d'émanatiste, de la figuration de la parole comme expression sortie droit de la bouche des figures se voit inversée lorsqu'un homme à terre est contraint d'absorber toute l'eau déversée dans une bouteille-entonnoir qui lui est plantée dans la bouche. Plus généralement, ces retours réflexifs sur la fabrique de la bande dessinée se diffractent et s'amplifient dans *Prières* à travers l'obsession des

colons pour la matière première (tantôt ours, méduses ou progénitures) à déplacer et transformer par le labeur et l'industrie, pour le Salut du marché.

Paradoxalement, la trivialité du modèle matériel de cette plaque ou grappe de figurines permet de penser par contraste les postulats métaphysiques dont se soutiennent par défaut les pages de bande dessinée. Leur modèle plus habituel serait celui d'une stratification dont chaque couche occulte ou requalifie la précédente selon une hiérarchie préétablie: la case constitue un cadre et un fond, un support voire un fondement sur lequel s'empilent progressivement les corps figuratifs, des personnages les plus lourds aux phylactères et aux paroles les plus volatiles. Cette pensée réifiée de l'image, stan-

dard de l'ameublement occidental de la représentation, risque d'être érigée, lorsque ses conditions de détermination historiques, sociales et économiques ne sont pas questionnées et qu'elle est reconduite comme une nature, au statut de «forme définitive du monde». Chaque strate reporte sa part d'ombre sur celle qu'elle recouvre, et le paradigme de la séparation divine de la lumière des ténèbres réalisée dans la Genèse — très présente dans les jeux de charge et la bichromie contrastée de certaines planches de *Prières* — est ici convoqué comme acte primordial où s'originent les idées du bien et du mal, de l'identité et de l'altérité: au geste du Créateur donnant par son Verbe le souffle à Adam (reprenant ici, en même temps que le modèle michelangélesque de la Chapelle Sixtine, le modèle de la division cellulaire, et celui que je qualifiais plus avant d'émanatiste, allant de la figure-Dieu au phylactère-Adam) est apposé un autre couple originel, infiniment repris par tout récit d'action, celui du duel au revolver, ici suspendu dans un mouvement de tournoiement analytique venant troubler les coordonnées et la reconnaissance des figures. Des personnages prisonniers à têtes de grille permettent ailleurs de se poser la question de la structure en bande dessinée à l'aune de ce qui s'est écrit depuis Cassirer sur les formes symboliques transcendantales, reprises par Panofsky pour penser la place de la perspective dans la perception de l'espace et ses représentations peintes. Que l'on juge pertinente ou non cette tentative d'historiciser la pensée kantienne d'une grille spatio-temporelle limitant les perceptions humaines et d'interroger la manière dont elle pourrait informer les représentations⁶, on remarquera comment des déterminations finalement dévotionnelles ou superstitieuses de la forme de l'image propres au christianisme ont pu produire, depuis la figure structurante par

excellence qu'est la Croix, l'attachement civilisationnel forcené à la mise au plan quadrangulaire ou orthogonale des choses du monde à travers leur représentation. La carte n'est pas le territoire, et les tables décisionnelles, mezzanines, nacelles, édifices charpentés et autres terrasses haut placées construites dans *Prières* contribuent à désigner cet exercice du pouvoir par la reconduction de l'angle droit devenu l'image structurante des directives, des



règles et d'une gouvernementalité générale de la production plastique. La reproductibilité infinie du signe de croix comme du crucifix, dont la référentialité fonctionne presque indépendamment du support sur lequel il se trouve ou de la matière dont il est fait, devient dans *Prières* le lieu d'une interrogation du primat de la forme sur la matière en tant qu'opération conjuratoire d'apposition de l'unique sur le divers. Les déclinaisons du crucifix comme produit d'exportation d'un universalisme néfaste y deviennent un modèle pour penser les catégories universalisantes du langage puisque ces déclinaisons, à l'instar du concept idéaliste qui préexiste et demeure indépendamment de la voix qui le prononce et des circonstances dans lesquelles il est prononcé, renvoient toutes, indépendamment de leur matérialité, à un seul Christ. C'est là l'opération ma-

gique de captation du vivant et de perversion de la matière réussie par le christianisme, comparable à celle opérée par la monnaie sur le plan économique; cette subordination de la matière à la forme qui se soutient comme indépendamment d'elle s'oppose à l'auratisation des fétiches nègres, constitués en présences ou en représentants d'un lointain, interdisant, loin du nouveau monde de la révolution industrielle, la possibilité de

leur duplication sur d'autres supports. Cette pensée d'une domination vampirique de la forme la plus schématique du *logo* exercée sur la tessiture pour tant infiniment plus complexe du monde sensible se retrouvera ensuite dans *Docilités*. Il s'agit aussi par là d'une manière de critique des pensées de la composition, faisant jouer un rapport de transcendance de la forme clairement identifiée sur les modalités plastiques particulières de son apparition, ou, pour revenir au prétexte selon lequel il m'a plu d'écrire, reconduisant indifféremment une structure, celle de la potence comme celle du portique à balançoire, tuteurs formels devenus autels où se célèbre le sacrifice conjuratoire des êtres et des choses dans le vœu d'une annulation efficace du désordre.

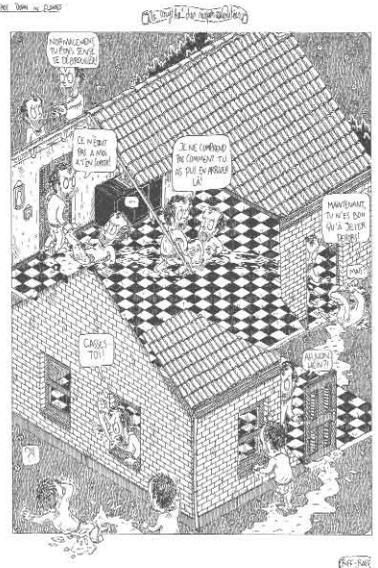
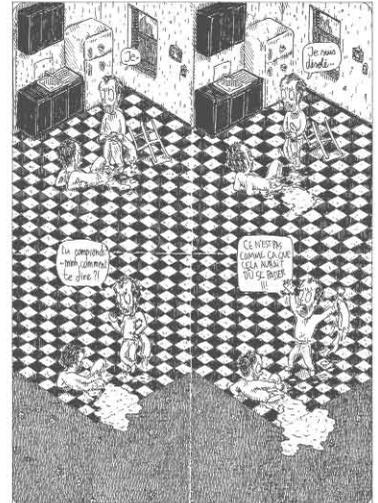
Notes

1. Parmi ces revues coloniales : *La Presse coloniale illustrée* et *Le Courrier colonial illustré*, dont la parution s'étale des années 1920 aux années 1930, auxquelles s'ajoutent d'autres périodiques davantage fournis en gravures et des feuillets littéraires sur fond de mystères coloniaux.
2. J'aurai préféré en référer à une production de l'universel dans les actes mêmes du langage, telle que critiquée par certains courants du féminisme et les études post-coloniales, plutôt qu'au concept bourdieusien de domination symbolique. Je pourrais également renvoyer ici aux logiques discursives analysées par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952; réédité dans *Œuvres*, La Découverte, 2011.
3. Sur cette tradition de disposition visuelle des savoirs en figures articulées (arbres, échelles, façades, roues, tours...) et la postérité de ses répercussions : A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad., Gallimard, 1975; J. C. Schmitt, « Les Images classificatrices », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989 (reproduit sur le site Persée); M. Caruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad., Gallimard, 2002; L. Bolzoni, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, trad., Droz, 2004.
4. Sur l'histoire des pendants perpétrés par l'image : G. Ortali, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*, trad., Gérard Monfort, 1994.
5. Ironie du sort devant ces histoires de Vigne mystique, Prune Bécheau m'apprend que le terme usuel pour désigner ces plaques serait celui de « grappes ».
6. Pour une ressaie critique de la question des rapports entre perspective et représentation, cf. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Seuil, 1972. Les problèmes posés par le cadre de la représentation (expression dont j'ai fait usage ici à plusieurs reprises) ont été théorisés par Louis Marin, principalement pour la peinture française du XVIIe siècle et la peinture italienne du *Quattrocento*. Plusieurs articles se trouvent sur le site www.louismarin.fr

En plus des remerciements pour sa lecture très attentive, promesse est faite ici à Joaquin Clément de le gouter au moins encore une fois.



COUPE 33 (DUPLIX) 11-08-2014
 ENTREE, HALL, SALON. dps 2011
 PROJET FORTRESS (LA FAUSSE AUX FILS).



Commentaire de François DE JONGE
 sur une planche de « Pursue and Legs »
 publiée dans Lapin n° 41 (L'Association, 2010)
 et poursuivie dans « Le "mythe" des responsabilités »,
 publié dans XX/MMX (L'Association, 2010)