

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le sixième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). Une fois les informations ingérées, ne jetez pas l'emballage sur la voie publique.

En attendant la naissance d'un système de diffusion moins absurde que celui en place, *Pré Carré* sera essentiellement disponible sur quelques salons et 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
www.le-terrier.net
et www.chezbicephale.com

La couverture de ce numéro 6 a été réalisée en linogravure et tampons par Julien Meunier et 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 & BANDES

LES CASES ÉROGÈNES P.2
Gwladys LE CUFF
sur *L'Internationale mutique*
de Patrick Gullon [J.M. Bertoyas]

AVENIR COLON P.10
Docteur C.
sur *Arsène Schrauwen* d'Olivier Schrauwen

UNE LECTURE DE RENÉE DE L. DEBEURME P.16
Cathia ENGELBACH
sur *Renée* de Ludovic Debeurme

DESSINER P.24
2) LE CONTOUR, LE VECTEUR
L.L. de MARS

LE RÉCITATIF CONTRE LE RÉCIT P.32
Jean-François SAVANG

AUTREMENT DIT LA GUERRE P.41
Aurélien LEIF
sur le travail de Loïc Largier

PALIMPSESTES
Jérôme LeGLATIN P.13 ,48
Nicolas ZOULIAMIS P.21

MOINS LA MAIN P.14

LIEUX COMMUNS P.31

TRICOTER
Guillaume CHAILLEUX P.25, 28, 30, 31

UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE
Carnation de Xavier MUSSAT P.39

Gwladys Le Cuff
LES CASES ÉROGÈNES

à propos de
L'Internationale mutique
 de Patrick Gullon
 [J. M. Bertoyas], Kobé, 2005

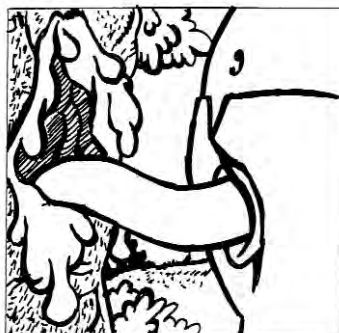
Le travail de dilatation des orifices introduit à l'exigence formelle par laquelle le dessin de J. M. Bertoyas joue des constants déplacements de définition et d'application de tout ce dont il s'empare. Forage d'une disposition généralisée des corps à s'ouvrir, au point que tout soit susceptible de transiter par tout. L'enchaînement des cases devient l'objet d'une exploration pour le dessin, et les figures de traverse, autant d'opérateurs narratifs et d'expédients du récit. Tout est animé, transpire, mouille et s'altère. Tout s'emboîte, se carambole, se pistonne, coulisse, se pénètre et s'agglutine. Ces déplacements matériels et la labilité générale de cette branloire pérenne ne se comprennent qu'à reconnaître la défiance critique de Bertoyas à l'endroit du discours et de l'écrit comme formes prééminentes et figées du savoir, défiance dont *L'Internationale mutique* donne, dès l'abord, le programme. *Mutique* désigne d'emblée un problème de langage et d'articulation : depuis où l'on parle, à qui l'on s'adresse, comment rendre l'écrit et le visible à un statut d'inévidence, à l'opposé de l'adresse réifiante de l'ordre communicationnel... Un livre-manifeste au titre nécessairement inscrit à la suite des Internationales socialistes, surréalistes et lettristes, dont les couvertures des deux volumes imitent celles, métallisées or ou argent, des premiers tirages de la revue de *L'Internationale situationniste* lisses comme une carrosserie de voiture,



avec le même aspect de partition de musique passée sous le manteau, tachée d'encre-cambouis de photocopieuse. Le dessin comme puissance agglutinante du divers est la seule internationale de fait. Prolonger le matérialisme historique et les échos de la lutte des classes dans le champ de la bande dessinée reviendrait à utiliser les cases comme le crible d'un réagencement critique des produits de l'industrie, où des *toons* de tous pédigrées se verraient enrôlés vivants, entrecroqués, superposés, re-montés et mélangés dans un tissu de contraintes matérielles et d'affinités sympathiques. Patrick Gullon produit ici un à-côté de l'œuvre de Bertoyas, un hors-d'œuvre sans récit unitaire ni personnages privilégiés, pour mieux mettre en évidence et commenter sa propre pratique du *sampling* ou du détournement d'éléments esthétiques préfabriqués, dans un essai en dialogue direct avec son héritage intellectuel des années 60 et 70¹. Soumise à une loi de corrosion universelle, puisqu'il n'est pas de principe qui ne fuie par ses propres boyaux, la filiation aux manifestes avant-gardistes impliquée par un titre comme *L'Internationale mutique* est dérisoirement réduite ou dégradée en une « *Internationale merdique* » dès le second volume, *I. M. 2* ; si bien qu'à plusieurs années de distance on comprend combien ces deux titres ou actes inauguraux contenaient déjà *in nuce* bien des pistes explorées depuis dans ses nombreuses et foisonnantes publications, aux titres et pseudonymes eux aussi toujours sujets à variations. Mouvement constant de ravalement organique induisant une dérive plastique des noms saisis dans un régime de mutabilité matérielle et d'instabilité joueuse : ici Patrick Gullon, plus tard Juan Miguel Bertoyas, J. M. Bourthan, J. M. Bertoss, et des titres-interjections comme *Princesse*, *Ducon*, *Derch...* Manière de donner des noms comme on se moque et d'envoyer au loin dos à dos le lyrisme et l'intention d'auteur, ce Patrick Gullon qui s'est appliqué à dégouliner de la nouille le long des cases. Cette jouissance truculente des mots sales et des sonorités grasses camoufle de fréquents sauts de registre en donnant l'impression d'un continuum sans hiérarchie. Elle contamine

les modalités de compréhension des noms quand de *Parzan*, *Nicy*, *Oldog*, on passe à *Lolch*, *Kluft* et *Zerlumpt*, que l'on croirait, du fait de leur mise en série avec les titres précédents, appartenir au même vocable de noms d'oiseaux et jurons caustiques mais qui, pour dépréciatifs qu'ils restent, signifient respectivement *Ivraie* (*Loch* en allemand, c'est aussi le trou), *Fente* ou *Fissure*, et *Déguenillé*. Nous sommes conviés au même genre de détours par *L'Amphigouri*, dont l'orthographe à première vue rare (évoquant l'amphibie gourde, gouré, pourri) semblait déjà gager de l'état contre-nature d'un cyclope mésopotamien, solidaire du monde des *toons*, essayant d'envahir les manuels de rhétorique : Bertoyas livre là, par le nom précis d'une figure de style (amphigouri : discours pléthorique volontairement obscur et inintelligible à visée burlesque), le véritable chiffre de son travail ruminant de digestion subversive de l'hétéroclite. Les jeux sur la graphie des titres, aux lettres de baudruche entraînées dans le mouvement général des figures, produisent l'intégration physique des lettres aux autres corps de la page. Une vengeance et une réparation exercées par le monde du dessin sur les territoires réservés du discours.

Mafalda samplée, devenue mi-trou *Acme* mi-taches de pelage dalmatien, au bas d'une page de *L'Internationale mutique* : « Il y a des mots compliqués dans les journaux ! / Celui-là, c'est la première fois que je le vois ! / Frustrer... il faut que je cherche ce que ça veut dire. / [Dictionnaire] Frustrer signifie déposséder !? / Déposséder veut dire dessaisir !? / Dessaisir... spolier !? / Spolier... démunir ? / Démunir, c'est-à-dire... Frustrer ! »



ORIFICE, subst. masc. Emprunté au latin *orificium* « ouverture, orifice », du latin classique *os*, *oris* « ouverture, visage » et de *facere*, « faire ».

A. - Ouverture faisant communiquer une cavité naturelle ou artificielle avec l'extérieur. Orifice d'un escalier, d'un puits, d'un volcan. « *L'on a vraiment trouvé en cet endroit une trappe à l'ori-*

fice d'un souterrain. » « *Avait-il pu s'enfuir du sac jeté par Darzac au gouffre de Castillon ? [...] Walter avait expliqué qu'il avait*

trouvé le sac à trois mètres de l'orifice de la crevasse, sur un palier naturel. » « *C'était une de ces cavités comme la mer en creuse souvent dans les rochers qu'elle bat éternellement de sa lame. Un peu de mousse en recouvrait l'étroit orifice [...], comme le trou était creusé en manière d'entonnoir renversé, par conséquent plus large au fond qu'à l'orifice, le jeune homme n'avait pu en sortir.* »

B. - ANAT. Ouverture bien délimitée qui fait communiquer un organe, un conduit ou une cavité avec l'extérieur ou une autre structure anatomique. « *Ces animaux [...] n'ont qu'un orifice pour les organes génitaux, les excréments et les urines (un cloaque).* » « *Ce conduit peut avoir deux orifices, l'un sur la peau, et l'autre dans une cavité ou dans un conduit. (Fistule anale, fistule salivaire)* »

C. - Ouverture plus ou moins large d'un objet creux, permettant l'écoulement du liquide qu'il contient. Orifice étroit. « *L'assassin s'était donc servi de deux cornues, la première, à large orifice, et l'autre, à col long et étroit.* » « *On se sert d'un trocart spécial [...] se composant d'une canule, munie de deux anneaux à l'extrémité, par laquelle pénètre un mandrin pointu débordant l'orifice de la canule.* » « *on commence par faire une figure en argile, on la recouvre de cire, puis d'une nouvelle couche d'argile, tout en ménageant des orifices par où l'on coulera le métal. On chauffe ce moule, la cire fond et l'on verse à l'intérieur le bronze, fondu au préalable, puis le moule est brisé et l'alliage mis à refroidir.* »

Soit l'orifice/ envisagé comme possibilités plastiques et constructives, c'est tout le spectre de ses variations physiques et usages que le travail de Bertoyas investit. Dans les deux volumes de *L'Internationale mutique*, l'occupation du format A4 par six cases carrées (3 bandes de 2 cases), structure évoquant autant qu'elle radicalise celle dont usent les *comics*, est seule laissée inaltérée, véritable fenêtre reconduite à chaque page et solidement campée, grille imperturbable, quelles que soient les tentatives du dessin pour lui porter atteinte, la déborder et la décontenancer. Bris de cases-vitres, fentes, terriers, bouches d'égout pour descendre à la case inférieure... Ce qui se dessine ne fait qu'habiter pleinement, commenter et redoubler la loi de transitivité qui relie les cases entre elles et veut que l'une verse dans l'autre ou débouche sur la suivante. Des traits continuent d'une case à l'autre en prolongeant la figure à l'encontre de la logique de lecture ; d'autres dépassant de la bordure les font dériver à l'aveugle à la façon d'un cadavre exquis. Chaque arête de case devient une voie d'accès vers la case adjacente, faisant

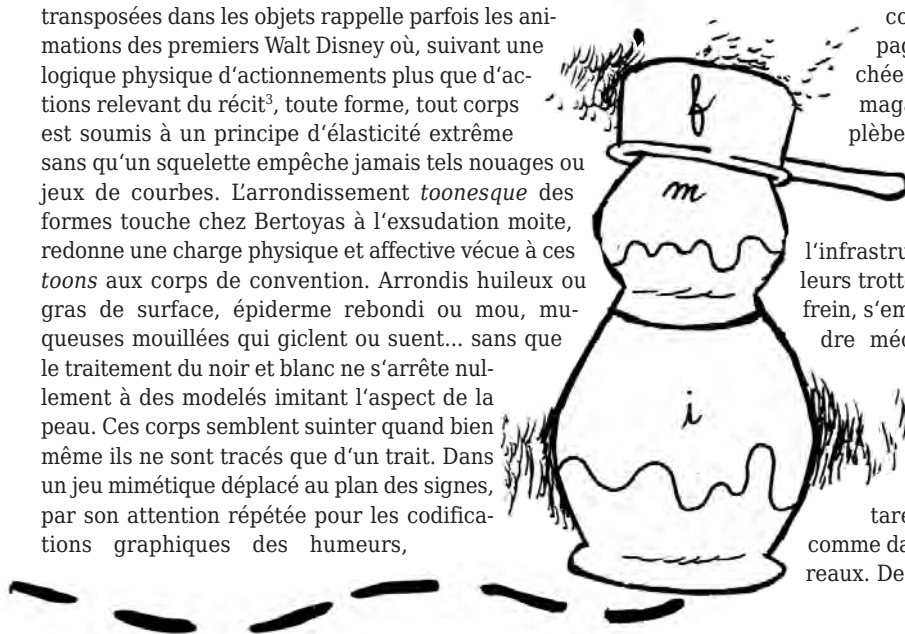
déborder les corps de part et d'autre jusqu'à faire apparaître la page comme composition unitaire, dans laquelle le regard peut se perdre, aller et venir à sa guise. Le désordre apparent de ces pages, laissées comme inachevées ou désertées par les figures qui viendraient d'y accomplir des mouvements codés par les signes habituels de l'action en bande dessinée (nuages, traits de vitesse, giclures d'étonnement ou d'agitation...), s'accompagne de jeux de retournement des cases, d'effets de basculement à 90°, ensuite démentis par le fait que chaque arête de bordure devienne un référent indépendant sur lequel s'indexent les repères de verticalité et d'horizontalité. La seule unité spatiale évidente de la case est celle de sa surface, qui tantôt mélange, tantôt maintient tendu le disparate. En détournant les codes de figuration du mouvement établis pour les *cartoons*, en les privant de coordonnées jusqu'à les suspendre ou les faire tourner à vide, c'est tout un monde qui s'affaire alors furieusement dans la dépense de quelque partouze sémantique discrète, frénétique et appliquée, pratiquée aux marges de ce qui se voit. Les mille emmanchements, imbrications et emboîtements chéris par le dessin de Bertoyas deviennent autant de figures d'enchaînements logiques : rapports de contiguïté, contacts, pression de sexe-cheminée découpé en deux, comme des soupapes qui lâchent (Cf. *Libro Verde*). Ce ballet mécanique des artilleries sexuelles transposées dans les objets rappelle parfois les animations des premiers Walt Disney où, suivant une logique physique d'actionnements plus que d'actions relevant du récit³, toute forme, tout corps est soumis à un principe d'élasticité extrême sans qu'un squelette empêche jamais tels nouages ou jeux de courbes. L'arrondissement *toonésque* des formes touche chez Bertoyas à l'exsudation moite, redonne une charge physique et affective vécue à ces *toons* aux corps de convention. Arrondis huileux ou gras de surface, épiderme rebondi ou mou, muqueuses mouillées qui giclent ou suent... sans que le traitement du noir et blanc ne s'arrête nullement à des modelés imitant l'aspect de la peau. Ces corps semblent suinter quand bien même ils ne sont tracés que d'un trait. Dans un jeu mimétique déplacé au plan des signes, par son attention répétée pour les codifications graphiques des humeurs,

gouttes, giclures, les concrétions et expressions liquides des corps qu'il n'a de cesse de déplacer plastiquement, Bertoyas rend les corps dessinés, bien qu'ils soient seulement « délimités » ou « contournés », à une vibration tactile affleurant à l'épiderme de la page.

Presque chaque case ou ensemble de cases — parfois laissées vides ou à peine remplies, l'inachèvement mettant alors en évidence le caractère construit de la page préalablement structurée par les cases — est un trou poreux à un univers graphique différent (décalques et copies de *cartoons*, de *comics* d'aventure, de dessins humoristiques, de publicité ou de propagande mao...). Comme dans ses autres livres, Bertoyas construit ses planches sur une table lumineuse par collage et assemblage de couches décalquées jusqu'à combler la surface de la case. L'usage des calques superposés produit la page comme palimpseste, jeu d'intertextualité qui oblige à envisager la production de bande dessinée comme aventure de lecteur. Mais *L'Internationale mutique* radicalise davantage ce processus, en se passant de personnages et de narration, pour se consacrer au seul travail d'agencement formel de cette matière samplée, redessinée, voire laissée volontairement brute par une photocopie occupant la totalité des cases. Celles-ci semblent alors une instance critique active et transcendante, procédant au *cut* de bandes qui

continueraient en dessous d'elles. La page dirige ses six cases-orifices embouchées vers l'extérieur des publications et magazines internationaux. Toute cette plèbe des *toons*, devenus familiers depuis

l'enfance du fait de la diffusion de masse des mêmes dessins animés, et tout l'attirail du monde au carré, de l'infrastructure qu'ils charrient (leurs bancs, leurs trottoirs, leurs autoroutes), grouillent sans frein, s'emmêlent, s'embrouillent jusqu'à se rendre méconnaissables, saturés, illisibles. La mise en abyme de pages de BD, courant sous les cases de la page, produit avec le deuxième ou troisième niveau de mise en cases, un mode particulier de la citation, sorte de métarécit où les récits cités se retrouvent comme dans un casier à crabes, derrière les barreaux. Des noms de peintres et dessinateurs as-



pirés dans cette pompe apparaissent en fin de volume, privés de voyelles à la manière d'un jeu du pendu à compléter, suivant cet étrange jeu de fuite et de reconduction des assignations auctoriales cher à Bertoyas : Benito Jacovitti, Philip Guston (sans doute un proche de Patrick Gullon), Gary Panter et Jack Kirby.

Les cases se godent avec toutes sortes de prothèses. Les bordures blanches de séparation trouvent elles aussi leurs figures à l'intérieur des cases : armature de poussette, tubes, baguettes magiques, cheminées, porte-jarretelles, lignes verticales reflétées sur une bouteille, bordures sous le coussin d'un fauteuil, lignes de couture de chaussures en cuir, liseré d'une brique de jus d'orange, barreaux d'une cellule, filet d'un rôti. Ce que les cases contiennent n'est plus qu'un dispositif d'activation pour produire une combinatoire de l'hétérogène. À partir

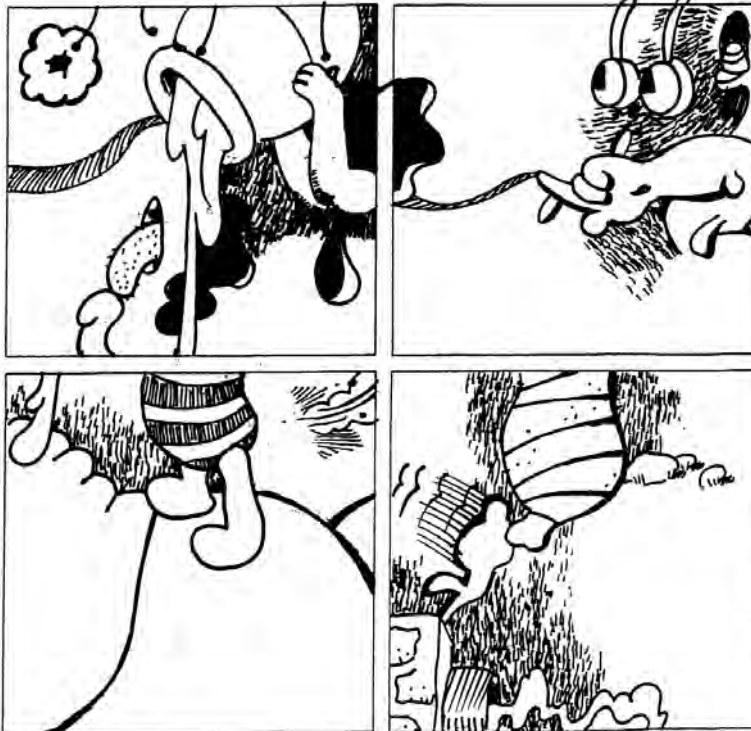
d'une exploration des standards stylisés métonymiques, du travail simplificateur du trait qui règne dans les *comic strips*, Patrick Gullon élabore un jeu de déconstruction formelle et une mise en péril mutique de la lisibilité. Jusqu'à quel point les habitudes contractées dans la lecture de bande dessinée permettent-elles encore de reconnaître, dans tel petit fragment, l'ensemble d'un intérieur anglais associant bibliothèque et fauteuil, ou encore la schématisation à peu de frais de telle ou telle coupe de cheveux des années 50 ? La composition des doubles pages est pensée comme un tout où chaque forme trouve, dans les cases alentour et d'une page à l'autre, une chambre de distorsion. Des feuilles de palmiers rappellent l'aspect arqué d'un phylactère et, jouant sur les

codifications plastiques établies pour le traitement des ombre noires et des surfaces blanches, les brisures de ces mêmes feuilles rappellent aussi l'intérieur noir d'une bouche à deux incisives. Ailleurs, les habitudes visuelles liées aux rapports d'échelle et d'épaisseur du trait sont mises en déroute pour faire coexister plusieurs plans synchroniques de l'image : des lignes épaisses, trop saturées pour que l'on

reconnaisse immédiatement un gros chat *cow-boy* dans lequel se logent des sortes d'yeux inattendus, jusqu'aux pointillés, et fils d'araignée qui parcourent discrètement les pages et obligent constamment à regarder à l'œuvre le travail plastique, du reste à peine esquissé, de l'informe embryonnaire et du fragmentaire. Résidus de tous pays, unissez-vous en réseaux ! Réserve en friche, casse, brouillon ou décharge.

Dans cette économie libidinale générale, Subvertman part à l'assaut des actionnaires de Bâfremonde ; dévient les

développements sur capitalisme et désir chez Deleuze et Guattari, une radio en appelle à un nouvel érotisme marchand, mot d'ordre suivi par une pub de rôti membré d'une bite. Le sous-titre de *I. M. 2* annonçait déjà ce menu, en reprenant le slogan d'Auchan : « *La Mort. La Vraie.* » *Internationale merdique*, domination du visible et colonisation des sens. La place obscène qu'occupent quotidiennement les visages des hommes politiques demande à repratiquer des orifices, à en perforer l'image jusqu'à l'aboucher au trou prosaïque asignant dont elle procède : la giclure d'un sein produit la tête de Jospin et l'autre sein pressé devient la tête suante de Fabius ; celle de Chirac semble un masque de silicone des *Guignols de l'Info* tirée par des hameçons ; ailleurs,



elle disparaît derrière une montagne sacrée et les vapeurs cosmiques d'une fumée de beu. Pilon, porno et lichette, substances agentes de détournement, offrent une interprétation plus littérale et douloureuse du principe de « détournement » vécu cette fois charnellement, résultat de contradictions matérielles dans lesquelles les uns et les autres se débattent pour s'inventer une vie (dans *L'Internationale meridique* apparaissent d'ailleurs des paroles qui ne sont pas uniquement reprises d'autres supports).

Le pot de miel de Winnie l'Ourson devient la figure rêvée de toutes les sources moites, de tous les déversoirs lubrifiants, corne d'abondance d'un orifice-Arcadie d'où le lait et le miel coulent à souhait. Porcinet, juché sur les bourrelets d'un phylactère à culotte de cheval, en déverse le suc, prélude aux palpations savourées comme un bon gigot; des langues ou queues poilues sortent comme des asticots de trous perforés à même le blanc de la case-gruyère, alors que des relents de parfums aguicheurs ondulent pour attirer l'ensemble du cortège vers la colle de quelque canard aux plumes glanduleuses devenues papier tue-mouches. Tout exsude, s'agite, tremble et s'excite. Tout bouillonne, fume, secrète et pollue. Clairement annoncée par les encarts « *fumetti per adulti* » « *Adult only!* » « *pour adulte* » en couverture des cahiers Kobé successifs, la part pornographique du travail de Bertoyas n'est jamais séparée de la narration et n'arrête jamais la discussion en cours⁴ : elle devient un expédient de la continuité narrative, un lieu plastique d'incidence des successions logiques de ce qui s'énonce au gré des infinis paysages ouverts par le cul. Mais ici ni récit ni parole, les rapports de domination économique en dévoient la possibilité, assoient les coutumes d'un *mutisme* de fait. Thésaurisation et valeur-échange de la monnaie vivante : dans *L'Internationale meridique*, un pont-queue, formé de l'empilement des pots de miel de Winnie l'Ourson, figure le Fond Monétaire International qu'une frontière en pointillé sépare de Mexico... les tirets de la frontière américaine traversent les cases de la double page et passent sur le sexe d'une fillette héroïne de BD pendant que des jetons comptent la succession des passes et fellations qui se font aux cases du dessus. Passage ou blocage contrôlé des frontières, économie polarisée du sens régissant des figures simultanément réparties dans l'ensemble des cases. Le second volume de *L'Internationale* investit davantage les pages complètes en partant d'images de publicité plus lisibles : la merde bouche le champ, pas de succession narrative possible à moins de mettre en œuvre un travail de décomposition à

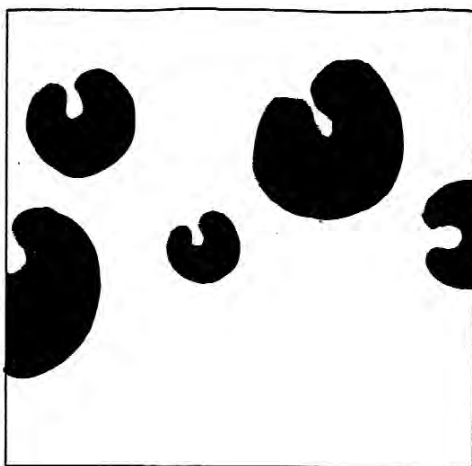
leur surface même. Ce cycle des asservissements salariés sera déployé ensuite dans plusieurs schémas nébuleux de *Parzan*, ressemblant à des systèmes digestifs censés « *représenter en volume l'exploitation d'une matière première* » (ce à quoi il est répliqué en swahili : « *Kutatoke a mema gani na hayo?* », que peut-il sortir de bon de ceci ?), tandis qu'une drôle de carte du Tendre mesure et nivelle quelques pages plus loin les degrés d'excitation du personnage (*I'm on fire baby / the hole / terra incognita / alone in the dark / viva dolor*). Les mots en swahili apparaissent dans un récit qui pose clairement le cadre de rapports de prostitution : « *Tamu?* », est-ce agréable?, pendant une fellation; « *Ndiji* », banane; « *Mbuya* », prostituée, maîtresse. Concaténation des registres de parole, des régimes d'écriture... Les rapports de domination économique impliquent un repositionnement des pratiques langagières et, parallèlement au plan de la narration, on comprend que la pénétration des langues et des citations joue elle aussi de rapports tensifs avec le lecteur, produisant la scène d'une érotique référentielle dans les récits de Bertoyas. Les références bibliographiques des citations, auxquelles renvoient presque toujours des astérisques, incluent les numéros des pages : qu'il s'agisse de singer le sérieux ou au contraire de le marquer, cette manière de faire agit les deux en même temps. Attention, là on bascule dans un autre régime tout-à-coup, un ordre du discours qui semblait ne pas avoir cours dans ce monde y est convoqué pour y déplacer subrepticement les attentes et les niveaux de lecture.

Les remarques de Jean-Noël Picq, rapprochant dans un petit film de Jean Eustache sur *Le Jardin des délices* le concept de leuzien de corps sans organe de la déterritorialisation des fonctions des orifices dans l'œuvre de Jérôme Bosch⁵, pourraient en partie se rapporter au travail de Bertoyas et à son application à user de toutes les puissances plastiques du branchement des orifices de ses figures. La première page de *L'Internationale mutique*, avec cette tête de Popeye-enfant édenté au long cou sortant d'une maison, fait penser à certaines créatures de Bosch, en particulier à son homme-arbre à corps de coquille-canard abritant une auberge. Mais cette analogie ne doit pas être traitée comme s'il s'agissait d'une référence claire; je fais seulement appel à Bosch pour essayer de saisir quelque chose de ce qui me fascine dans ces agrégats disparates. Idem lorsque celui-ci joue de l'indistinction entre ce qui pénètre et ce qui est pénétré : l'ambiguïté vaut aussi chez Bertoyas où une braguette semble dotée de

lèvres, le sexe qui en sort peut alors aussi bien sembler les pénétrer, sorte de langue-tuyau d'arrosage sortie de la chatte résineuse d'un tronc d'arbre et qui emmancherait les deux corps. Cette impossibilité de distinguer ce qui pénètre de ce qui est pénétré revient à une révocation du sens, dépassé, suspendu ou dissous dans une fabrique asignifiante. Le travail de la case-orifice pourrait être vu comme la proposition d'autant de zones érogènes supplémentaires, postiches, adventices, qui seraient proposées et offertes à loisir au gré de la lecture et pourraient s'accorder avec les jeux de détournement et d'appropriation de l'industrie pharmaco-pornographique d'une Beatriz Preciado. Le gode comme ersatz qui supprime le phallus. Langue perforée de clous, défécations champêtres, une main tranche dans la case-toile avec un couteau à beurre... Forte de toutes ces perforations, la case-orifice est même clairement réservée à notre intention à plusieurs reprises : deux boyaux, aboutés comme le rebord d'un pot de miel de Winnie, forment une cavité naturelle résineuse posée dans la pelouse. Les hachures, habituellement codées comme les signes de l'herbe, sont égrenées à la surface de la case comme un pelage et forment pour elle une pilosité d'aisselle rasée ou de pubis filandreux. La case devient

ritualisantes de la pulsion scopique chez Bertoyas. Dans *Une sale histoire*, le même Jean-Noël Picq raconte avoir déployé une patience tenace pour atteindre un accès visuel direct au sexe de celles qui pissent grâce au trou de la porte rabotée des chiottes d'un bar, et formule le postulat métaphysique de l'existence première du trou, autour duquel le monde entier se serait ensuite construit et échafaudé. Ce modèle extrêmement polarisé du regard est mis en évidence par Bertoyas dans une double page où la case érogène s'étend en stigmates devenus sexes féminins, coquilles d'huître aux lèvres en forme de cœur, que regarde intensément un petit chien en peluche à béret-téton et yeux pointés à tête de glands, exsudant, braqués vers les deux cavités *arma christi* agucheuses⁶. Pulsion scopique devant les images supposées passives et pour cela toujours conçues comme féminines⁷. Si je ne me trompe pas complètement en croyant reconnaître, discernable derrière la peluche, une citation des hachures des autoportraits gravés de Rembrandt, il s'agirait ici de jouer la possibilité d'un autoportrait en petit chiot. Souvent dans *L'Internationale mutique*, les cases nous regardent et suggèrent un retrait silencieux. La forêt a des yeux, la prairie a des oreilles. Trou de serrure divin derrière lequel se tient

le trou d'un œil, yeux frits au plat, case parcourue de luettes-œil, autant de figures qui nous présentent l'œil comme orifice — rappels diffus de la visagité si l'on se souvient du sens premier du terme « *os, oris* », le visage — et le regard comme trou, voire comme instance de perpétration d'une schize sans cesse réitérée. Par-delà le principe de plaisir, Patrick Gullon circonscrit au gré de ses assemblages certaines figures inquiétantes



corps génital, animal, surface de contact érogène. Toujours dans *Le Jardin des délices*, Jean-Noël Picq compare aux cinq sens ces sept orifices recensés par les sciences sacrées, pour remarquer qu'à partir de ce décompte la différence des sexes ne vaudrait que pour 1/7ème. Mais, à l'opposé de cette réciprocité sensorielle, se joue aussi le théâtre de la construction codifiée du regard, qui pousse à interroger les figures reter-

de la jouissance qui pourraient, là encore, être rapprochées des inventions idiosyncrasiques de Jérôme Bosch. Si les grenades, graines, et autres pistils-yeux-glands qui parsèment *L'Internationale* supposent une pollinisation fertile et en font autant de déclinaisons du pot de miel de Winnie l'Ourson, celui-ci trouve aussi ses contrefigures : l'espèce de gigot aux bandelettes de momie qui singe les rayures de Porcinet, ou

7

6

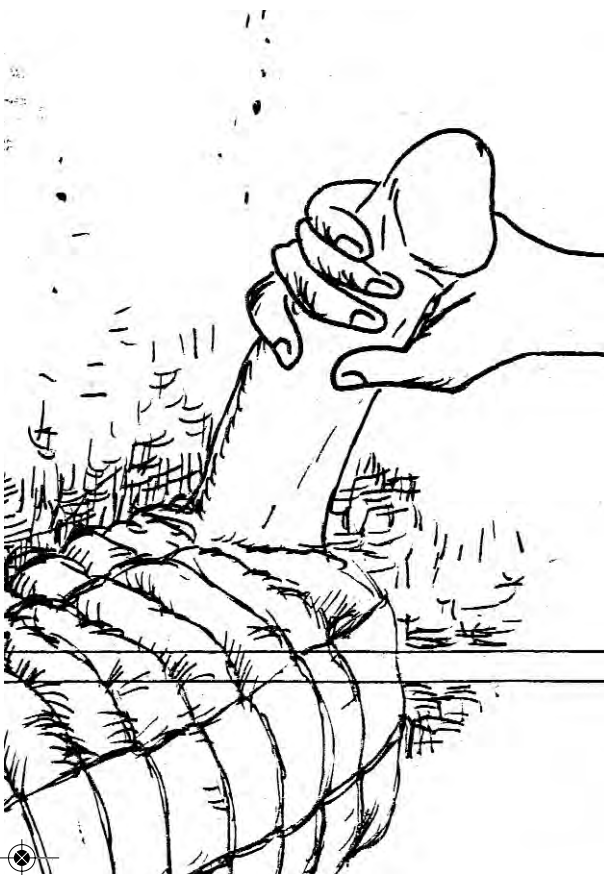


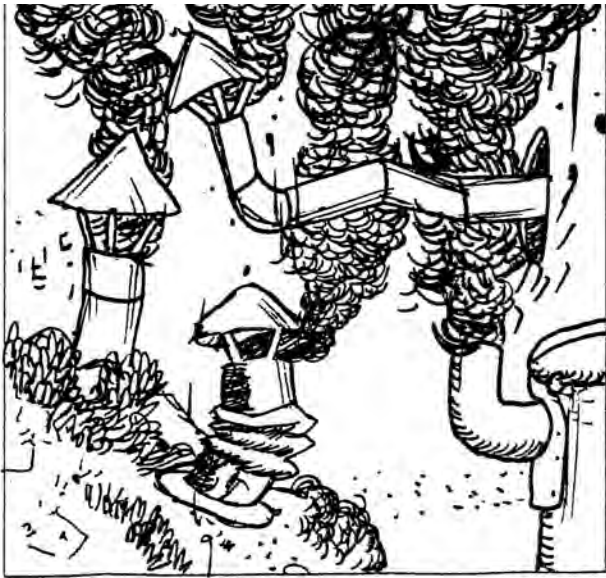
encore la peluche entièrement bandée, semblent annoncer une figure récurrente des récits de Bertoyas, notamment dans *Lolch*, *Kluft* et *Nicy* : celle de la tête coupée entourée de bandelettes, chef sans visagité où le cou tranché devient orifice, tête-momie devenue bouche suceuse où se soulage un camionneur dans *Kluft*. Un vase-reliquat, non plus orifice sécrétant mais lieu irremplaçable du dépôt, aux traits cachés et à l'intérieur opaque.

À côté de ces figures intransitives de la case érogène comme corps étanche et réceptacle dressé symétriquement à l'inquiétude du regard, la case-orifice sert parfois littéralement la construction du récit : dans *Norak le fils de Parzan*, une guenon raconte avoir assisté à une tentative de sodomie puis demande à son amie de lui regarder le cul, « *cul de singe quoi* », par le trou duquel l'histoire se prolonge, ouvrant un emboîtement narratif vers un autre lieu, où se trouve Norak... Façon pratique de singer, en les ravalant au statut organique du boyau, les effets des cadres-trous de la Warner Bros. ou de la Metro-Goldwyn-Mayer qui s'ouvrent au début des dessins animés et se referment sur les personnages en fin d'épisode. Une grotte-anus est aussi aménagée au début de *Nicy*. Cette interprétation littérale des imbrications diégétiques et des différentes manières de s'introduire, de conclure ou d'en finir, se trouve aussi dans un très joli « *fin* » écrit à bout de queue au sperme de chiot dans *Men in Blue*. Contre la fixité « justifiée » ou « réglée » de la mise en page et des standards immaculés de l'affichage, Bertoyas ramène constamment les codes cinétiques dématérialisés à une charge physique agente ; reprise de pouvoir sur les signes, qui redeviennent agis, résultant d'actions, montrés en tant qu'ils sont saisis dans un devenir fluctuant.

« *Le corps straight est le produit d'une division du travail de la chair selon laquelle chaque organe est défini par sa fonction. Une sexualité quelconque implique toujours une territorialisation précise de la bouche, du vagin, de l'anus*⁸. » Que Patrick Gullon se tienne à la clarté organisationnelle des six cases par page comme à un donné biologique montre qu'il choisit d'opérer à partir d'un canevas de trous qui pourrait convenir au corps *straight* des BD standards, ou dites *grand public*, pour ne pas cesser d'en déterritorialiser les fonctions. La surface de la page peut fuir dans une mise en dérive ou, au contraire, agir comme stade du miroir, instance d'organisation des cases-orifices. S'il est vrai que les orifices ne s'organisent que dans l'image du miroir, et s'il est vrai que seuls

le miroir et le cadavre assignent un espace « *à la rage utopique qui volatilise sans cesse notre corps* » (pour reprendre les mots de Foucault dans sa lecture radiophonique sur le corps utopique), il est également vrai que l'image du miroir se trouve dans un espace inaccessible, laissant librement opérer partout ailleurs les puissances utopiques du corps et ses multiples voies d'accès aux invisibles. Parole et jeux de regards s'entraînent réciproquement pour que faire l'amour conduise chaque fois une dérive depuis un autre lieu, quoique les mêmes points de focalisation soient souvent réactivés. Chez Gullon comme chez Bertoyas, savoir et connaître sont toujours mutuellement en jeu, comme l'épreuve et la traversée du vivant précèdent et conditionnent toute possibilité de discours, jamais détachée de ce plan pour s'instaurer en discours « sur quelque chose ». Yeux, chatte, tétons, anus ou trou de bite, orifices indifférenciés de perceptions sans hiérarchie prévalente. Lire Bertoyas revient à fréquenter son trou hallucinogène et mouiller dessus, comme je vais éprouver que je ne sais pas ce que je croyais savoir aux côtés d'une vieille maîtresse ; Bertoyas, roi de l'autruche sexy et vieille maîtresse psyché.





Notes

1. *I. S.*, n°1, juin 1958, p. 13 : une définition du détournement est donnée après la contribution à une définition situationniste du jeu et les problèmes préliminaires à la construction d'une situation : « *détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.* »

2. <http://www.cnrtl.fr>

3. Les huit points dégagés par Aurélien Leif dans « Les yeux à fond de trou » (*Pré Carré* 5), à propos de Mattioli et plus largement afin de dresser une théorie de l'espace troué de la bande dessinée en train de se faire, recourent en grande part ce qui se formulera ici à propos du travail de Bertoyas.

4. Au contraire, dans les autres ouvrages de Bertoyas, l'intelligence des dialogues disent quelque chose de la fréquentation amicale, de la complicité, de la complaisance séduite des amants qui se mettent en scène l'un devant l'autre pour s'exciter, de la reconnaissance de la personne à qui l'on s'adresse, comme aussi de l'affection limitatrice et aliénante de qui s'accroche à certaines habitudes. « *Déposer les enfants sur le parking de la mairie* » : des phrases sonnent comme des citations directes saisies au vol dans le ressac de la mémoire et de ce qui peut s'entendre au moment où se fait le dessin. Il est bien rare que ces allées et venues, qui occupent pourtant les journées, apparaissent sans qu'on prétende non plus les montrer à la façon d'un journal intime ou d'une autobiographie, genres moqués dans *Men in*

blue. Ces extraits cités appartiennent à l'orbe de ce qui prend de la place dans la parole et suspend les présences ; ils décalent nécessairement le sérieux des autres citations désignées comme telles, appartenant au champ de la culture et impliquant un rapport d'extraterritorialité, tel un voisin un peu rabougri et sûr de son fait qu'on inviterait momentanément autour de la table. Journal, tricotage, jardinage, ou « *pensée incrustée* » sont quelques-unes des manières dont Bertoyas parle de son travail d'association et de collage dans une interview radiophonique consultable sur son *blog* : <http://kobeblog-bertoyas.blogspot.fr/> et à l'adresse : http://radio.grandpapier.org/IMG/mp3/Interview_Jean-Michel_Bertoyas_Radio_Grandpapier-Festival_Monstre_-16-11-2013.mp3

5. H. Belting, *Le Jardin des délices*, Gallimard, trad. P. Rusch, 2005. La scène du *Jardin des délices*, inscrite dans un triptyque entre le *Paradis* et l'*Enfer*, aurait remplacé celle habituelle du *Jugement dernier* : le sens de ce détournement se comprend d'autant mieux lorsqu'on sait que son commanditaire était l'un des princes flamands les plus riches de son temps, dont les fêtes légendaires réservaient notamment aux convives trop ivres un lit gigantesque destiné à accueillir cinquante personnes.

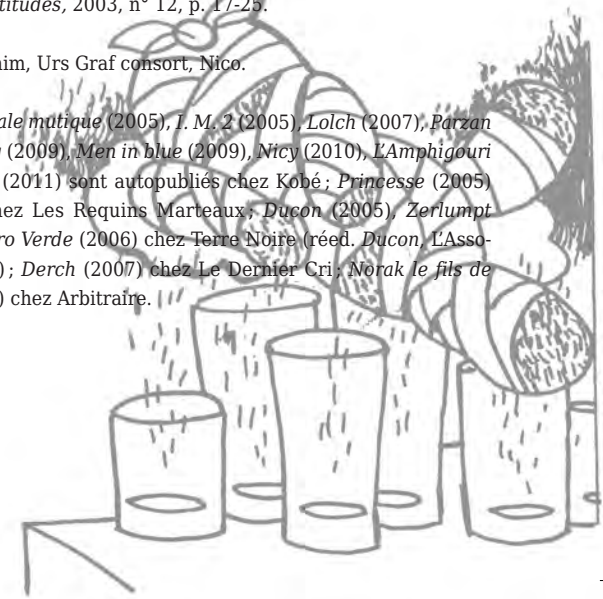
6. C. W. Bynum, *Jesus as mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, 1982.

7. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Les presses du réel, 2014. Trad. M. Boify, N. Cilins et S. Roth (*What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005.) ; M. J. Mondzain, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996 ; ead., *Le commerce des regards*, Seuil, 2003.

8. Beatriz Preciado reprenant à la fois Monique Wittig et Deleuze et Guattari dans « Multitudes queer, note pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, 2003, n° 12, p. 17-25.

Merci à Joachim, Urs Graf consort, Nico.

L'Internationale mutique (2005), *I. M.* 2 (2005), *Lolch* (2007), *Parzan* (2008), *Olddog* (2009), *Men in blue* (2009), *Nicy* (2010), *L'Amphigouri* (2010), *Kluft* (2011) sont autopubliés chez Kobé ; *Princesse* (2005) est publié chez Les Requins Marteaux ; *Ducon* (2005), *Zerlumpt* (2006) et *Libro Verde* (2006) chez Terre Noire (réed. *Ducon*, L'Association, 2008) ; *Derch* (2007) chez Le Dernier Cri ; *Norak le fils de Parzan* (2015) chez Arbitraire.



AVENIR COLON

par Docteur C.

à propos d'Arsène Schrauwen
d'Olivier Schrauwen
Fantagraphics, 2014

« [...] J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets. Enfermé dans cette objectivité écrasante, j'implorai autrui. Son regard libérateur, glissant sur mon corps devenu soudain nul d'aspérités, me rend une légèreté que je croyais perdue et, m'absentant du monde, me rend au monde.

1. in *Peau noire, masques blancs*, coll. Points n° 26, Éditions du Seuil, 2015, p. 88.

Mais là-bas, juste à contre-pente, je bute, et l'autre, par gestes, attitudes, regards, me fixe, dans le sens où l'on fixe une préparation par un colorant. Je m'emportai, exigeai

une explication... Rien n'y fit. J'explosai. Voici les menus morceaux par un autre moi réunis. »
Frantz Fanon, « L'expérience vécue du noir »¹

Arsène Schrauwen n'est sensiblement qu'une marche en avant, il s'apparente en cela aux illustrés belges puis français du début du XX^e siècle, aux premières aventures de Tintin en particulier, où l'histoire porte et emporte un héros, alias caricaturé de l'auteur, de courses-poursuites en stations, à pied ou motorisé, et rien n'interrompt jamais complètement l'épopée du personnage entraîné vers la droite de la case, de la planche.

Ces illustrés, dans la continuation d'autres formes ou supports antérieurs, produisent de l'avenir collectif par des idéogrammes : cases, strips, planches, bulles, pavés de texte sont des lieux de production, production de réel pour les foules, production d'avenir, une seule direction

pour tout un peuple.

Olivier Schrauwen s'affronte germinalement à ces images-récits. Que l'on parle de *Mon fiston* (L'An 2, 2006) ou de *Gris* (Arbitraire, 2015), toutes ses bandes dessinées empruntent à l'imagerie des illustrés, car de nationalité belge, ils participent de la matière qui l'entoure : « *The colonial imagery is ubiquitous in Belgium, it's in old comics, you'll see statues of Leopold II in the street, the pompous buildings that were financed with colonial money* ».

Arsène Schrauwen s'insère volontairement dans la lignée des feuilletons coloniaux et des illustrés des années 30³, le signifiant d'édification de la jeunesse belge sur l'avenir colonial, son rôle civilisateur, il s'affronte à cette imagerie, imagerie familiale, du grand-père au petit-fils, rappelant combien la culture a pour germe la famille⁴. Première planche en quatre cases : d'abord un portrait de l'auteur se présen-

4. Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Coll. Quadrige, PUF, 2004, p. 56 : « Si l'on fait disparaître le droit individuel à des biens matériels, il reste encore le privilège venant des relations sexuelles, qui doit nécessairement devenir la source de l'envie la plus forte et de l'hostilité la plus véhémente entre les hommes, mis par ailleurs sur un pied d'égalité. Si l'on supprime aussi ce privilège en libérant totalement la vie sexuelle, si donc on élimine la famille, cellule germinale de la culture, on ne peut certes pas prévoir sur quelles voies nouvelles le développement de la culture peut s'engager, mais on peut s'attendre à une chose : ce trait indestructible de la nature humaine suivra là aussi ce développement. »

2. <http://www.du9.org/en/entretien/olivier-schrauwen-2/> « L'imagerie coloniale est omniprésente en Belgique, elle est dans les vieilles bandes dessinées, vous verrez des statues de Léopold II dans la rue, les immeubles pompeux financés par l'argent des colonies. »

3. Marie-Rose Maurin Abomo, « Tintin au Congo ou la négrerie en dichés », *Textyles*, Hors-série n°1, 1993, p. 158 : « Hergé a puisé dans cette documentation, le *Journal des Voyages* doit figurer dans ses sources. »

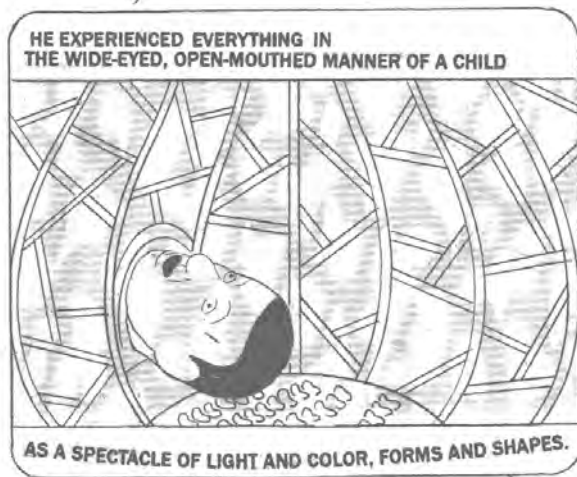
tant, puis un visage ovoïde rappelant les points communs de son visage et de celui de son grand-père : « *mon nez, mes yeux et une fossette au menton* », puis une case au fond noir avec trait blanc ne reprenant que ces éléments du visage sans sa forme ovoïde : « *Aujourd'hui, en 2014, il ne reste plus grand-chose de grand-père*. », enfin le portrait d'Arsène, le grand-père, surmonté du texte, « *Néanmoins, en 1947, il était encore bien vivant*. »

Travail éminemment schizophrène, Arsène Schrauwen peut être lu accompagné de *Capitalisme & Schizophrénie*, Deleuze & Guattari y affirmant qu'il n'y a de devenir que minoritaire, l'étalon homme-blanc, mâle-adulte, n'ayant pas de devenir. Ils n'emploient jamais le terme avenir⁵, sans doute à dessein, mais ce qui tue tout devenir pourrait se dire avenir : le molaire de l'Histoire, le modelage architectural de l'être.

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, coll. Critique, Minuit, 1980, chap. 10, « 1730 - Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », en particulier p. 356 : « Pourquoi y a-t-il tant de devenirs de l'homme, mais pas de devenir-homme ? C'est d'abord parce que l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire. Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc, adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse. »

Dire avenir, c'est dire combien les illustrés colonisent d'abord comme signifiants, avec leurs couleurs vives et l'architecture des pages, l'ar-

chitecture comme complexion du parcours de l'œil à travers les formes. Arsène est un *alias* de l'auteur ballotté dans ces images, qu'il reproduit. Schrauwen est d'abord ballotté dans cette architecture de lignes, de tracés, ces éléments signifiants, à la rigueur il les copie, il se copie comme lecteur de ces récits mais en y insérant la forme d'objectivation qui s'y opère, en quoi le parcours de lecture produit images et textes pressurant et façonnant, ligne par ligne, tracé par tracé, une même *Weltanschauung* pour tous.



C'est un regard apparemment enfantin sur le monde, mais ce monde a toutes les caractéristiques du déjà-là : s'il y a un inconscient collectif, c'est dans cette imagerie qu'il s'incarne, dans cette architecture soi-disant inoffensive.

Freedom Town, la ville projetée par le cousin d'Arsène, celle qui va l'emporter en expédition à travers des cartes fluctuantes, et dont le premier bâtiment est le rêve fiévreux et hébété d'un schizophrène sur la table d'une chambre d'hôtel miteuse, ville utopique et fantastique, mais dont l'architecture a pourtant cette forme d'évidence du déjà-là, comme une citation de toute les villes

utopiques déjà vues dans *Flash Gordon*. Son nom imbécile est attribué par Arsène lui-même à force de consommation de bière trappiste. L'imagerie des étiquettes de bière trappiste, sur-signifiante elle aussi, est citationnelle du prêtre et de l'autorité, comme Arsène dans la jungle re-vétira la bure du prêtre colonial.

Ce qui travaille *Arsène Schrauwen* est bien l'occupation de l'espace, de l'espace pour les corps : points rétrécissant et trous de serrure, grand espace vierge des cartes, mais il aboutit surtout à une architecture des espaces produisant l'absurdité du déplacement, son non-sens.

Schrauwen consacre plus de 50 planches au séjour solitaire de son *alias* dans un bungalow, lieu de loisir, manière d'éden, où l'on tourne en rond, désœuvré dans son hamac, manipulant des objets manufacturés – en premier lieu le costume du colonial enfermé dans un coffre comme un secret –, dans une contemplation où la solitude accroît l'invention d'objets de désir idéalisés (Marieke, la femme du cousin).

Arsène Schrauwen vit une peur panique de la contamination, qui affecterait son intégrité corporelle : « avoir la phobie du nègre, c'est avoir peur du biologique » écrivait encore le psychiatre Frantz Fanon. Dans son périple colonial, Arsène est obsédé par la contamination de son corps par les fluides à travers lesquels circuleraient les *elephant worms* (asticots-éléphants) qui rendraient difforme tout corps humain. Arsène se replie de plus en plus en un point de singularité jusqu'à l'explo-



sion. Plutôt qu'animé par des sentiments nobles, Arsène Schrauwen semble porté par sa libido et ses phobies, dans l'architecture du monde.

Schrauwen contourne le signifiant colon du visage par le cercle du zéro, un code assignifiant, où les inconnus n'ont pour tête qu'un cercle blanc parfait. Les ouvriers, les personnages sans identité, n'ont pas de traits, pas de bouche ni de nez, ni yeux, ni oreilles ni cheveux, mais un seul cercle pour tout visage. C'est aussi un trait schizophrène, l'oubli total du visage de l'autre⁶, représentation et non-représentation, qui a l'avantage volontaire ou non d'évacuer le faciès en portrait-robot ou caricature des traits du visage, si commune dans l'imagerie coloniale, l'imagerie qui invente l'Occident comme Occident, du *Y'a bon Banania* des tirail-

6. *Ibid.*, chap. 7, « Année zéro - visagété », p. 230 : « Défaire le visage, ce n'est pas une petite affaire. On y risque bien la folie : est-ce par hasard que le schizo perd en même temps le sens du visage, de son propre visage et de celui des autres, le sens du paysage, le sens du langage et de ses significations dominantes ? [...] On peut dire que le visage prend dans son rectangle ou son rond tout un ensemble de traits, traits de visagété qu'il va subsumer, et mettre au service de la signification et de la subjectivation. »

leurs sénégalais aux caricatures contemporaines des musulmans. Le véritable iconoclasme, c'est l'idolâtrie de la figure plutôt que l'attention à ce qu'elle porte de traces et de souffrance des vivants.

Point de singularité dans une architecture de l'objectivation, *Arsène Schrauwen* se produit dans la langue anglaise typographiée mécaniquement, ou plutôt lettrée mécaniquement, à la découpe, les lettrines majuscules énoncent massivement les faits, rien d'autre, dans des décalages et amputations, accollements précipités, etc.

La bichromie rouge et bleu est le plus souvent massive, soit rouge, soit bleu, deux états, pourtant sans code, rouge rendant chaleur ou excitation, déplacement, bleu rendant nuit ou apaisement, eau, au gré du récit.

Dessins, langue, leur architecture : fantômes de l'auteur, fantôme du fait majoritaire pour une subjectivité emportée.

Alors le serviteur noir, le *boy*, dans *Arsène Schrauwen*, n'est jamais qu'un fantôme, un fantôme du mâle-blanc, un rêve dans un bungalow tout confort, bungalow-cercle pour visages-cercle, ce ne sont pas seulement les figures mais l'ensemble des formes qui façonnent le regard du lecteur.

L'unique représentation d'un nègre se trouve pages 251-252.

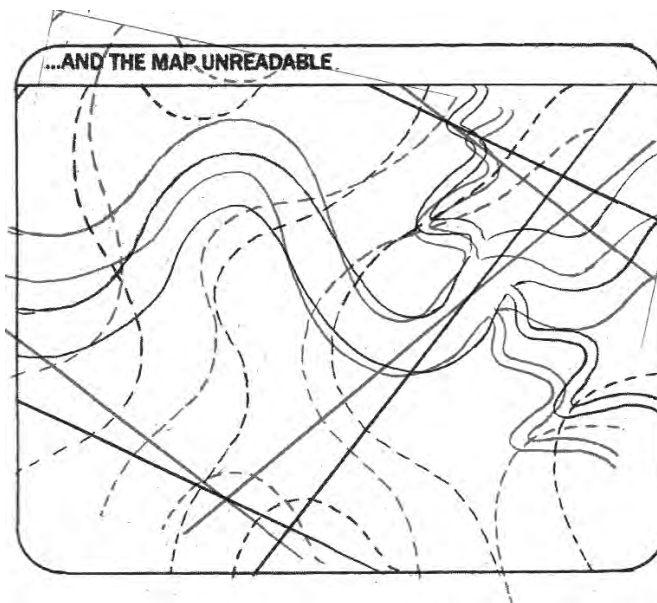
Arsène Schrauwen y figure enfin le colon imaginaire, finie l'incertitude ballottée d'esquisses, voilà l'assurance du colon, chacune de ses phrases faisant cliché. La langue y basculant de l'anglais au français et au lingala bantou, le let-

trage des majuscules aux minuscules. La bichromie se faisant plus « classique » dans une superposition du rouge et du bleu pour produire l'impression de diverses couleurs. Dans une rupture marquée du régime de signes donc. Ces quelques pages, dans une fausse tentative de recours à une « représentation plus réaliste », radicalisent au contraire les mots d'ordre signifiants, réalisent le colon dans l'avenir majoritaire. Si rien ne vient appuyer stylistiquement le tragique de la situation de ces planches, du dialogue goguenard et des colons jouissant de leur situation privilégiée, elle l'est doublement, par *Arsène* qui accomplit finalement le rapport colonial comme tout l'y poussait sans qu'il succombe, dans sa situation de père adultère dont l'enfant sera élevé par un autre.

sances du réel (de la bande dessinée au cinéma hollywoodien)⁷. Une pratique est d'abord prurit des corps souffrants, symptôme⁸. Les productions artistiques sont tissées de refoulement

7. S. Freud, *Le malaise dans la culture*, op.cit., p. 54 : « Il faut que la culture mette tout en œuvre pour assigner des limites aux pulsions d'agression des hommes, pour tenir en soumission leurs manifestations par des formations réactionnelles psychiques. »

comme d'autres activités névrotiques. *Arsène Schrauwen* fait symptôme, dans une dérivation de l'histoire familiale, dans l'imagerie coloniale flamande façonnant son corps phobique, symptôme du refoulement de la libido homosexuelle, incestueuse ou adultère. Mais la puissance des symptômes de ses névroses s'affronte aux grands mots d'ordre, aux blocs d'idéalisation imagière. Ainsi la concomitance de la fuite des *leopard-men* face aux coups de fusil – outil technique –, du visage du cousin Roger redevenant cercle après l'électrochoc.



On lit dans cette bande dessinée de *Schrauwen* combien la production d'œuvres d'art n'est jamais sublimation, combien l'idéalisation n'est pas la seule pente naturelle des pratiques, et pas même compensation symbolique des insuffi-

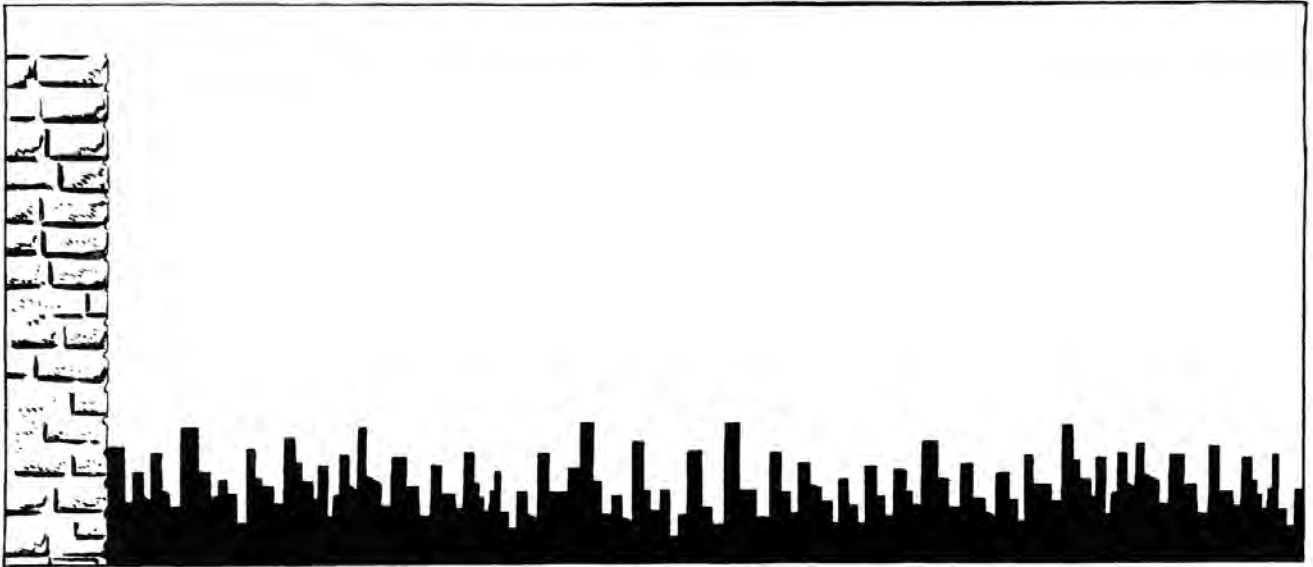
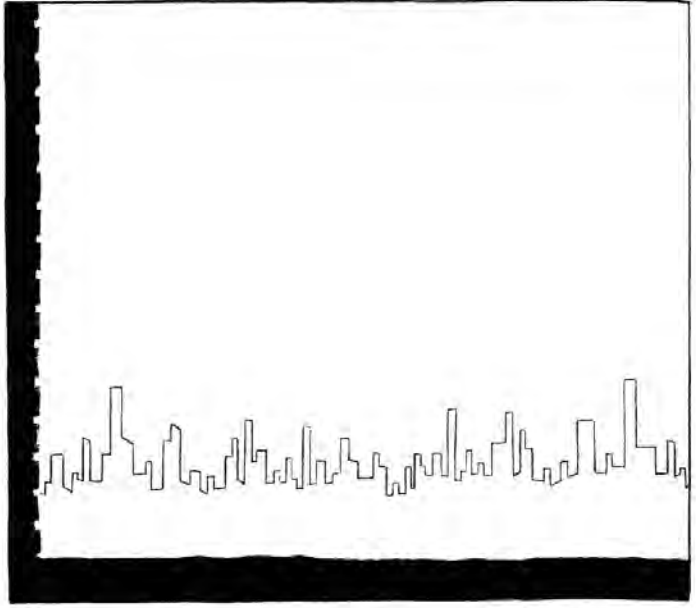
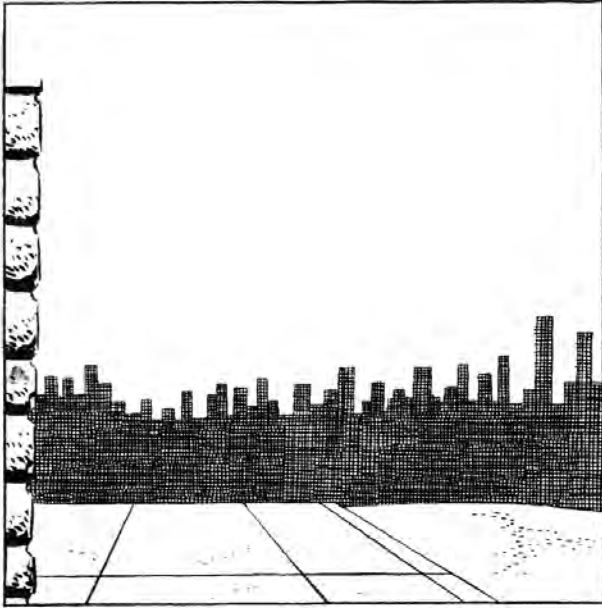
12



8. Cf. Georges Didi-Huberman, « Des images et des maux », Postface à la deuxième édition d'*Invention de l'hystérie*, Macula, 2012.

APR.
MAY
#112

2



Jérôme LeGlatin - palimpseste de la page 2 de *Flash* n° 112, John Broome, Carmine Infantino et Joe Giella, DC Comics, 1960

MOINS LA MAIN

c'est samedi soir
théo vient chercher sa fiancée
théo descend de voiture.

et embrasse sa chérie
sur le chemin du cinéma
un beau vélomoteur
séduit la fiancée de théo
théo reste seul dans sa voiture.

théo roule sur une chaussure
un homme tombe de sa fenêtre
théo freine
et s'arrête juste devant le suicidé
une ambulance emporte le mort
théo va rentrer chez lui
il est dans la cour
il entre dans son bâtiment
théo monte l'escalier
théo croise sa voisine qui rentre
théo a vou lu tout casser hier soir.

théo va regarder chez sa voisine.

théo regarde chez la voisine
la voisine et son fiancé tuent le
temps comme ils peuvent
ils essayent beaucoup de positions.

14 théo entend tout le temps
sa voisine et ses fiancés
théo tombe du tabouret
théo se remet à la fenêtre
quelques minutes de repos
avant l'attaque sexuelle
l'étrangler quand elle le suce
si seulement elle attrapait un enfant.

On écoute alors la table
voisine.

— Permettez, mademoi-
selle, que je vous raconte
l'histoire qui me permet d'ai-
mer enfin ma femme (au
bout de trente ans de ma-
riage).

— Je veux bien. Mais soyez
bref.

— Depuis longtemps,
chaque dimanche, ma
femme et moi avons pour
habitude d'aller faire un
tour à la campagne.

— Respirer l'air pur de la na-
ture nous fait du bien.

— Grâce à nos ballades bu-
coliques, je conserve un
teint de chérubin. Voyez
mes jolies pommettes
roses.

— Soyez bref.

— Bon. Dans l'une de ces
belles campagnes, un jour,
ma femme et moi. Comme
ça...

Et là soudainement, stop !
Comme apeurée, elle me
dit :

— Regarde !

Il y avait là une vache,
toute gentille et toute ma-
chouillante. Une vache.

— Tu n'as pas à avoir peur.
La vache est un animal on
ne peut plus pacifique.

— Une vache ?

— Eh bien oui, une vache.
Que crois-tu que ça puisse
être ?

— C'est que...

Que quoi ? lui dis-je, parle,
réponds, explique-toi, al-
lons ! Et voilà :

— Je n'en avais jamais vu.

Tu te fous de moi ? lui dis-
je, c'est une blague ?

— C'est une blague ?

— Chut, tais-toi, laisse-moi
admirer, laisse-moi contem-
pler.
Laisse-moi.

— Mais, bon sang, tout le
monde a vu une vache !
C'est commun, connu, di-
géré !

Et toi là, tu me dis n'en
avoir jamais vu ?
C'est impossible... Laura,
dis-moi ? Comment, à ton
âge, peux-tu être encore
vierge de vache ?

On s'est promené tant et
tant de fois, comme ça, à
la campagne... on en a
pourtant croisé et recroisé
de ces bestioles-là !

Mais Laura, que faisais-tu
de tes yeux ? Tes yeux, où
étaient-ils ?

Tes yeux ? Laura ? Ré-
ponds-moi ?
Où ?

— Je...
Je te regardais.

— Tu me regardais ?

— Oui, je te regardais, toi et
tes petites joues roses. Je te
trouvais tellement mignon,
tellement tout ça. Tant
d'amour, tant de désirs...
j'étais comme hypnotisée !
Souvent je me disais :
« C'est mon mari à moi, je
l'aime, ô comme je
l'aime. » Et voilà, je ne
voyais que toi.

Oui, que toi.
Toi et point.
Mais, aujourd'hui, voilà,
c'est fait, elle est là, j'en
vois une.
Comme elle est belle n'est-
ce pas ?

Je restais là, à regarder ma
femme, sans rien dire,
contemplatif.

Lui avais-je déjà dit « Je
t'aime » ? Je ne crois pas.
C'est elle qui me le disait.
Moi, dans mon indifférence,
je me contentais de lui ré-
pondre « Moi aussi. »

Longtemps je n'avais vu
que moi. Moi et point. Mais
ce jour-là.

— (Comme elle est belle, at-
tirante, merveilleuse,
douce, parfumée, floris-
sante, sensuelle, mysté-
rieuse.)

Oui, ce jour-là, enfin, je pus
lui dire :

— Je t'aime.

— Moi aussi.

- | | | | | |
|--|--|--------------------------------------|--|--|
| – ‘vec leur sale parc !!
On ne tue plus rien... | – Mariette donne-moi
donc un petit blanc... | qui tue ! | – Un village, dans
une flûte !!! | fois, venez par groupes
séparés !! |
| – Slurpe... | – Glopp. | – Mariette, une mort
subite ! | – Qui c’est le mec au fusil ? | – Quel beau fusil !! |
| – Salut Mariette !!
Un express à la pression...
... Avec de la mousse... | – Mariette, je veux un
noir bien serré... | – Un cocktail « Titanic » ! | – Mariette je te demande
un demi, et tu me sers un
ailier... -gauche ! | – Il est chargé ce
beau fusil ?? |
| – Schlurpe ! | – Mariette je veux
un rouge... | – Mariette une pière !! | – À boire ! | – Ô Mariette, je mettrais
bien mon clocher dans ton
village... |
| – Tu es déchendu cheul,
Athanjé ? | – Et moi un chocolat... | – Mariette !... | – Sans ballon ! | – Il l’est !! PA !! |
| – Oh non ! | – ? | – Et c’est tout ? | – Mariette, tu as trop serré
mon noir !! et il est mort ! | – Et une arquebuse, -
Mariette - une ! |
| – Mariette !!! Une Suze-
Sancerre de Silonvonderke
‘vec une paille... | – Mariette un demi ! Dans
un ballon ! | – Glope ! | – Arg.... | – Yope ! |
| – Scllppe ! | – Un ouiski sec –
sans beurre !! | – Slu... | – Mariette ton kir ne ferait
pas de mal à une mouche ! | – Et qui est-ce qui doit
balayer ? C’est Mariette !! |
| | – Mariette, pour moi un kir | – Mariette, une vodka
au rouge... | – Est trop lente !! | |
| | | – Un thé de tigre !!!! | – Y’a pas de glaçon
dans mon « Titanic » | |
| | | – Un citron au troène... | – Dis, cabot ! La prochaine | |

15

– L’Afrique, Carmen ! Nous sommes jeunes, heureusement.
Si nous étions vieilles, nous n’y trouverions que des défauts.
Sens-moi cette chaleur !

- Allez, faites-moi la charité
je suis un pauvre
- ces trois-là pour un chillion,
Miss, trois, pas deux !
- Une obole, Miss, vous pourrez donner
le nom que vous voulez à un petit noir !

on pourrait l’appeler Aldo, par ex.

- Aluayé, aluayé, obara !
(on lui pique son sac)
Allez, magne-toi !

– Mon sac ! Fais quelque chose, Carmen !

on a parfois besoin de solidarité.

- Mais, porteur, qu’est-ce qui vous prend ?
Ce n’est qu’un gamin !
- Une gamine, Miss. Elles sont plus insolentes que les garçons.
On voit bien que vous venez d’ailleurs. La preuve c’est que je ne
suis pas un porteur, mais un policeman.
- Ça fait mal à la calebasse ?
 - Non !
- C’est à cause de la casquette. Je vous confonds tous,
avec vos petites casquettes.
- Des sarcasmes ? Défoulez-vous, tant que vous êtes blanche,

profitez-en...
– Je dois prendre le bateau postal.
Conduisez-moi, officier public !

ce qui compte, c’est de se sentir citoyen.

- Vous allez sur le fleuve Kwambo ? Vous allez en voir de
belles avec tous les noirs qu’il y a !
- Tengo verguena de ser blanca, carmencita !

espagnol scolaire.

- Pas la peine de baratiner d’un air complice dans ma langue.
Parlez la vôtre.
- Voici votre bateau, Miss Frowz. Il lui faudra dans les deux
semaines pour vous mener à destination, du moins je l’espère.
- C’est la moindre des choses, vu le prix du billet.

craac !

- Petit saligaud !
- Encore ! Ah !
- C’est de la faute du clou, pas de la sienne. Le pauvre !
Ah oui ! Demandez-le lui, puisque vous êtes si maligne !
- Tout de suite ! Dites-moi, jeune homme, c’est vous qui
avez déchiré ma jupe ?
- Oui. C’est moi.
- Si c’est eux qui le cherchent, inutile de faire du zèle,
Carmen. Qu’en penses-tu ?
- Essayons de ne pas manquer le bateau. Moi je n’en pense rien.

Une lecture de *Renée* de Ludovic Debeurme

à propos de *Renée* de Ludovic Debeurme, Futuropolis, 2011

Dehors / dedans

« *L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dehors-en dehors qu'est le vrai espace.* »

Henri Michaux, « *L'espace aux ombres* »¹

La réplique est imparfaite. D'une couverture à l'autre, Lucille, en tenue d'été, et Renée, en tenue d'hiver, se trouvent à quelques pas d'un seuil différent. La première est immobile, une légère ombre derrière elle. Dans une attitude prostrée et avec un regard fixe sur le buste découvert d'un homme émergeant d'un lac, elle se confond au décor plein d'une vignette mêlant humus et feuillage. La seconde compose l'essentiel d'une image au fond vide. Elle semble à peine s'arrêter à une minuscule clôture bordant une rivière, l'œil fermé interdisant tout reflet et toute représentation, sauf des jambes réduites à des lignes dans l'eau, des traces inapparentes qui pourraient très bien ne pas être les siennes. Toutes les deux isolées et interdites, en marge mais en pleine page, l'adolescente et la jeune femme paraissent avoir confié à l'eau stagnante et aux éléments de cette eau devant elles leur parole. Mais il n'y aura aucun écho. Le miroir, par le lac ou par la rivière, ne dira rien d'elles. De même, il abat le doublon de l'une à l'autre, les mettant toutes les deux en suspension, l'une pétrifiée dans sa confrontation au monde extérieur et l'autre recueillie en son propre monde. Lucille en dehors ; Renée en dedans.

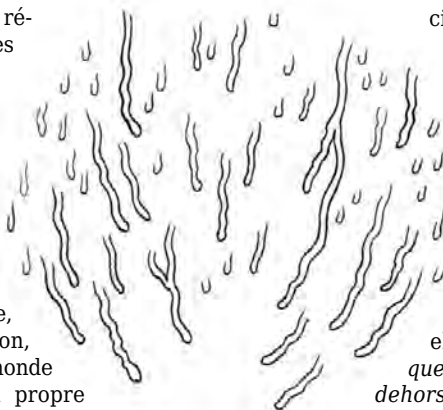
Le lac est une porte entr'ouverte sur elles-mêmes, révoquant la duplication mais autorisant la confusion des figures et ne s'intéressant qu'à elles seules. S'il y a un miroir, s'il y a une réplique, le prisme s'arrête à la lisière des personnages, depuis les détails du monde qui les entoure jusqu'à leur propre monde. Cette frontière intime s'entend déjà dans les pré-noms des deux femmes. Le double de la consonne pour Lucille et de la voyelle pour Renée vient en fin de prénom, en

bordure, suggérant ce retour sur elles-mêmes. L'horizon demeure ainsi fermé. Lucille, l'anorexique confrontée au dehors, accueille son étroitesse pour la graver à même sa chair. Renée cherche à *être pleine* et à combler son espace intérieur en se laissant violemment pénétrer par l'espace extérieur, mais elle s'anéantit dans un même temps.

Bornes en propre, cellules d'elles-mêmes, l'une et l'autre souffrent d'un défaut de reflet initial et se perdent dans un jeu de vase communicant pipé, mû en vase clos. Elles ne peuvent errer qu'en elles seules et, par accident, l'une en l'autre. Elles se fondent à l'eau devant elles, en elles, encloses sur une barque intime et lourde qui les contraint à la paralysie, ralliant un réseau d'images qui les remplissent et les vident à la fois. Confrontées à l'opacité, ces figures de passeurs pauvres ne pourront alors se réaliser et s'achever qu'en fantasme. Mais à ce fantasme de fusion répondent des portraits de confusion. Lucille vient parfois compléter les images manquantes de Renée, et inversement. *Renée* s'ouvre par exemple sur les paumes en sang de la jeune femme. L'image

évoque la mort, l'idée de passage à l'acte pour elle, par ses veines scarifiées, et pourrait suggérer dans le même temps le retour à la vie pour Lucille, sortie de la maladie par ses menstruations retrouvées. Un peu plus loin, le corps miniature de Lucille se dégage des stries de la peau d'une Renée assoupie, illusion née d'une illusion, rajoutant au désordre et à la projection de l'une depuis l'autre, plutôt qu'à l'assimilation de l'une à l'autre.

Lucille et Renée apparaissent en figures liquides et composites, inquiètes. Maintenus au bord d'elles-mêmes, dans l'impossibilité de s'envisager entières, elles ne sont véritablement ni en elles, ni *quelque part*. Perdues dans un labyrinthe *au dehors* qui calque leur labyrinthe *au dedans*, elles s'envisagent à travers des signes d'impuissance et de déféction qui structurent et définissent leur « *expérience intérieure* ». Chacune à leur mesure, elles expriment cette « *insuffisance* » originelle évoquée par Bataille, faisant de l'être dans le monde un « *être incertain et maladroit, une particule insérée dans des ensembles instables et enchevêtrés* », qu'il peut projeter où il le veut « *hors* » de lui². Chacune à leur mesure, elles sont aussi des êtres en profondeur, avec leurs peaux et leurs chairs mouvantes et faisant se mou-



par Cathia Engelbach



voir l'espace autour d'elles.

Atrophie et hypertrophie sont des récurrences dans le travail de Ludovic Debeurme, concernant tant les hommes que la nature, impliquant à chaque occurrence le passage du dehors vers le dedans, transformant les éléments en « ensembles instables » et pourtant perclus. Renée se croit « rivière qu'il faut faire couler parfois, pour que tout le mal et la colère s'enfuient à travers elle ».

Mais la réalisation est un échec : dans un réseau palimpseste, la fuite ne pourra être qu'intérieure et encaissée. Lorsqu'ils se réveillent d'un faux sommeil, les personnages sont cloués à leurs propres brèches, en lutte contre leurs strates. Une autre dialectique, celle de l'ouvert et du fermé, les tient dans un « *minor land* », terre infime et secondaire inscrite sur un mode mineur — comme celui d'un musicien perdant ses harmonies. Aussi le cerveau se réduit-il à une main close, et l'éjaculation se résume-t-elle à un enfoncement en soi. Si le corps fermé s'ouvre, c'est uniquement en lui-même et rarement vers l'autre ou vers la nature.

Ludovic Debeurme fait dire à Arthur depuis sa prison mentale et physique : « *Je suis dans une boîte - mon lit - qui est lui-même dans une autre boîte - ma cellule - qui est, elle, dans la grande boîte - la prison. Hum. Non... Je suis dans une boîte - ma tête - qui se trouve dans une autre boîte - mon lit - qui est enfermée dans ma cellule, qui est, elle, finalement ma boîte-prison.* » Voûte ou dépôt de lui-même, par métaphore, Arthur se perd au moment où il tente de donner une définition, et des cadres précis, au lieu dans lequel il se trouve. Mais une fois encore, la réalisation est un échec. Commentant la pensée de Michaux, cet « *horrible en dedans-en dehors* » qu'est le « *vrai espace* », Gaston Bachelard soutient que l'un et l'autre, « *l'en dedans et l'en dehors sont tous deux intimes et prêts à se renverser, à échanger leur hostilité* ». Il poursuit : « [Par cette pensée], on absorbe une mixture d'être et de néant. Le point central de "l'être-là" vacille et tremble. L'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide. Le vide, cette matière de la possibilité d'être ! Nous sommes bannis du règne de la possibilité. Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il

habiter ? Le conseil du philosophe de rentrer en soi-même pour se situer dans l'existence ne perd-il pas sa valeur, sa signification même, quand l'image la plus souple de "l'être-là" vient d'être vécue [...] ? La peur ne vient pas de l'extérieur [...] . La peur est ici l'être même. Alors où fuir, où se réfugier ? Dans quel dehors pourrait-on fuir ? Dans quel asile pourrait-on se réfugier ? L'espace n'est qu'un "horrible en dehors-en dedans" ». Posant les mêmes questions, Renée illustre bien « ce drame de la géométrie intime », qui touche ici à la forme même donnée aux lieux, paysages et personnages.

Forme / informe



« Nul n'ignore, par ailleurs, que l'adulte trahit fréquemment dans sa conduite des intentions agressives à l'égard de son propre corps. [...] L'art reflète également ce fantasme originel : "Il faut feuilleter un album reproduisant l'ensemble des détails de l'œuvre de Jérôme Bosch, note Lacan, pour y reconnaître l'atlas de toutes ces images agressives (arracher, éventrer, etc.) qui tourmentent les hommes." La prévalence parmi elles, découverte par l'analyse, des images d'une autoscopie primitive des organes oraux et dérivés du cloaque, a ici engendré les formes du démon. [...] Il y a donc bien, semble-t-il, une agressivité originelle de nature fantasmatique qui affecte notre expérience corporelle et sa relation avec les autres corps. »

Michel Bernard, *Le Corps*⁴



L'expérience du corps, l'expérience de la forme, passe par une série d'accidents qui structurent le travail de Ludovic Debeurme. Renée, dans une alternance de vignettes pleines et de vignettes aux lignes minimales, fait entrer dans la trame principale des parenthèses, suspensions

graphiques et narratives qui figent les formes et les personnages. Si l'auteur admet que c'est avant tout d'un désir d'image — au-delà d'un désir de narration — et d'une improvisation que naissent ses albums, la liberté à accorder aux personnages semble néanmoins



Une lecture de *Renée* de Ludovic Debeurme

toute relative. C'est une liberté d'aliénés. Avant de se montrer démons pour les autres, ils sont démons pour eux-mêmes. Ainsi, à chaque incise, des images mentales et *décrochées* font pénétrer dans la psyché des personnages, tous multiples, tous habités par un leurre établi dès l'enfance, tous encore informés et assoiffés, en manque, ressentant « *la faim dans le bide et dans la tête aussi* », tentant de se combler.

Car il s'agit bien de prendre corps comme on accumule les empreintes mentales et physiques, c'est-à-dire d'emprunter aux autres hommes et à la nature ce qui, en soi, est le signe d'un défaut. Cela passe par des indices de pathologies comportementales, de simples troubles à des obsessions malades, des TOC de répétition d'Arthur à l'anorexie de Lucille, de l'hystérie et des manies de rangement de la mère de Lucille à la pédophilie de Denis. Tentant de se compléter, ils ne font que montrer leur ambiguïté, entre perfection et perte de soi. Ces itérations ne se déploient dans aucune chronologie, mais dans celle d'un *temps infernal* ; elles appartiennent à un présent et à des attitudes qui se répètent jusqu'au déséquilibre mental entraînant des perturbations formelles. Et cette bivalence est la part du diable qui fera dire à Arthur : « *Le temps n'a pas de cœur, mais il bat. Il bat comme un démon. Il enfonce son rythme des enfers dans les plis de notre peau. Il débobine notre fragile pelote et nous tend, un jour venu, le bout du fil pendouillant* ». Les métamorphoses sont dans *Renée* les manifestations physiques d'une chair en crise et qui déborde, de corps grotesques qui oublient soudain leur enveloppe rassurante, dès lors qu'ils la confrontent au monde extérieur.



Les personnages ne sont démons qu'aux yeux des autres ; seuls, ils gardent leur identité et leur pathologie sous silence — les prénoms comme les vérités tardent à se dire, les vignettes les enferment dans des quantités d'habitudes gestuelles, ou les ramènent à leurs propres pulsions, s'intéressant à leurs corps plutôt qu'à leurs paroles, à leur apparence plutôt qu'à leur être. Déformés, outragés, ils parlent alors *avec leur peau*. Ils rendent perceptibles leurs déséquilibres

intérieurs, deviennent *monstrueux* au moment où ils se *montrent* (l'étymologie permettant de rapprocher les deux termes) et laissent jaillir leurs propres revers. Ils s'exposent ainsi dans toute leur laideur et dans l'outrage qui est fait à l'endroit de leur corps. Ils sont entièrement chair, à découvert, dans le sens où Merleau-Ponty l'entendait, soit des « *êtres de latence, des êtres de profondeurs, à plusieurs faces* ».

Figures effritées, voire annihilées, leur image est aléatoire et leur forme contingente. Nombreux s'exposent ainsi par des traits *caricaturés*, des formes *chargées* au sens étymologique du terme. Expressions visibles de pathologies, traces de passion et de bouleversements, ces traits révèlent des affectations pathétiques. La dystrophie atteint l'ensemble du corps et se manifeste la plupart du temps dans un second temps seulement, le corps étant tout d'abord dessiné de son point de vue *idéal*. Son revers vient par une rupture lente d'équilibre et de proportions. Elle peut être globale, émaciation ou enflure du corps dans son entier, ou plus localisée, touchant à ses membres limitaires, yeux, nez, oreilles, bras, jambes, envisagés par irrégularités et asymétries. Les corps de Ludovic Debeurme balancent sans cesse entre construction et déconstruction, auto-construction et auto-déconstruction. Ces perversions anatomiques sont des pulsions, des manifestations qui proviennent de l'intérieur de l'organisme. Elles font du corps un « *instrument de l'âme* », pour reprendre la pensée aristotélicienne du corps, qui serait défini par sa forme en tant que « *principe directeur* » et non seulement par sa seule matière.

La galerie de portraits dévoile un bestiaire. Les personnages appartiennent à « *la race des mous* » et sont donc, en puissance, en perpétuelle métamorphose. « *Laidis* », violents, étranges, l'épiderme éclaté, ils deviennent animaux de terre, d'air ou d'eau. Mais leurs transfigurations prennent, en acte, des valeurs différentes. Jouant avec les possibilités de l'anatomie comparée, Ludovic Debeurme fait par exemple des bras d'Arthur des ailes, et des jambes de Lucille des pattes de fauve, symboles de leur évasion chimérique. Les excrois-

par Cathia Engelbach



sances de Pierre, musicien de jazz dont Renée tombe amoureuse, partent de son nez avant d'affecter son corps tout entier, par dissymétrie. Matérialisant le mensonge de l'adultère et évoquant les pulsions sexuelles, le nez s'étire comme une verge et, bientôt, comme son instrument de musique, lui aussi ithyphallique. Et « *il serait assurément le plus laid [d'entre les hommes], si la musique ne faisait pas de [lui] ce poète infini et céleste* »,

comme Renée l'entend. Pierre, frappé par la grâce mais atteint d'éléphantiasis, se moule dans une forme paradoxale et irrésolue, touchant à la fois au laid et au beau, au lourd et au léger, à la nature et à la contre-nature. Il figure une tragédie et est l'indice de la perte de la maîtrise de la raison sur le corps, dès lors qu'il s'abandonne à ses passions.

La galerie de portraits relève donc d'un désordre inhérent, se décryptant à travers la valeur négative des êtres et de leur représentation. De nombreux personnages de *Renée*, dans l'épaisseur et la débauche de leurs formes, sont ces animaux du *Timée* de Platon : « *pas autre chose que des humains châtiés et dégradés* ».

Ils ne naissent ni d'un rêve, ni d'un cauchemar, ni d'aucun fantasme, mais plutôt d'illusions inquiétantes, car étrangères. Ils sont ainsi tous étrangers à eux-mêmes, se tenant face à un miroir opaque voire diffracté, glanant quelques éléments à la nature par compensation, aussitôt déçue. Et ce que le miroir ne leur renvoie pas, c'est aussi le reflet des autres qui demeure vent, fuyant. L'autre se montre uniquement dans ses absences, révélation aussitôt revoilée ; il agit également comme un défaut qui fera dire à l'un d'entre eux : « *Il me manque ce que tu gardes pour toi.* » Tenus hors du temps, hors du lieu, hors de la parole et de la communication, ils sont tous enfants ou vieillards, souvent les deux à la fois, figures amputées ou hybrides, et isolées.



Absence / présence

Hamm : La nature nous a oubliés.

Clov : Il n'y a plus de nature.

Hamm : Plus de nature ! Tu vas fort.

Clov : Dans les environs.

Hamm : Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux !

Clov : Alors elle ne nous a pas oubliés.

Hamm : Mais tu dis qu'il n'y en a plus.

Clov (tristement) : Personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous.

Hamm : On fait ce qu'on peut.

Clov : On a tort.

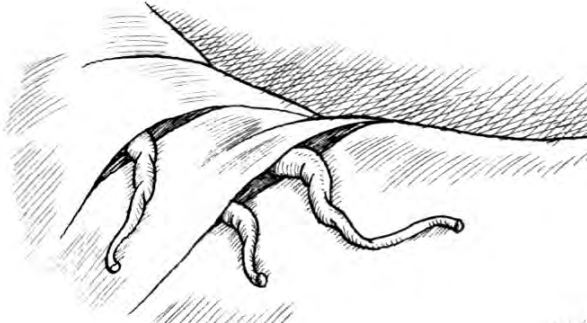
Samuel Beckett, *Fin de partie*⁶

« *Endgame* » : fin de jeu pour la nature et les éléments de la nature. Dans la pièce de Beckett, Nagg, Nell, Hamm et Clov sont, comme Lucille, Renée, Arthur, Pierre, Denis, les mères, les pères, les frères et la galerie de personnages de *Renée*, des figures amputées ou hybrides, et isolées. Ils vivent, ou plutôt ils végètent, dans un espace non défini, dans un recoin du monde désert, ou plutôt dans un recoin désert du monde. L'« *intérieur sans meuble* » de *Fin de partie*, uniquement percé par moment par une lumière grisâtre qui entre par une minuscule fenêtre, est un espace clos à l'état d'ébauche ou de ruine. Il est la nuit d'une journée ordinaire, ses quatre murs et sa poubelle. Il est hanté par des infirmes : Hamm, privé de la vue et sa mobilité, Clov, son fils adoptif réduit à l'état d'esclave, et Nell et Nagg, ses parents amputés des jambes, des ordures remplaçant leurs membres fantômes. Le théâtre de Beckett et l'univers de Ludovic Debeurme présentent tous deux des figures défaillantes d'un monde défaillant. Tous sont au monde tels que le monde leur apparaît : *tordus*, c'est-à-dire déformés et instables. Tous sont à la fois les indices d'une fin et d'une évolution, d'une mort et de transformations.

Le lieu dans lequel ils évoluent, extérieur pénétrant dans l'intérieur, qui « *monte au fond [d'eux], si fort, forêt tout entière* [qu'ils ont l'impression de] *manger par le nez* » ou encore « *mer qui les terrasse, les jette contre le sol avec sa force sans que rien de*



par Cathia Engelbach



sa surface n'ait à se vider » contre eux, mais dans le sein de laquelle ils se tiennent « vivants », est sans cesse en balance entre vie et mort. Aussi Renée se sent-elle « anéantie » et « vivante » à la fois lorsqu'elle se fait pénétrer par son musicien. Leurs rencontres les enferment dans une chambre, abri ou prison à l'image de leurs enceintes corporelles. N'appartenant « à aucun jour qui se lève », vampires, enfants-vieillards, spectres, gisants, les personnages se fondent à leur espace microcosme et ne cessent de s'allonger sur un lit-linceul, parfois dédoublé. Dans ces décors uniques au centre desquels ils placent leur couche (berceau ou cercueil), ils ne peuvent donc s'échapper qu'à travers leurs propres métamorphoses et sont hantés par des invisibles du monde, des présences d'absents qu'ils ignorent et qu'ils connaissent pourtant, qui les suivent et les observent en silence.

Ces formes absentes viennent combler leurs nuits. Elles leur sont autant mémoire qu'ombres. Nouvelles figures lacunaires, elles sont des souches, des racines mortes qui possèdent leur imagination, et elles ne quittent pas une forêt d'enfance, un arbre (généalogique), le lieu d'une possible recombinaison familiale. Car tous souffrent d'une défaillance de liens, de descendance ou d'ascendance : ils doivent la brèche qui les bâtit à une lignée familiale rompue ou étêtée — tous sont ainsi écartelés, dépecés ou décapités, à la recherche de membres (de leur famille) fantômes. Double du lit, la balançoire sur laquelle Lucille attend son père lui est forêt tout entière, immen-

sité intime. Elle est également la figuration d'un élan brisé, la balançoire sans le père pour la mettre en mouvement pendant sa faculté, et d'un arrêt dans le temps. Cette immobilisation se retrouve dans l'ensemble des gestes des personnages, paralysés dans leurs manies et contraints à des piétinements incessants. Elle est le signe de miroirs opaques et indéchiffrables, dans lesquels ils ne voient ni leurs propres reflets, ni ceux d'une parenté. Par l'impossibilité de la résolution, Arthur / Vladimir restera ce *fatherkid*⁷ et hésitera donc toujours sur son identité, et le miroir suggéré par le lit double de sa cellule, qu'il partage avec un pédophile, lui renvoie une image diffractée et tragique.

Mais ce vide est aussi un blanc primordial. Leur lieu est un intervalle de temps et d'espace, « entre » fait « antre⁸ ». À l'arrêt, en suspension, les formes peuvent dupliquer jusqu'à se confondre. C'est le cas des paysages : « Quand la mer se retire, il y a ces morceaux de craie, jaunes et sales. Ils sont une frontière fragile, un chemin entre l'air et l'eau. [...] Je crois qu'à force de se mélanger à la mer, ils se sont arrondis comme de vieilles montagnes. » Et, par répercussion violente et synesthésique, c'est aussi le cas des personnages, tour à tour perforés par des « couteaux mystiques qui s'enfoncent dans les chairs » et appréhendant le monde et l'autre par les odeurs qu'ils dégagent. Lorsqu'ils accueillent les éléments en eux, c'est une lutte contre eux-mêmes et contre leur propre dispersion qui s'engage. Une recherche d'espaces et de filiation.

« Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. »

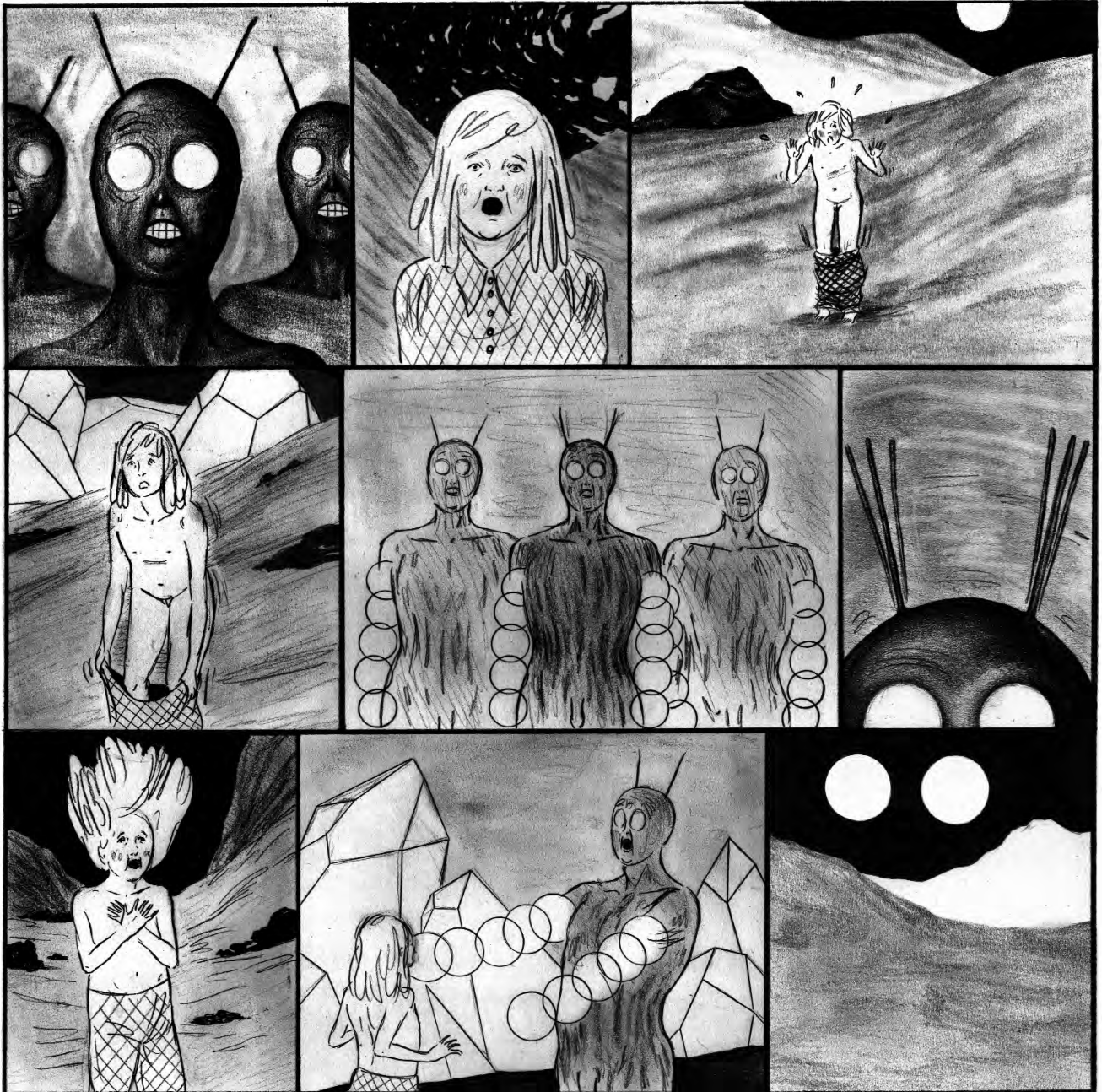
Stéphane Mallarmé, *Igitur*⁹

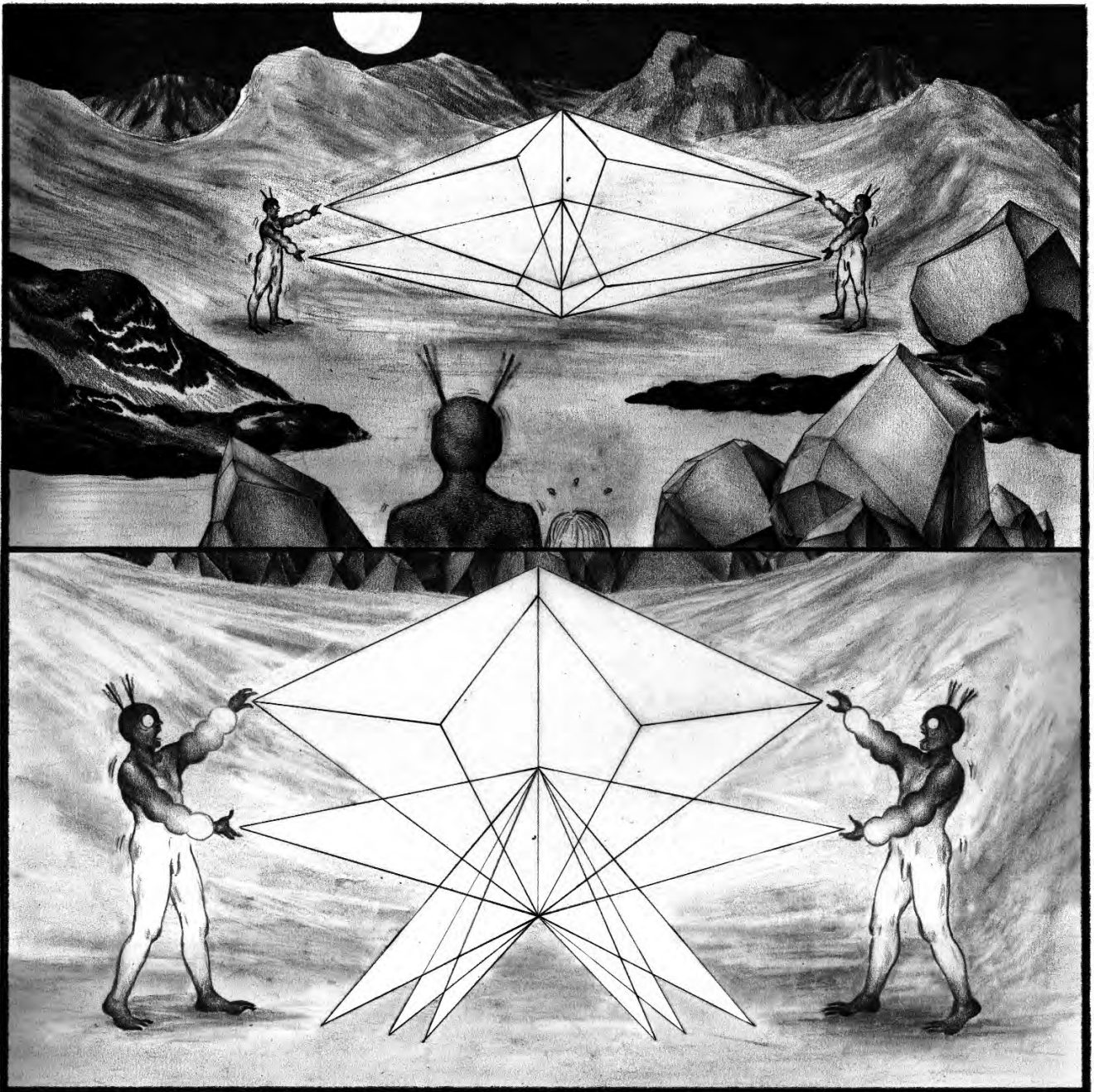
1. in *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, 1952, p. 91
2. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 99
3. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, coll. Quadrige, 2012, p. 195-196
4. Michel Bernard, *Le Corps*, Seuil, 1955, p. 91 (Michel Bernard s'appuie sur les *Écrits* de Lacan, également publiés au Seuil, 1966, p. 104-105)
5. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 179
6. Samuel Beckett, *Fin de*

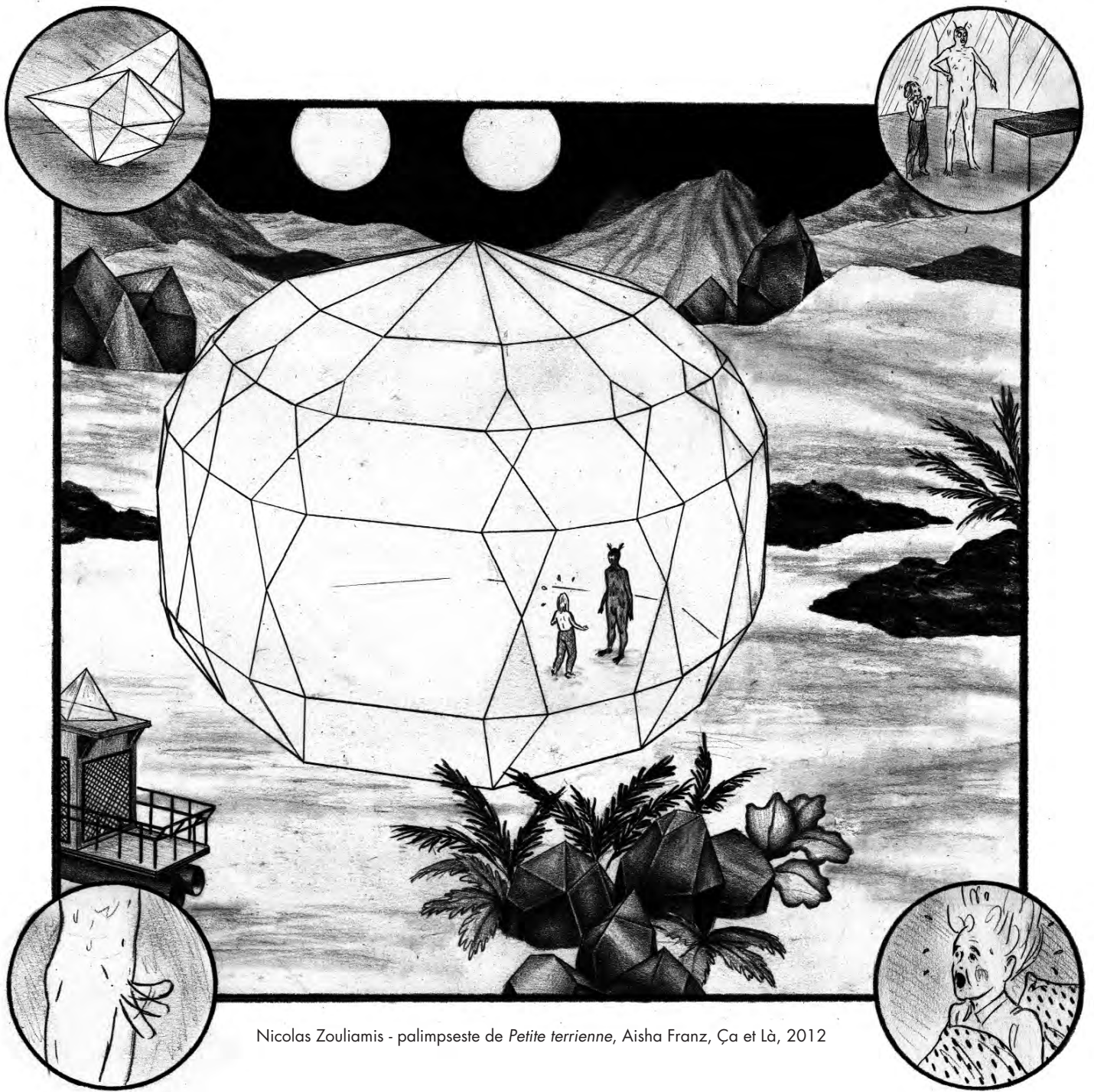
20

- partie, Minuit, 1957
7. L'enfant-vieux revient très souvent dans le travail de Ludovic Debeurme. *Fatherkid* est le nom qu'il a donné à son groupe de rock indépendant, qu'il forme avec Fanny Michaëlis.
8. L'expression est de Georges Didi-Huberman à propos de la « pensée de l'absence » dans l'œuvre de Pierre Fédida, in *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Minuit, 2005, p. 21
9. Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, V., Gallimard, 1952









Nicolas Zouliamis - palimpseste de *Petite terrienne*, Aisha Franz, Ça et Là, 2012

DESSINER par L.L. de Mars

2) Le contour, le vecteur

« Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant. »

P. Valéry, *Degas, danse, dessin*

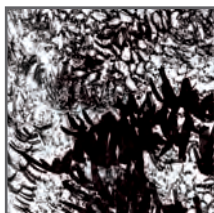


Circonscrizione

Nous avons rencontré une frontière catégorielle autour de laquelle dessin et couleur s'opposent dans le traitement métaphysique de la forme représentée, conséquence inévitable d'un traitement également morcelé des formes naturelles. Engagés trop loin alors pour pouvoir les penser ensemble comme déterminants de toute forme, dans les mêmes rapports de perception et surtout de *durée*, nous étions tenus de croire cette séparation fondée en nature pour la fonder en représentation : c'est un miroir du couple d'oppositions forme et matière, dans lequel cette dernière entraîne irrémédiablement la couleur à ses aléas, à son indétermination, et où – conséquence et cause – le contour s'y soustrait par adéquate à une forme, signe pour elle, et forme à son tour.

Une hypothèse temporelle, préalable à toute interprétation, les avait séparés, hiérarchisés, déjà, dans la perception. Ceci impliquait une autre détermination, faisant de la mentalisation – *puis* du dessin – un contour qui taille dans le temps sa vacuole. C'était établir en espace mental isolé une masse contre la possible pensée d'une attention – *puis* d'un dessin – sans déliaison entre masses non traitées et angle d'une vue prise dans la durée.

Si le dessin comme contour est une pensée de l'enveloppe comme forme mentalisée, s'il rejette la couleur dans l'agitation incertaine de la matière bruissant devant les yeux, c'est au prix d'un dégagement volontaire de pro-



priétés (car le dessin est pris, comme *tout le visible* aristotélicien, dans la couleur, et la couleur trace, dessine, vectorise et sépare) et de qualités (couleur et dessin sont soumis aux mêmes déplacements accidentels). Tout un socle théorique, dans lequel nous sommes encore englués, fut fondé en l'estant le corps sacrifié d'un rapport modal au monde.



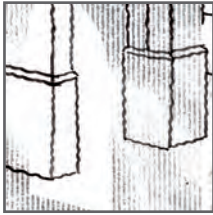
Troisième creuset mythique

« Nous divisons la peinture en trois parties. Cette division, la nature en personne nous l'enseigne. Puisque la peinture s'efforce de représenter les choses vues, il nous faut examiner de quelle manière les choses tombent elles-mêmes sous notre regard. D'abord, bien sûr, quand nous regardons un objet, nous voyons que cet objet occupe un lieu. Le peintre alors cernera l'espace de ce lieu, et à cette façon méthodique d'ourler l'objet, il donnera le nom approprié de circonscrition. En observant, nous nous rendons compte sur l'instant du grand nombre de surfaces assemblées ; l'artiste appellera à juste titre cette conjonction des surfaces qu'ils disposent en leurs lieux respectifs, la composition. Enfin si nous regardons plus attentivement, nous distinguons les couleurs des surfaces dont la reproduction en peinture, parce qu'elle reçoit toutes ses variations des lumières, sera par commodité dite réception des lumières. »



Voici qu'Alberti aménage dans le dessein général de l'image à peindre, par ce chapitre 30 de *De pictura*, un espace spécifique appelé *circonscrizione*. On pourrait le croire, par cette réserve conceptuelle, rendre justice à la plasticité interne du dessin comme mode et à l'excès qu'il tient, toujours, devant la notion de linéament ; mais il ne s'agit que d'un nouveau jeu de miroirs renvoyant, à la partition conceptuelle d'un processus qui cheminerait depuis l'expérience sensible jusqu'à la connaissance – circonscrition, composition, réception des lumières –, une partition historique de la production d'image dans son propre cours. Cette séparation introduit un étrange mouvement de décomposition de l'activité plastique, avec pour ar-

gument qu'on trouve son modèle ontologique dans l'expérience du monde. Mais il a fallu commencer par désarticuler les qualités immédiates de tout objet pris dans l'expérience du regard pour permettre cette consécration, arrachant le *disegno* (dessin et dessein) à son tour, à sa durée : atomisation du *tout ensemble* de l'image, procession aberrante de l'idéation jusqu'à cette expérience sensible par excellence qu'est la couleur, devenue partie d'un tout supérieur initié dans la *forme* ; troisième étape d'une perception et d'une noétique, c'est en tant que telle qu'elle est prise dans un *modus operandi* de la peinture dont elle devient la *couche de finition*. Tout se passe alors comme si rien du monde ni de ce qu'il suscite en nous ne se passait d'abord en elle, n'était pris en elle, n'était expérimenté en couleur, et surtout pas le dessin... Celui-ci, toujours conçu en binôme de la couleur comme ar-



tification de la peinture, restera le fidèle topographe d'un monde effectué.

Mieux encore, parce qu'on le cheville à l'idée d'une forme mentalisée, pure de toute couleur, reconvoquée par lui, on pourra faire dépendre du dessin tous les arts, *ce qui revient à l'en extraire*.



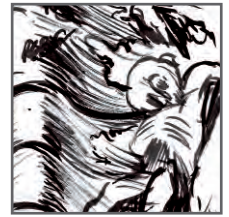
Il en est l'idée fixe. Le caractère arbitraire de cette séparation, comme de cette dépendance, est illustré par les contradictions théoriques qu'elles ont pu impliquer : Vasari argue de ce caractère universel pour en faire l'arc de tous les arts quand il s'agit de faire jouer théoriquement Florence la dessinatrice contre Venise la coloriste ; et Roger de Piles, un siècle plus tard, à la recherche d'une quintessence picturale, conclut de cette absence de spécificité l'infériorité du dessin sur la couleur.



À tout point de vue, c'est égal. Ça a pu être immensément fécond, avant d'être fossile et de disparaître des questions de peinture. Disons que ça s'est déplacé : le procès d'une théorie du dessin du XVe siècle serait simplement comique si nous n'étions déjà enlisés dans des cadres métaphysiques de l'Antiquité...

La bande dessinée serait, *avant tout*, dit-on, discipline du trait. C'est ce qu'il faut entendre par *dessinateur* de bande dessinée : la reconduction d'une théorie étique du dessin. Quand on s'embrouille un peu dans son histoire (qui n'est claire à aucun moment), on a toujours recours à celle de l'impri-

merie : la vieille raison du monde ordonné laisse place à la rationalité technique pour justifier cette tutelle théorique qui pense hors des couleurs et des masses. Mais à prendre les contingences techniques pour une nature, on prend surtout le dernier état du monde pour sa raison même : on étouffa aussi vite dans cette typologie du dessin que dans les limites machiniques, et toute occasion de déborder la couleur et de travailler les masses fut prise d'assaut. Qu'on s'obstine à penser Winsor McCay hors de ses couleurs – la monographie rédigée par Kaplan y consacre une



page – ou qu'on écarte ce que les bandes d'un Bordalo Pinheiro travaillent, dès les années 1890, de la couleur, nous dit ceci : il n'est pas question de *voir*, et peu importe que les productions nient la sujétion de la pratique aux conditions techniques de son exploitation pour fonder ce cadre théorique commun. Devant l'impossibilité d'établir le trait atone en règle et en substance, il ne restera plus guère que le recours aux statistiques... Dessiner des bandes a toujours été dessiner *à plein tube*. Là où dessiner peint, où peindre dessine, c'est-à-dire *dans le monde*.

Si on tient le dessin pour le compte rendu d'un rapport établi au monde (ou à une théorie du monde ; dans tous les cas un rapport *consommé*), n'oublions pas qu'il est surtout ce qui établit ce rapport, ce par quoi on fonde une relation avec le monde. Le dessin compose avec différentes stratégies d'occupation de l'espace, qui sont autant de processus d'avènement du mode *dessiner* et qui le changent, le grandissent et grandissent avec lui le regard. Qu'est-ce que ça signifie ? Ça signifie qu'il y a bien des traitements linéaires, mais aussi des devenirs-masse, des rétentions béantes, des rythmes de croissance qui vont de la scarification la plus sèche au chaos des bruines ; *masses, filets, sillons, nappes, incises, nouages, grappes, boucles, insectes, pulvérisation, dilution, poudre*. La relation au monde s'y incarne très littéralement, et les processus d'imitation (que j'appellerai *assonances* pour rompre la distance irréparable ainsi que la finalité où la *mimésis* tient l'objet du dessin) sont pris dans ses rythmes ; la vectorisation est prise dans une homothétie charnelle, dynamique, avec le corps dessinant qui entretient d'étranges rapports d'introjéction avec son objet – représentation du partage illusoire d'un mouvement avec lui, bien plus que représentation éventuelle d'une vitesse optique.

Notre relation contemporaine à la *mimésis* est particulièrement déterminée par ces effets dans lesquels nous reconnaissons *l'imitation de la vie* ; ces effets, qu'on imaginerait naître à l'âge baroque, sont en fait exposés dès



l'Antiquité par la notion d'*odos suntomos* (la *voie rapide* du dessin grec, qu'on pourrait appeler *dessin vite*, qui est autre chose qu'un dessin rapide) ou encore par la recherche de la véhémence, de la vélocité du trait chez les théoriciens du maniérisme. Ce qui frappe l'imagination est que la cible de ces effets de vitalité est moins l'ob-

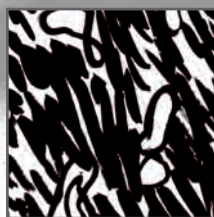
jet même de la représentation à proprement parler – passage du cheval, bougé de la danse – que le trait (agent, non pas des muscles et des os, mais *des nerfs*). Dans le fluide passage qui enchaîne les pleins aux déliés du pinceau, l'amateur traque une autre forme de

certitude que la juste représentation scénographique : il cherche la représentation d'un mouvement effectuant, dont la dynamique, bien qu'arrêtée, serait la trace testimoniale. Ce qui doit être retrouvé est la représentation d'un mouvement qui a eu lieu au-dessus du cadre illusionniste, le mouvement qui l'a produit.

Le cadre matériel du dessin le distingue opératoirement peu de la peinture : il est lié, dilué, pulvérisé, pris en couches, ce qui implique d'égales conséquences plastiques : il n'est pas plus tenu dans la ligne – pulvéulence des craies, estompes, crachis des encres – qu'il ne n'est dans l'atone – plombs bleutés du Duccio, trois crayons de Rubens, encres colorées de Steadman. Mais buter sur le champ technique – celui des arts dits *graphiques* – nous égare : s'il y a bien quelque chose qui dans la couleur dessine, c'est ce qui, dans son propre champ, opère des mouvements de vectorisation. Et s'il y a quelque chose qui peint dans le dessin, c'est ce qui lie les grands mouvements de fond des masses. Liaison et déliaison dans les processus, mais surtout tissage du champ et articulation des plans. Le champ est ce qui se constitue globalement de façon continue ; les plans sont les opérations de pensée et les actions qui distinguent sans les délier les espaces du champ, qu'il s'agisse des espaces illusionnistes (en perspective par exemple) dialoguant par les opérations techniques mêmes de cet illusionnisme, ou qu'il s'agisse des espaces discursifs, plastiques, qui se propagent dans tout le champ pour en composer les mouvements de fond. De ce point de vue, il est vain de séparer peinture et dessin, couleur et des-

sin, car il s'agit d'une contention générale des effets de durée – l'image toujours-en-train-de-se-faire –, dont couleur et dessin sont des modes différents de constitution mais pas des domaines séparés (ni de la pensée de l'image, ni de sa production). Distinguer peindre et dessiner opératoirement reviendra à les prendre en tant que mouvements spécifiques susceptibles de traverser aussi bien la peinture que le dessin.

L'étude de la durée pourrait consacrer une discipline à part entière : piège ambré des temps de construction qui rend visible, intelligible, ce mode spéculatif par lequel dessiner, peindre, furent des opérations d'une connaissance contiguë au monde traqué par sa représentation en marche. Dépris de la boue du codage, le regard peut se déplacer loin des pistes discursives, de la série stylistique, ou de toute autre machine de mort attributive, discrétisante, pour retrouver les moyens de creuser, de verticaliser l'axe du regard, de fouiller cette poreuse étendue de durée propre. Invité à trouver une assonance pour son propre corps, le spectateur est également invité à découvrir les liens puissants que la durée propre entretient avec la durée figurée, dont elle constitue un des plus solides moyens d'analyse : qu'elle fonctionne par écho – le furtif se tend furtivement, le liquide se prend dans les pigments distendus et mouillés – ou même par contradiction – la soustraction par le grattage faisant les rehauts d'une herbe touchée par la lumière.



Préparé à aborder la peinture avec en éclaircisseur Euclide, Alberti allait la fermer en partie à sa picturalité même, en tenant fermement la question de l'image entre bord et surface toujours traités dans des rapports de contingence, maintenus en tensions, en ilotages, jamais pensés en monde, c'est-à-dire en ajout de réalité : seul un tel ajout, une telle conception de l'extension des territoires *pratiques*, aurait permis de rétablir dans les traits la matérialité des naissances plastiques et dans les nappes le foisonnement des striages constitutifs, celui d'un profond *mélange*. Pionnier audacieux – par son extraordinaire chapitre 33 – d'une conception formelle et plastique de l'image peinte, Alberti a été conduit par elle à l'hypothèse de la pure surface et de ses agencements conceptuels inédits. Mais en regard, il l'y a enfermée pour longtemps.

Le maillage souterrain des rythmes est rendu imperceptible par le maillage rationnel dont



il fera l'instrument optique du dessin : l'invention du *voile d'intersection* – cadre tendu de fils croisés devant le dessinateur –, trame régulière à travers laquelle le champ de vision se découpe en sections carrées, impose son mode d'écrasement bilatéral au regard comme au dessin : il arrache à la durée, gèle en contours et, précisément, anticipe la série des opérations discriminantes : il en est la condition et la vérification. Il empêche de voir ce qu'il invite à mieux regarder. Il établit la commensurabilité, c'est-à-dire, au fond, cette *composition* dont la circonscription n'est que l'inventaire et la couleur l'enduit.

Que pourrions-nous dire encore de la circonscription ?

Nous avons vu que, définie comme limite des corps, elle est avant tout idée des corps limités en tant qu'ils sont précédés de leur frontière métaphysique : c'est en seconde limite, celle, temporelle, de la relation entre le dessinateur et son objet, qu'agit la *circonscription*. Nous pourrions la distinguer, alors, du contour comme *phénomène* : aussi mouvant que la couleur, aussi instable qu'elle, un contour instruit d'une relation fugace, d'un mouvement entre l'observateur et son objet. Mais quand il est pensé comme capture, il l'est aussi, étrangement, comme propriété du corps lui-même. Corps se capturant ? Corps impensable sans capture, corps inadmissible si impensable (nous verrons plus tard que pour composer avec la tache, il faudra très tôt la domestiquer par sa mise en signe générale). Comme il y a de l'impensé travaillant dans le dessin, c'est sans doute l'intuition de cet *égarment pratique* qui imposa une subordination de la formulation à la formalisation. Parce que le contour est une propriété du regard, il laisse coi devant la question des essences autant qu'il interdit devant la notion de matière : on traquerait en vain la poussée matérielle qui le fit naître. Il n'est pas un donné, il n'est ni une évidence ni une nature. Il est une expérience sensible en transition infinie.

On voudra l'imaginer saisir comme d'une viande les sucs imaginaires de l'essence ? Alors il faudra le rabattre sur les objets, les maroufler de cette



fonction rhétorique du dessin pour que la pensée ne s'égaré pas avec lui dans le branle du monde des choses. On va étendre jusqu'aux pelures successives de la perspective, conçue comme dessin intérieur (comme retrouvailles avec la raison du monde), la domination rhétorique des formes extérieures, arrachées au temps (fixées dans leur zone d'interprétation,

déjà rhétorisées) ; si on y loge une position subjective, elle est aussitôt livrée aux mathématiques : l'œil du géomètre invite le spectateur à prendre sa place un instant dans le cadre perspectif. Le dessin y sera la seconde nature docile vérifiant l'ordre de la représentation derrière l'ordre du monde. C'est dans la mesure où l'on veut qu'il soit évidence rhétorique que le dessin est acculé à resignifier une forme par ses contours ; s'il essaie d'y échapper, il s'encrasse, se perd, s'abîme en nuances et revient buter sur le frontalier. Ainsi, le dessin est pensé en véhicule, ce qui tendrait à dire qu'il n'a pas d'existence propre et, également, qu'il est la seule insignifiance dans une chaîne de significations.

Pour délier contour et dessin, il faudra trouver un mouvement plastique accompagnant, de la perception, le caractère continu du sujet au monde, des choses entre elles, des plans entre eux, des durées. Nous devons libérer la surface des sectorisations entre traits et masses comme entre dessin et couleur : le contour est aussi possiblement ce clapotis coloré aux berges



de la Venise de Tintoret, ce dessin *par* la couleur, propriété d'un environnement, frange que la couleur pousse pour s'évider d'elle-même. Le voilà devenu alors pure extériorité, bord poreux des charges plastiques.

Dans une image, l'idée qu'il y ait un contour naît d'une rapport entre un objet et un subjectile, entre un arrière-monde et les formes qui s'y meuvent.

Ce rapport figural contamine nos interrogations plastiques. Nous y nichons de lourdes figures et entretenons d'étranges confusions entre scène et fond. C'est un rapport de *représentation*, car il n'y a pas de scène pour une surface, il n'y a que des relations de couches : ce qui anime l'arrière-monde le constitue également (chaque surface est *elle-même*, sans reste). Un rapport de masses n'y est qu'illusoirement frontalier, leurs franges n'étant pas une limite mais une perception de frottement. La question du contour n'est pas *une question de dessin*, c'est très également et en même temps une question de couleur parce qu'il s'agit d'un seul et même problème, celui de l'impermanence des masses. C'est masse contre masse que ça se joue, et non pas trait contre trait. Dessin et couleur sont pris ensemble. Ils sont pris ensemble dans le jeu des déterminations, dans l'idée, dans la production de formes nouvelles, de ces formes nouvelles au monde (bien plus que du monde) qu'on appelle des images.

Disegno

Le mot *disegno* affirme du dessin sa double nature : il dit combien le dessin est autant noétique que noématique, acte de connaissance et objet de la connaissance, opération de formulation – démonstration – et opération de distinction, il expose sa temporalité propre, sa modalité constructive, ses conditions d'apparition et il *rapporte* une perception immédiate, tendu entre son propre plan et le plan de référence. Il est interrogation et réalisation. Déjà analytique et plastique, dynamique et structurel, ressortissant aux champs conjoints du désir et de son effectuation, le mot *disegno*, qui s'est écrit de cette façon jusqu'au XVIIIe siècle, impliquait, comme *disegno*, cette double nature noético-noématique, jusqu'à cette coupure lexicale qui le vida de son train spéculatif aussi nettement qu'on l'avait arraché à la couleur. Le *disegno* était dénoué de ses puissances...

Cet éclaircissement réduit toutefois le *disegno* à un mouvement projectif, comme un filet optique pythagoricien jailli de l'œil, écartant la nature *intérieure* que le dessin impliquait du processus de représentation :



Quatrième creuset mythique

« Par ce nom de *disegno interno* je n'entends pas seulement le concept interne formé dans l'esprit du peintre, mais également ce concept que forme n'importe quel intellect. »

Zuccaro s'inscrit là dans une tradition néoplatonicienne : il ouvre par une image antérieure le chemin prospectif et créateur, composant une représentation mentale achevée qui est, déjà, *disegno*. *Disegno interno*. Hélas, il ne fait pas commencer le processus dans l'esprit : il l'y fait finir. Dessiner revient à révéler un toujours-déjà-là, par un mouvement dont Zuccaro avoue humblement son impuissance à lui trouver une spécificité *picturale* dans le champ métaphysique. *Disegno* sera un trait de vocabulaire pour spécialiste sans spécialité...

Ces *disegni* – *interno* et *esterno* – établissent entre le projet d'une œuvre et sa réalisation une sorte de dialogue métaphysique. Il y manque encore quelque chose d'essentiel, ce que la pratique elle-même forme de la

connaissance, la polyrythmie spéculative propre au dessin. Zuccaro l'a réduite en *stations* du dessin ; mais le dessin concourt simultanément à exploiter son champ d'expansion, à le strier et l'ouvrir en même temps, et à relever ses rapports de liaisons avec les référents qui ont causé sa *nécessité*, et peu importe qu'elle soit impressive ou expressive (appelons *nécessité* le modèle du dessin, sa cause, son origine, qui n'a pas à être vissé dans le monde des choses mais peut tout aussi bien se loger dans un commentaire de celui-ci, une idée poétique, une propulsion du dessin lui-même comme filet continu du devenir, une rêverie).

Pratiquer le monde : voilà ce que fait le dessinateur, pratique spéculative qui ne s'antépose pas au monde des choses mais participe pleinement à sa réalisation, son expansion. Le dessin comme pratique du monde est plus qu'une liaison entre des quelconques *disegno interno* et *esterno*, il est ce qui justifie même qu'il y ait une idée du dessin et ce qui rend possible le monde de la connaissance par lui. *Il conduit la danse*.

Même si l'évocation d'une *image mentale* a toujours cours aujourd'hui, il ne faut pas prendre trop au sérieux ce qu'elle prétendrait dire d'un processus de représentation, mais plutôt comprendre en quoi les relations de tous ces modes de l'image se poursuivent, bien au-delà des problèmes liant leur identité, pour trouver un principe d'homothétie commencé avant l'image, et se poursuivant au-delà de sa fonction supposée :

« Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée ».

Vasari, ici dans ses *Vite*, fragmente encore la séquence, rendant plus insaisissable le chemin qui conduit du regard à la main : *cognizione, concetto, giudizio* puis *disegno* allongent la chaîne qui tient à distance la force impressive et attèlent plus que jamais l'image à un vocabulaire métaphysique.



Imiter quoi ?

Les rapports d'homothétie entre les objets de l'imitation et ses causes limitent le spectre imaginaire à un inventaire des possibles déjà effectués : pour Saint Bonaventure par exemple, c'est en tant que le monde est beau que les œuvres sont belles. On peut imaginer que si les vertus de l'imagination



sont ainsi limitées aux opérations de réorganisation des formes effectuées, en esprit ou en acte, c'est parce que rien ne saurait excéder un monde considéré comme parachevé. Pour Plutarque, qui écrivait que « l'imitation vraie et naturelle d'un objet agréable ou affreux est toujours sûre de nous plaire », l'assonance comporte en elle-même la puissance de faire approcher la vérité : « la bonté de l'imitation consiste dans le rapport et dans la convenance de l'objet imité avec la peinture qu'on en fait ». Pour illustrer les vertus de cette dissemblance de corps touchée par la vraisemblance de l'imitation, il évoque le cri du porc que Parménon imitait si bien : « le cri du cochon, le bruit d'une poulie, le sifflement des vents et le mugissement des vagues, sont désagréables à entendre. Ils plaisent cependant quand ils sont bien imités ». Rien ne saurait excéder la vérité...

Que sa nécessité soit une intériorité comme mouvement ou une extériorité comme forme, le dessin est exclu du processus de création : c'est hors de lui-même qu'il peut espérer atteindre, entre autres choses, aux catégories esthétiques... Les questions esthétiques, les solutions formelles, sont ceinturées par les mêmes prémices : elles touchent essentiellement aux rapports de continuité et de discontinuité dans lesquels on postule le dialogue entre sujet et monde. Mais, toujours, elles sont prises dans un cadre mimétique : beauté dans la vérité du geste ontologique du Créateur, beauté dans la vérité de l'idée reconduite par la forme, beauté de la vérité mimétique elle-même, ou encore vérité du geste expressionniste, vérité de l'âme romantique, etc. Devant la connaissance et le monde, c'est moins un rapport de vérité (difficile à imaginer *indésirée*) qui est recherché que d'autorité, dont la vérité n'est au fond que le garant le plus solide. Vérité d'une méthode, vérité d'un concept ou d'une histoire, il manque toujours au corps dessinant un lieu de vérité dans cette topographie.

Voyons comment ce corps peut lui-même devenir contour, enclos d'une action, corps passif animé de mouvements sur lesquels il n'a pas d'empire : nous avons vu que le contour appartient au cadre métaphysique en ce qu'il implique l'absence du dessin dans son cadre de réalité figurale

– comme l'ange de l'Annonciation, invisible à Marie dans le cadre de la *storia* figurée et visible au spectateur du tableau : le contour est une absence présente, profondément transitoire et, également, transitive (il montre son objet). Et si jamais une intuition troublante ouvre à la possibilité d'un vecteur tirant le dessin, on fait alors appel à un autre cadre métaphysique pour l'y tenir lui aussi, et qui se développe depuis Ovide – « il y a un dieu en nous, sous son impulsion nous nous échauffons, Et cet élan contient les germes de l'esprit sacré. » (*Fasti*) – jusqu'à Francescus Junius qui en fait le socle du premier chapitre de son *De pictura veterum* : l'enthousiasme. La théorie de l'enthousiasme survivra sans peine à la retraite apparente des dieux pour venir siéger durablement dans l'inspiration.

Il n'est jusqu'à la faculté imaginative elle-même – la *fantasia* antique – dont on prive le dessin qui, décidément, ne fait rien... Chez Aristote, la *fantasia* est « l'empreinte ou la trace d'une sensation » ; chez Scaliger, « l'intellect est un miroir des choses » ; chez Cicéron, « tout ce que nous discernons par l'esprit tire son origine de la vue »... La *fantasia* est combinatoire, art du mélange imitatif et discrétisant. Cette conception



discrétisant, continue, passive, de l'imitation, est toujours en vigueur dans les critiques contemporaines du plagiat et la compréhension du droit d'auteur, prenant pour des questions morales ce qui ressortit à un cloisonnement métaphysique (pour une analyse détaillée du plagiat, je vous renvoie à mon *Hapax*, publié chez The Hoochie Coochie). Le processus imaginaire n'est plus qu'un subsidiaire de la mémoire, soumis à ses règles et propriétés, mené à des fins esthétiques – ces combinaisons supposant toujours un objectif autre que le dessin lui-même, mode extensif et formel de l'idéalité.



Proclus, en écrivant sur le *Timée*, va plus loin encore en faisant de l'imagination la condition exclusive pour atteindre la beauté « conformément à une image conçue par l'esprit ». Discernée, pour reprendre le mot de Cicéron, c'est-à-dire parachevée par l'esprit en cela qu'il clôture de lignes fermées, qu'il précise, arrache à l'ambiguïté du dissemblable : ce qui a été embrassé par l'esprit hérite de sa puissance abstractive ; toutes opérations visant à nier le dessin comme effectivité propre (et cadre d'invention), le conduisant au pur servage des idées soutenues ou des formes convoquées.

Le *topos* – toujours vivace pour la bande dessinée – de l’imitation de la nature, qui fait de « *cette aptitude [...] profondément implantée dans l’âme humaine* » (Aristote) un problème de relation entre deux mondes, évite de poser en nature le dessin, la peinture, comme s’ils en étaient eux-mêmes dispensés, flottant au-dessus du monde des choses. Hors du recours à la matérialité technique pour gagner un peu de *présence*, il lui restera soit la risible formule du style (survivant exclusivement dans notre discipline) qui solidifie grammaticalement jusqu’à l’étouffer cette relation dans des rapports de dépendance et d’efficacité, soit l’expressivité... L’expressivité ne résout rien des tensions internes à l’apparition d’un mode, et abouche au contraire à de nouveaux malentendus : survivance nerveuse de l’image mentalisée, l’expressivité, toujours plus ou moins thérapeutique, ne repose que sur un certain ressassement, celui de convention grâce auxquelles on vérifie les modes de l’expression elle-même sur son échelle graduée d’intensités. Il va sans dire qu’à ce prix-là, il n’existe rien d’autre qu’une filialité entre les œuvres du dessin et le tourisme – la *stupéfaction* – étendu à toute la vie du regard.

Il ne s’agit pas d’écarter de notre compréhension du dessin le concept d’imitation auquel on le rattache, mais de le déplacer, de le changer de paradigme, de lui redonner la durée qui fait défaut à sa théorie des formes. Quand la représentation est seconde, elle est *fossile*.

Vectoriser

« *L’élève qui apprend à lancer le javelot cherche à atteindre sa cible et forme sa main à diriger ce qu’il envoie. Une fois cette faculté acquise par l’enseignement et l’exercice, il l’utilise en direction de la cible qu’il veut : il n’a pas appris à frapper tel ou tel objet, mais tout ce qu’il veut.* »
Sénèque, lettre 94.

Qu’entends-je par *vectorisation* ? Mieux qu’une propriété du dessin, elle singularise le mouvement *dessiner*, décloisonnant peinture et dessin comme catégories inquestionnées, *topoi*. J’appelle vectorisation le jeu figural par lequel se signifie et se produit un mouvement, où apparaît celui qui s’y donne. Toute vectorisation, de ce point de vue, a les propriétés ad-

ventives et créatrices de la danse, mouvement effectué et figuré, s’accompagnant de sa matérialisation. Il y a un corps infiguré qui s’étend en chaque figure, en profondeur de celle-ci, dont la vectorisation est le possible effectuant, tangible. Il se réalise de ses mouvements, s’y constitue, autant dans la détermination des masses que par le nouage qu’il leur offre. Regarder le dessin revient à prendre en considération à la fois vectorisation et mode d’assonance – jusqu’à la dissonance critique –, sachant que l’assonance déplace la question de la *nécessité* au cours de paradigmes très divers : assonance avec ses propriétés matérielles (le grain, le fil, la nasse), assonance avec son développement dans le cadre narratif (les mesures, les angles de vue), assonance avec l’idée qu’on se fait d’elle (les caractères moralement déterminés du mode d’assonance), assonance avec ses lignes de force plastiques (l’équiformité des sillages proposés par les outils du dessin à ceux de la *nécessité*).

Où le dessin, s’il pense, pense-t-il ? Il pense dans l’infiguré qui se creuse et se déploie en lançant la figure ; c’est-à-dire qu’il rend muet sans faire silence, qu’il participe d’une cessation brève de *penser* dans le langage (en tant que *penser* excède la pensée) pour s’ouvrir à *penser* dans les sillons d’une matiération. Ni une extériorité, ni un recours aux artifices de la représentation intérieure – qui sont encore une extériorité –, mais un passage dans lequel la vie se prend et qu’elle ne quitte pas. Cela signifie que le dessin matérialise son champ en l’ouvrant *sans limite autre que l’activité*.

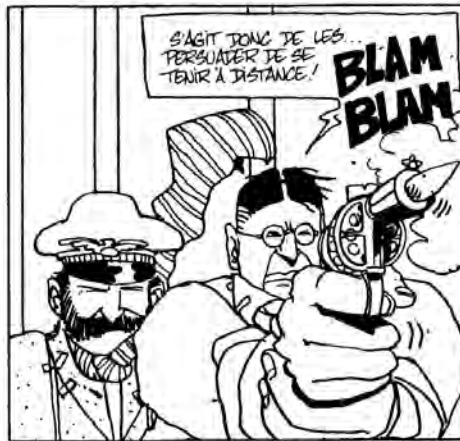
« *Il faut donc ici vouloir pour voir et cette vue voulue a le dessin pour fin et pour moyen à la fois.*

Il y a quelque analogie entre ceux-ci et ce qui a lieu quand nous voulons préciser notre pensée par une expression plus voulue. Ce n’est plus la même pensée. »

P. Valéry



Les œuvres intégrales de Plutarque, Xénocrate, Plinie, Cicéron, Aristote sont disponibles sur le merveilleux site remade.org. L’indispensable *De pictura veterum* de Francescus Junius hélas pas ; vous devrez vous endetter à vie pour l’acquérir chez Droz.



LIEUX COMMUNS

Carlos Gimenez, *Koolhaas le lépreux* – Liberatore, *Vidéo Clips* – Musturi, *quadrilogie de M. Espoir* – Floch et Rivière, *Blitz* – Muñoz et Sampayo, *Histoires amicales du Bar à Joe* – Chandler et Scozzari, *Le Dahlia bleu* – Loth et Montour, *Atlantic City* – Tardi, *Tueur de cafards*



Jean-François Savang

Le récitatif contre le récit

« Les poèmes, même si selon les temps et les langues leurs moyens sont autres, ont toujours une même tâche, faire que leur récit soit un récitatif, que leur récitatif fasse son propre récit, comme ne le fait aucun autre. En ce sens la poésie ne raconte pas d'histoire. Elle est d'un autre ordre que celui de la fiction. Elle n'invente pas un autre monde. Elle transforme le rapport qu'on a avec celui-ci. »

Henri Meschonnic,
La Rime et la Vie

32

Récit de la littérature en bande dessinée. Je prendrai comme point de départ la question de Thierry Groensteen à la fin de son ouvrage *Bande dessinée et narration*: faut-il « renier la narration? » (p. 195) Posant l'enjeu d'une désolidarisation de la bande dessinée et de la narration, Groensteen injecte dans l'*habitus* bédéiste, une relativisation en profondeur: la bande dessinée ne serait-elle pas forcément solidaire de l'activité d'un récit ou d'une conception narrative du monde?

La position de Groensteen à l'égard du récit est peu ambiguë, bien qu'il privilégie une pluralité d'expressions plus ou moins centrées sur la mise en valeur du récit: « il existe aussi certaines bandes dessinées expérimentales qui ne sont pas narratives, ou ne le sont qu'à un degré très faible. [...] Toutefois, ces formes restent marginales et peu fréquentes. La bande dessinée dominante est de type narratif, et on peut lui appli-

quer la remarque que formulait Roger Odin à propos du cinéma, que c'est ce statut même qui assure son "ancrage dans l'espace social" » (*Ibid.*, p. 88). Bref, le récit constitue le processus agrégeant d'une société à ses représentations normatives. Chacun se retrouve dans le récit. Le succès de la bande dessinée tiendrait à son assujettissement au récit. On tête du récit, comme de la normativité historique, parce que le récit nous berce dans l'illusion de l'origine et de la transmission. Personne n'est seul dans le récit: quelqu'un raconte. Il y a un vide intérieur du langage que vient combler le récit, parce qu'il est toujours d'un autre sujet, d'un autre temps.

Groensteen parle de « dispositif infranarratif » (*Ibid.*, p. 88) pour qualifier les bandes dessinées plus orientées vers l'abstraction — sur le modèle de l'art contemporain — que vers l'utilisation du récit. Il parle aussi de « bande dessinée d'auteur » et tient compte évidemment que, parmi eux, certains cherchent à s'émanciper du récit faute d'en faire la théorie critique. Cependant pour le théoricien, cette frange de la bande dessinée ne contredit pas le fait que la bande dessinée reste « une espèce narrative [au sein du "genre narratif"] à dominante visuelle » (*Ibid.*, p. 89). Car la bande dessinée n'est plus elle-même lorsqu'elle s'éloigne des principes narratifs qui font sa reconnaissance sociale. Prenant à témoin Chris Ware ou Joann Sfar, Groen-

steen précise que « nombre d'auteurs de bande dessinée parmi les plus passionnants du moment seraient farouchement en désaccord avec l'injonction faite à la bande dessinée d'entrer dans l'ère de la post-narration. Car, pour la bande dessinée, se libérer du récit et se libérer de soi-même seraient une seule et même opération » (*Ibid.*, p. 197). Le récit est donc associé intrinsèquement à l'activité de la bande dessinée. Cependant, la valorisation du récit n'induit pas une marginalisation radicale des œuvres non narratives, ou « infranarratives »: « Toutes ces avancées ne visent pas à dépasser ou déconstruire la narration mais bien à l'enrichir, à accomplir pleinement les promesses de la bande dessinée comme art à la fois visuel et narratif » (*Ibid.*, p. 198). Il semblerait qu'en bande dessinée il n'y ait aucune modalité d'invention en dehors du modèle narratif. Le récit constitue, à cet égard, le cadre essentialisant du discours. La bande dessinée dominante institue jusqu'à ses marges dans le récit.

Au terme d'une qualification du récit comme critère essentiel de la bande dessinée, c'est une opération similaire qui fait passer la bande dessinée pour de la littérature, partant du fait que l'organisation en récit est intrinsèque à la mise en image. C'est ainsi que Thierry Groensteen nous fait passer, comme par magie, des questions du récit à la « littérature » comme si l'un et l'autre étaient



logiquement liés: «Töpffer déjà parlait de *littérature en estampes* ; et l'histoire lui a donné raison: c'est bien une littérature qui s'est constituée, en effet, c'est-à-dire un vaste corpus d'œuvres narratives, structuré en genres, en écoles, en collections, en publics» (*Ibid.*, p. 197). Groensteen s'appuiera, pour confirmer l'inclinaison de ce point de vue, sur le travail d'Harry Morgan: «À son tour, Harry Morgan sanctionne cette histoire, et cette vocation, lorsqu'il parle, aujourd'hui, de *littérature dessinée*. Si la bande dessinée s'émancipait du récit, il s'agirait moins d'une libération que d'un reniement» (p. 197). De Groensteen à Morgan, on passe de la bande dessinée comme langage aux littératures dessinées. Le récit est ici le passeur de la mise en œuvre; et la littérature catégorie sociologique des représentations narratives. Or, même dans ce ventre mou qu'on appelle «littérature» et qui ne se distingue pas parfois de l'écriture au kilo, une œuvre n'invente pas forcément son public et échoue bien souvent à devenir «littérature»: comme le dit Alex Barbier, «ce sont les expériences extrêmes qui font la littérature» (Dürrenmatt, p. 142). La littérature n'est pas plus un genre que la bande dessinée.

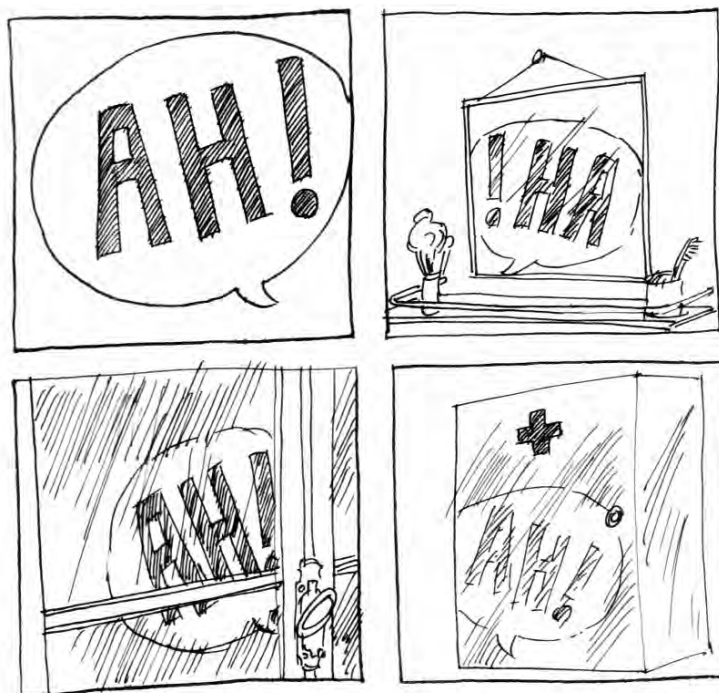
Dans *Principes des littératures dessinées*, Harry Morgan insiste sur le caractère narratif de la bande dessinée: «(pour la plupart des auteurs): récit dessiné conduit par une succession de vi-

gnettes [...] (Pour nous-même): Partie de la littérature dessinée qui conduit un récit par une pluralité d'images dont plusieurs sont coprésentes sur la même page» (Morgan, p. 382). C'est précisément le récit qui définit plus particulièrement ce que Morgan appelle «littérature

d'autres images, pourrait aussi être narrative.

Y aurait-il un problème à la subordination de la bande dessinée aux catégories du langage? À la lecture des *Principes des littératures dessinées*, Harry Morgan a bien perçu le problème qu'il y a à vouloir réduire une œuvre, quelle qu'elle soit, aux catégories de la langue et aux théories linguistiques en particulier. D'où la réinterprétation qu'il propose d'un formalisme de la «bande» dessinée à une conception des littératures dessinées. Ainsi échappet-on, par ce biais, à l'annexion «sémiotico-structuraliste». Cependant, on ne peut pas, au nom de la critique, ignorer que les conditions du langage et, à plus forte raison, les conditions de la vision dans le langage ne reposent pas sur une transparence de la langue dans l'organisation du sens. Il y a par exemple un traitement du visible propre au langage, avec la prosopopée (de l'étymologie du terme pros-ôpon, littéralement: ce qui est en face des yeux [d'autrui]). La critique

d'une prédominance du voir dans le récit pose ainsi la question de ce qu'est «voir» dans le langage: «Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une "vision" (en fait nous ne "voyons" rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes: "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien [dit Barthes en référence à Mallarmé]; "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du



dessinée»: considérant que cette dernière «désigne des récits en image(s)» (*Ibid.*, p. 387). De même, pour Groensteen, nous dit Morgan, «la BD est toujours un récit» (*Ibid.*, p. 306.). Le point de vue de Morgan sur le récit est le suivant: «nous acceptons une conception aristotélicienne du récit basée sur des liens de causalité et de consécution» (*Ibid.*, p.38). Ainsi une image fixe peut-elle être narrative *logiquement* dès lors que son sens s'inscrit dans une temporalité énonciative qui la déborde. L'image, en elle-même, en dehors de l'engendrement ou de la séquentialité

langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée» (Barthes, p. 32-33). Malgré toute la force d'évocation du récit mis en œuvre par le sujet qui raconte, cherchant à rendre visible ce qui ne l'est plus, c'est encore du point de vue du langage qu'est posée la question du voir. Car l'image est aussi le produit d'une énonciation; dans le cadre de la relation indissociable du sujet et du langage, elle suppose un récitatif. Alors oui, la théorie du langage ne se réduit pas à la théorie linguistique. Pour autant, il se passe quelque chose du langage dans l'infra-ou l'extra-linguistique engagé par l'image.

Précisons un point important de la situation critique et des objections: le langage n'est pas seulement là où on le voit. Il ne suffit pas de constater l'absence de texte ou d'écriture pour en déduire l'absence du langage. Les signifiants que nous organisons en dessin sont le produit d'une culture du sens qui ne nécessite pas directement le modèle de la langue. Nous sommes plutôt dans l'ordre du discours avec le dessin, dans le récitatif d'un sujet. Des choses sont tues et sont dites, y compris dans une vignette vide. Comme le montre les multiples manières de matérialiser le langage en dessins dans les *Prières* de L.L. de Mars, non seulement l'expression peut dissimuler des articulations du sens, mais encore le langage reste une chose profondément énigmatique pour chacun. La théâtralisation du langage en bande dessinée passe ainsi autant par des bifures que

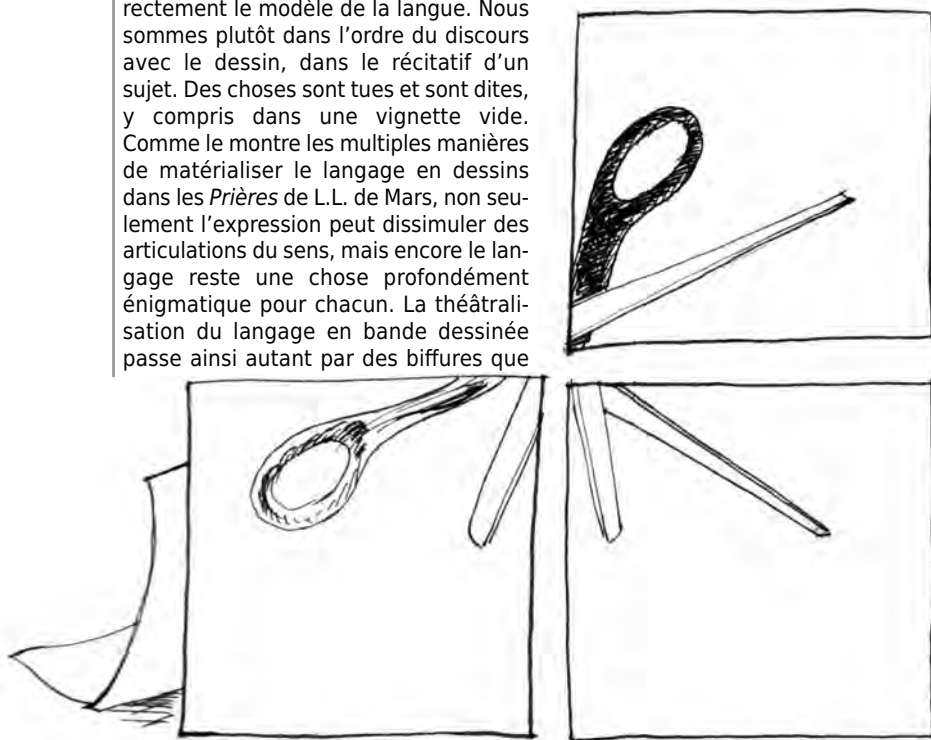
par l'illisible, par des éclipses du sens, des personnages sans visage, des visages signalétiques, et toute contamination possible du dessin dans le langage; le langage n'est pas donné: il n'est pas la statue du Commandeur du sens. Une attention minutieuse est apportée à la mise en scène du langage, au continu poétique de la signifiante du langage dans le dessin: le langage est ouvert à l'infini de ses mises en scène et peut prendre des expressions surprenantes dont une des plus récurrentes consiste dans la figuration d'un quelque chose du langage, à la fois silence, activité, mais aussi manifestation-interruption, interpellation du sujet dans l'inconnu du langage. Il y a là le récitatif d'un combat entre inconnu et langage qui passe par le dessin et qui tient, au nom de l'aventure du sujet, sa propre théorie du langage. Voilà ce qui se passe: réinventant le rapport entre dessin et langage, L.L. de Mars interroge tant les modes de figuration dans le langage que ceux du

dessin. Dans cette théorie du langage devient possible une «liposuccion totale» des corps langagiers dans le dessin, une critique des institutions du sens. Le récitatif de la bande dessinée tient aussi à cette force du discours qui trouble les limites de la figuration narrative: par sa capacité à signifier dans le travail du sujet, son récit est celui des conditions signifiantes de la pensée. La remise en cause d'une linéarité narrative comme principe théorique de la bande dessinée prend une tournure effective à travers les pratiques dispersives du récit. Pour L.L. de Mars, la linéarité du récit conduit au mythe et à l'illusion, au désarmement des rapports de pouvoir qui se jouent dans l'organisation de la pensée: «Malheur aux récits qui veulent nous instruire mais dont l'instruction obstrue toute l'image, dont le désir de nous dire quelque chose fait écran au dessin. Hé bien c'est une médecine de musaraignes. Un récit limpide devant l'énormité illisible du monde est un récit chétif. Un récit unilatéral est une trahison devant la multiplicité des voix qui désorganisent les rêves de puissance et de filage linéaire du monde. Un artiste n'est pas un commentateur du monde ni un journaliste [...]» (L.L. de Mars, *Prières...*, p. 78). Car il y a aussi tout l'irracontable qui ne trouve pas le récit; et l'irreprésentable dans le langage cherche aussi sa manifestation dans le dessin. Le récit des difficultés du récit devient ici le récitatif de l'aventure du sujet. C'est-à-dire que le plan du récit est pris en charge par le discours du sujet. On peut presque parler ici de «dessin critique» du formulable dans le langage certes, mais aussi d'un questionnement plus général sur la représentation du formulable.

Superstitio ou le récit du politique

À l'image de la bande dessinée, la cohérence de l'exégèse tient à l'organisation du récit. Le récit est à la fois le récit des institutions et l'institution du récit

34



comme destin collectif de la raison. Et il ne s'agit pas là que de discours. Les discours sont pleins de récits. Ils racontent, même si leur héroïne s'appelle raison ou connaissance, argumentation ou théorie. Il y a bien là la forme d'un raconté qui institue la parole dans la linéarité historique et dans la logique de ses enjeux. Raconter n'est pas anodin: derrière chaque récit, il y a une interprétation du monde, une situation théorique et critique. Il faut donner force au récit comme vérité et comme universel. D'où la stratégie de dissémination du *Récit unique*, intimement lié au vrai, en pluralité de racontars: «On a remarqué aussi le commerce des hérétiques avec quantité de mages, de charlatans, d'astrologues, de philosophes, c'est-à-dire de gens voués aux vaines recherches» (Tertullien, *De praescriptione haereticorum*, p. 157). Tertullien nous dit qu'il y a ici une partition éthique qui fait la différence entre les dévoilements du récit et le sérieux du discours. Bref le menteur raconte des histoires; et même si on peut admirer l'ingéniosité de l'invention, il lui manquera toujours la légitimité du vrai. Le discours affleure clandestinement au récit. Car il y a du discours dans le récit, comme il y a du discours dans un poème. Et le langage travaille aussi dans un tableau. Si «je» raconte, si le conteur me fait advenir dans la matière du langage, alors d'une manière ou d'une autre le récit vient se tisser dans le discours.

La signifiante du dessin dans la bande dessinée instituerait-elle la «scène des mots», pour reprendre la formule de Legendre, l'échange du lisible et du visible

dans le langage? La bande dessinée qui s'appuie sur le récit ne fait que reprendre les mots de la culture qui l'institue. Quelque chose se joue là d'une théâtralisation du langage par l'image; une évocation: «Là chassaient de jeunes Huns, des Huns d'avant Attila; mais la biche qu'ils poursuivaient traversa un marais, jugé auparavant infranchissable. Et en suivant leur proie, poursuivit le narrateur, ils furent étonnés de se trouver dans un nouveau monde» (Jean-Pierre Faye, *Le Récit hunique*, p. 11). D'où reviennent les témoins



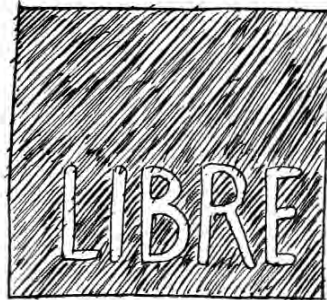
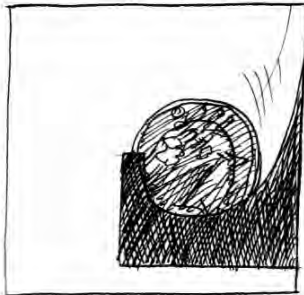
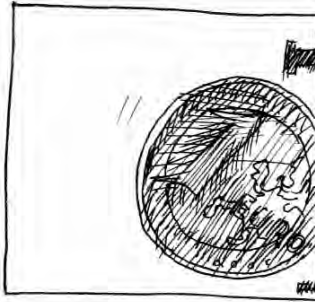
de l'invention artistique? N'est-ce pas là l'aventure d'un sujet, témoin non pas d'événement extérieurs mais d'un quelque chose motivant sa survivance dans le langage. L'art sans doute d'une manière de dire qu'on n'est pas complètement terrassé. L'impatience de l'art est souvent liée à «l'impatience de raconter» (*Ibid.*, p. 11) et de rapporter l'inouï, ce qui n'a pas été entendu et donc qui n'a pas eu d'écoute jusqu'alors. L'aventure commence dans la transformation en langage et l'évocation des images partant d'une réalité qui n'a plus ni corps ni autre atmosphère que la respiration du narrateur. Les mondes dont parlent les bandes dessinateurs sont-ils là? Faire voir des mondes qui ne sont pas dessinés dans le réel, «revenir conter le non déjà vu. Et que ces récits-là puissent «changer la face» des choses; en recommençant, sur un autre registre, l'action?» (*Ibid.*, p. 12) C'est sans doute cette force transformatrice du sujet qui est à l'œuvre dans le récit.

Ce qui n'existe plus passe ainsi du discours au récit et témoigne alors d'une mythologisation des événements, d'une origine perdue; mais également, à rebours, c'est un regard du langage, une double vue surgie de l'inconnu et se transformant dans la parole du sujet survivant:

«Le verbe *superstare* d'où il provient, signifie «être au-dessus». L'adjectif dérivé de ce verbe, *superstes*, signifie «survivant», «témoin». É. Benveniste explique ce premier glissement de sens par la valeur que peut avoir également le préfixe *super*, à savoir celle de «par-delà». Est dit *superstes* celui qui, par rapport à un événement, soit lui a survécu, soit y a assisté et, donc, peut en être témoin. Le substantif *superstitio* et l'adjectif *superstitiosus*, dont nous avons respectivement tiré «superstition» et «superstitieux», n'ont pas ce sens quand ils apparaissent dans les documents: ils signifient, pour le premier, «divination» et, pour le second, «devin». [...] Est dit *superstitiosus*, «celui qui parle d'une chose passée comme si il y avait réellement été». Et «*superstitio* est le don de seconde vue qui permet de connaître le passé comme si on y avait été présent, *superstes*» [Émile Benveniste, p. 278].» (Maurice Sachot, *L'invention du Christ: genèse d'une religion*, p. 175)

De la superstition vient le caractère prophétique du récit, l'enjeu de l'expérience divinatoire du sujet témoin de l'inconnu. Survivance d'un quelque chose déclaré irréel et faisant irruption néanmoins dans le réel. La *superstitio*, dans la méthode, n'indique pas seulement l'erreur ou le mensonge, mais aussi le passage de l'irréel dans le réel, c'est-à-dire la construction d'une croyance. On trouve la traduction de «survivance» par «croyance» chez Benveniste, fait remarquer Sachot. En outre, c'est institutionnellement, au sens juridique et dogmatique, que *superstitio* s'est séparé de la *vera religio*, comme religion illicite:

«*religio illicita*, laquelle était, pour cette raison, qualifiée de *malefica*, "maléfique", *prava*, "perversive", *barbara*, "barbare", etc. [...] La *superstitio* n'est alors plus seulement une "survivance méprisable" (sens juridique), mais une "croyance méprisable" (sens psychologique et épistémologique)» (Sachot, «Origine et trajectoire d'un mot: religion», p. 5-6). Nous tenons là l'entrée dans notre théorie du récit. Il y a d'un côté le récit de la «fiction impériale», de l'autre l'infini des récits hérético-artistiques, critiques de la fiction instituée.



36

Le récit tient la structure du texte social, son mode de légitimation. Ainsi les récits autorisés donnent-ils l'illusion que l'histoire aurait une consistance réelle et définitive. Mais il y a le Récit, cette idole du destin commun qui ne veut rien dire de l'aventure humaine, et les récits, liés à des expériences de transformation d'un quelque chose dans le langage du sujet. Le récit est idéologique: c'est d'être une forme signifiante du pouvoir qu'il se disperse en sujet d'écriture; il tient son émancipation transitoire de son assujettissement au Récit comme méthode du pouvoir, comme image de sa force agrégatrice. Louis Marin parle de «piège du récit»:

«Pouvoir de vérité, le récit est le récit du pouvoir politique. Mais cette complicité est un échange: entre les actes de la toute-puissance royale et le récit de ces actes qui doit en opérer les effets irrésistibles [...]. Le récit est le produit d'une application de la force du pouvoir sur une écriture. Mais le roi a aussi "besoin

de l'historien, car le pouvoir ne peut trouver son achèvement absolu que si l'historien le raconte. L'histoire royale est le produit d'une application de la force

du pouvoir narratif sur les manifestations de la toute-puissance politique [...]. Tel est le piège complexe du récit [...].» (Louis Marin, *Le récit est un piège*, p. 9)

Le bon récit, c'est celui du pouvoir, celui qui continue et instaure l'histoire de sa puissance: c'est le récit de la réalité, quelles que soient les formes de son travestissement. Le récit serait alors, dans sa méthode, recherche du pouvoir du sujet, recherche d'un continu du pouvoir dans le langage. D'où la force du trait, et la représentation héroïque souvent associée au récit: il symbolise le pouvoir du sujet dans le langage. Héroïquement, le récit est celui d'un seul sujet, d'une seule voix: d'où son aberration. Il y a là les ingrédients de la dérive de tout sujet vers son annulation, l'effacement du corps, de ses traces d'histoire dans l'idéologie

récitale de la «non-personne», dans la mesure où il n'y a de sujet que dans l'altérité première de l'infini d'autres sujets. D'où nécessairement ce que ça cherche à dire, à narrer: le pouvoir sur le sens. En effet, rappelons-le, avec le narrateur — et le conteur comme ascendant d'une oralité interne — pédalant dans son habit de ventriloque des événements: le *gnarus* qui a donné le «narrateur» fait jouer son pouvoir de ce qu'il sait d'une expérience inédite pour les autres sujets: «est histoire ce savoir dans le temps» car «le *Narrator*, c'est aussi *Narus* ou *Gnarus*, le contraire de l'ignare: celui qui sait» (Faye, *Introduction aux langages totalitaires*, p. 34); celui qui possède dans sa voix les empreintes de la vérité. Serions-nous, comme en littérature — et si c'est bien à cela qu'il faudrait réduire la littérature —, dans un art du récit qui se déclinerait, quel que soit le médium, comme une constante anthropologique? Le propre de l'art serait-il de raconter le politique?

L'arrière-plan de la raison vient donner du sérieux au divertissement; c'est une voix moyenne. Elle a l'air de confiner le meurtre à la fiction, entretenant par là même un pensable de l'impensable de l'homme, une césure dans le réel. Car le meurtre a bien cours dans la réalité. Les fantasmes de l'exception débordent la fiction, à tel point que l'univers même de l'aventure passe par le péril systématique de la vie en survie, par la narration épique de la survie masquant la vie. Mais quel discours alors pour la déraison et les folies, pour cet état incertain du sens dans le rapport entre sujets hors de la compréhension? La narration est donc un rejeton de la connaissance et de l'autorité, une représentation de la forme oc-

cidentale de l'origine et de la métaphysique. «La vieille *théorie de la connaissance* — ou, comme on l'a traduite plus lourdement pour les besoins de la langue française, la gnoséologie — a pour précondition une critique de Narus, le connaissant: du *Narrator*. La théorie de la connaissance présuppose une théorie de la narration» (*Ibid.*, p. 35). Un mode historique de la pensée et de ses retours d'aventure, au sens du survivant, de l'hérétique: ce beau menteur qui vient de loin. La fiction, science de la survie? Le récit recouvrirait-il, dans ses thèmes et dans son fonctionnement, une démonologie travaillant en dehors des croyances institutionnelles, comme la poésie, de loin en loin, travaille en dehors de la philosophie? Superstition est aussi un retournement de la vérité, une contre-réalité, une fausse croyance. Voire, une folie au sens allemand de *Narr* pour dire le fou.

Contre le récit, le récitatif

Le récitatif, c'est la parole qui travaille dans l'écriture: un je traversier du langage. Par exemple, concernant *Lycaons* d'Alex Barbier, Jacques Dürrenmatt parle d'un «long récitatif à la première personne» (Dürrenmatt, p. 41) structurant l'ensemble de l'album. Les rapports je/tu du discours traversent le fil de la narration et transcendent l'organisation globale de l'ouvrage. Et comparant la recherche de Barbier aux expériences d'écriture de Jean-Jacques Schuhl, Dürrenmatt parle fort justement d'une «forme de déflagration énonciative» (*Ibid.*, p. 141). La signification du sujet est première par rapport au récit; elle mène l'activité signifiante. C'est, en effet, de la configuration d'ensemble — du sujet continu du social dans le langage — que l'œuvre

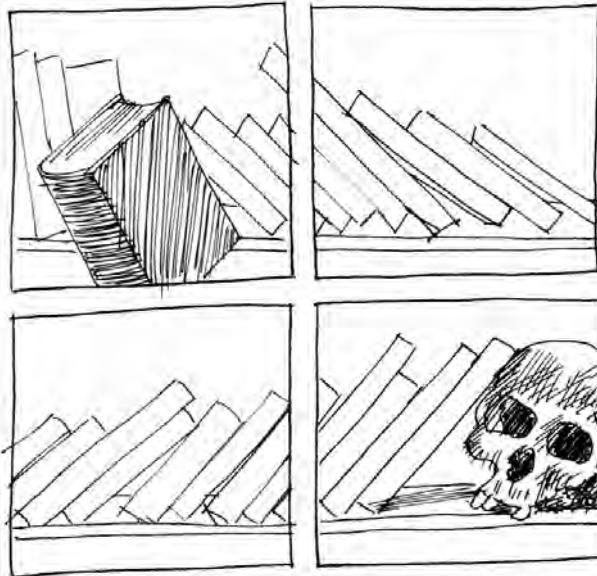
évolue et devient elle-même incertitude suffisante pour faire que d'autres soient sujets, que l'œuvre agisse. C'est-à-dire qu'elle ne soit pas un produit donné au sens d'ergon mais qu'elle soit *energeia*, activité, pour reprendre la différence de Wilhelm von Humboldt (*Introduction à l'œuvre sur le Kavi*, p. 183): une œuvre est d'abord action avant d'être représentation. C'est cette action de l'œuvre qui, se faisant, découvre le récit de ses propres moyens qui constitue le récitatif. Que l'œuvre agisse signifie qu'elle transforme l'autre en sujet, qu'elle appelle la transformation de la pensée; autrement dit, que le sujet soit «force de langage».

Pour cela, la voix est décisive du sujet. Elle fait le chant du corps-langage à l'œuvre dans les transformations du sens. Et le chant est continu du poème, à l'image de la psalmodie des mystiques: elle cherche la transe, la traversée, le bouleversement: elle porte le corps entier dans son rythme. Comment entendre le sujet du poème, cet imperceptible du sens dont le rythme tient autant au

langage qu'au corps? Le récitant brandit ici le corps comme une arme de démobilité, il met au défi de l'écoute, cette difficulté de l'autre dans le langage. «Écoute qui est d'abord la recherche du récitatif contre toutes les habitudes narratologiques» dit Serge Martin dans l'attention qu'il porte à l'invention du sujet comme relation dans le langage (*Poétique de la voix en littérature de jeunesse...*).

Le récitatif montre l'oralité à l'œuvre, non pas pour elle-même, mais pour faire place à l'invention d'autres sujets, à de nouveaux corps-langages pour penser: c'est la place de l'autre dans la pensée. Comme la récitation est à l'enfance l'exercice de l'oralité du poème, le récitatif suppose l'implication de ce que fait le poème du sujet dans les représentations données, face à l'autorité des récits. Il est une résistance au sens, c'est-à-dire qu'il surgit de l'intérieur du langage. C'est dire si, malgré son succès comme forme narrative, quelque chose doit rester minoritaire dans la bande dessinée.

Elle doit aussi tenir le poème contre l'ordre des discours, tenir le poème contre «la réduction des historicités à des récits, de sorte que la théorie est le méta-récit de ces récits. Une généalogie dont la déshistoricisation est la fiction» (Meschonnic, *Les états de la poétique*, p. 198). Or la bande dessinée n'a rien à céder à l'historique sous prétexte de distraction. Elle n'a que faire d'être la fiction du sens et de disparaître aussi vite que les modes du récit. Son poème n'est pas d'être décoratif comme une image ou de se poser la question des forces rhétoriques en présence. Si ce n'est à jouer de l'esthétique et à produire de l'air du temps.



Le récitatif suggère alors l'implication d'une poétique au sens où un poème ne raconte pas, mais fait: il réalise, dans sa configuration d'ouverture du sujet au langage, une langue nouvelle dans laquelle chaque mot n'est plus une donnée lexicologique mais une puissance de signifiante, une valeur sans pareille dans aucune autre configuration: le mot n'est plus un mot; il a disparu. Il est à la fois l'équilibre de l'insignifiant dans la voix, à la fois la détermination du poème dans son ensemble, puisque aucun mot d'un poème n'est superflu ou identique lui-même dans d'autres chants ou d'autres poèmes. Le mot devient alors la lèvre sémantique qui affleure au langage sans nommer pour autant; une marque du corps. Le récitatif porte en lui cet indéfini du sujet qui n'est plus l'auteur de chair et d'os ni même la projection d'un narrateur, mais le système particulier d'un moment du corps dans le langage, pendant amoureusement à la lèvre d'un(e) autre. Il est l'aventure dans cette activité même d'indétermination dans le langage et dans le passage de sujet à sujet, passant et repassant par l'inconnu. D'où cette idée du continu attribuée au récitatif et à la tension du sujet dans le langage comme sujet du poème:

« Je dis: le sujet du poème, emblématiquement, pour dire le récitatif qu'on entend, même si on ne sait pas qu'on l'entend dans le récit du langage. Vers ou prose, ce n'est pas ce qui importe. Le récitatif est la subjectivation maximale dans le langage. [...] Par quoi la littéra-

ture seule réalise le maximum de l'oralité. [...] Ainsi, comme ce n'est plus du son qu'on entend dans le rythme, mais du sujet, avec sa signifiante, son historicité, ce sujet est spécifique, puisqu'il est transformateur du discours, selon une sémantique du continu telle que les concepts de la langue y perdent leur pertinence. » (Meschonnic, *Politique du rythme, politique de sujet*, p. 190)



Le récitatif brouille les pistes du récit. Il est le continu du dialogue: la subjectivation dans le récit. Une altérité fondatrice de la société dans le langage; d'où la force historique du poème, dans la littérature mais aussi dans l'ensemble des œuvres qui pose la question de la subjectivité comme un point de non-retour de l'aventure sociale. Le

poème a une importance fondamentale dans la constitution de la subjectivité qui agit le langage et tient l'activité de la pensée du sujet comme un principe critique de toute société établie dogmatiquement: «les poèmes sont le récitatif d'une histoire, un langage qui depuis le commencement de son expérience travaille à être je tout entier» (Meschonnic, *Nous le passage*). Bref, le récitatif est la manière d'un sujet, ce chant qui lui est propre et qui donne à chacun une force signifiante incomparable à celle d'un autre sujet. Tombe ici l'opposition entre le minoritaire et le majoritaire, entre genre mineur ou majeur: importe l'éthique première sur toute stratégie de pouvoir. Le poème est ici continu critique du politique et, plus que jamais dans ses formes les plus éparées, résistance aux modes formels des aliénations du sens et de l'institution des récits.

BARBIER Alex, *Lycaons*, Paris, Éditions du Square, 1979; rééd. augmentée: Frémok, Bruxelles, 2003.

BARTHES Roland, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communication* 8 [1966], Paris, Seuil, 1981.

DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

FAYE Jean-Pierre, *Introduction aux langages totalitaires*, Paris, Hermann, 2003.

FAYE Jean-Pierre, *Le Récit unique*, Paris, Seuil, 1967.

GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011.

HUMBOLDT Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais*, trad. Pierre Caussat, Paris, Seuil, 1974.

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

MARIN Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

MARTIN Serge, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse: le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, 2015.

MESCHONNIC Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

MESCHONNIC Henri, *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990.

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique de sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

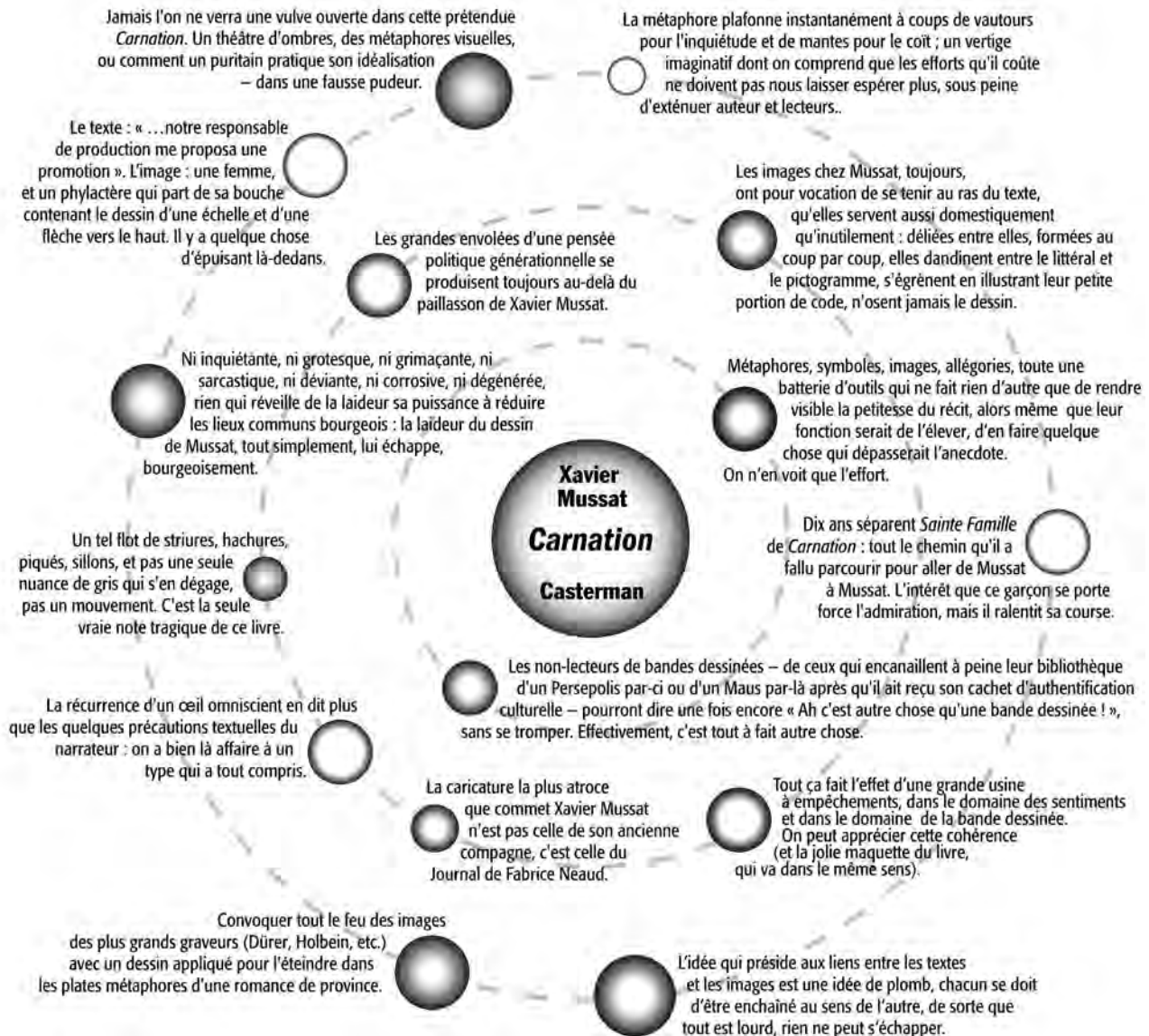
MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Paris, Éditions de l'An2, 2003.

SACHOT Maurice, «Origine et trajectoire d'un mot: religion», 2003, http://ens-religions.formiris.org/userfiles/files/er_1164_1.pdf

SACHOT Maurice, *L'invention du Christ: genèse d'une religion*, Paris, Odile Jacob, 1998.

TERTULLIEN, *Traité de la prescription contre les hérétiques / De praescriptione haereticorum*, Introduction R. F. Refoulé, trad. P. de Labriolle, Paris, Éditions du Cerf, 1957.

un atome d'herméneugène



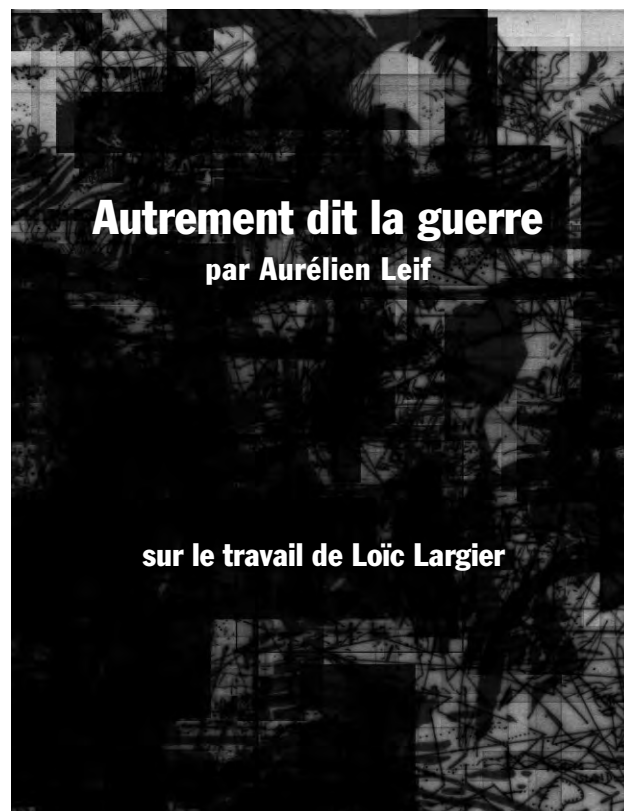
Certaines lectures partagées par les rédacteurs de *Pré carré* — malgré les commentaires et l'excitation qu'elles ont pu susciter chez eux — n'engagent pas pour autant l'écriture de longs articles. Chaque numéro assemblera alors quelques-unes des réflexions nées de ces lectures, composant des petites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

« *Ludimus effigiem belli* »

Scacchia Ludus

La guerre passe en D2, rebondit sur six lignes puis s'étale sur une carte qu'aucune boussole n'orient. Elle avait commencé par se fourbir des cadres que ses armes ont brisés et qui ont fait monter sur elle des images mensongères, trop adéquates aux faits, simplement iconiques de ce qu'elle ne commet pas. Il y a eu des batailles qui ont tracé un alphabet, des charges aberrantes composant le lexique de ses prochains mouvements et un exode de lignes pour débouter le tout — la guerre va bien, elle a deux jours. La voilà en C1 qui furète et s'étend en cassant les cadastres, A0 frappe B10 qui riposte sur Z-nul et en fend les contours — alors les luttes s'emmêlent dans une découpe sans bord, la guerre vient de fuir son nom et se déserte elle-même.

Loïc Largier pratique un art délicat de délinéation du temps et de délinéarisation des figures consistant à détracer les termes de l'espace pour en faire un événement sans coordonnées. Son travail fonctionne comme un montage de calques qui décadastre les cartes et où les planches font à peine livre tant leur forme d'usage se rompt d'une tierce continuité fondée sur l'interstice : *Des combats*¹ se traverse par plongements transversaux, par profondeurs diagonales plutôt qu'en surface et linéairement. C'est une composition stroboscopique qu'on lit l'œil aplati, le regard tectonique pour une carte fragmentée. On imagine un général encoller ses mappemondes, les charcler à la hache et, après en avoir semé les paperolles dans la bouillasse d'un *no man's land*, rabibochoer tous ces fragments dans un herbier martial. Le petit livre *3 grands dessins verticaux*² constitue un triptyque replié dont les faces extérieures sont dévolues au texte, un texte mitraillé dont les brèves séquences partiellement citatives s'engrènent par tirets enchaînés et déclinent en syncope une sorte de stratégie phrasée qui fait corps de sa carte. On passe de l'un à l'autre par une perpétuelle réversion du sens au fil du sens, le texte frappant la carte et la carte ripostant, avant que les deux ne se mêlent au gré d'un même mouvement qui les déporte ensemble et les dépose au sol comme deux belluaires en duel qui enfin fornicqueraient. La guerre s'est invaginée et, tournée contre elle-même, tente de trouver, deux fois, sa teneur et son dépli. Reste à l'ouvrir, un peu, et si on lit la carte on glisse dans la bataille, et si on tourne la page c'est pour charger dedans.



Le problème n'est jamais où commencer, mais comment se faire un ailleurs qui commencera pour nous. Oublions la BD, page et planche, trouvons plutôt une plage esthétique où pour l'instant tout est encore mêlé sans qu'on puisse même dire quoi. Il n'y a d'abord chez Largier ni texte ni graphe mais une texture qui est aussi sa propre guerre, du TOIL au partitif qui n'est pas un support mais un mouvement de texturation³ : il ne se représente pas, il se modalise, tantôt sème tantôt graphe et si l'on veut graphème, mais d'abord calque et carte qui se mêlent et font page⁴. Pour lire *Des combats*, on ne peut se contenter d'un schéma de superposition ou d'une double articulation pour voir le nervurage de la carte et du texte, car c'est une même opération qui les régit, une opération de découpe et de traversée s'instanciant selon deux modalités : la texturalité par lignes (texte), la texturalité par calques (carte). Texte et dessin ressortissent ici génétiquement à *la matière et composition de*

la guerre plutôt qu'à un problème de sens qu'il faudrait déplier ou articuler, même s'ils se déterminent génériquement comme carte et comme poème. Ces deux modes de texturalité travaillent le dessin et le texte à titre de procédures internes confondues, mais le texte et le dessin sont en tant que tels des procédés externes disjoints, dont chacun assume un type de texturalité comme formation majeure ou mouture dominante (Jakobson)⁵. C'est comme si la même motion venait animer sur ses deux pans une détermination double, du narratif dans le spatial et du spatial dans le narratif⁶: il n'y a ni calque ni décalquage *entre* les deux, leur écart est leur recouvrement ou leur duel amoureux, leur entre-guerre compénétrée. Ce n'est pas dialectique, c'est diérotique, et ce couple est disparate d'une concordance: le texte fonctionne cartographiquement en retranchant par salves des zones et des îlots d'un vaste territoire textuel pré-inscrit, la carte fonctionne comme délimitation textuelle de l'espace selon des noyaux et des catalyses⁷. Tous deux sont soumis à la même coupe réglée, mots scindés d'une page l'autre ou *strips* scalpés au tiers, comme si la guerre les liait dans leur contusion même. Cette crase asynthétique du texte et du dessin culmine dans le trait, tiret typographique et pointillé topographique traçant une seule suite disruptive qui poinçonne carte et texte par une même ligne de coupe⁸.

C'est pour tailler dedans qu'on cherche la texture d'une guerre, et les livres, ce sont d'abord des stratégies mobiles. *Des combats* est un livre de stratégie deux fois, quand il reprend des vignettes de BD comme autant d'*indices* de sa trivialité pour la faire jouer contre elle-même, et parce qu'il est la guerre en acte de la lecture contre ses cribles: une longue-vue braquée sur la carte, six microscopes pour lire le texte, et l'œil au beau milieu qui désaccommoder tout. Ce qui se lit dans la crase des textures, c'est le disparate de la guerre, ses dimensions entrelardées de mouvements à l'aveugle et de violence incorporée, toutes les esquisses compénétrées du *choc* et du *feu*. Le *pólemos* est *poíkilos*, la guerre est composite, c'est le Dépareillé et le Dépareillant. Ce livre de guerre est un perspecti-

visme fragmenté, et chaque page comme une même bataille vue par les yeux du soldat et de l'oiseau, Austerlitz que dix-mille Fabrice rateraient autant de fois. Lire *Des combats*, c'est d'abord un rapetissement en éclaté du regard, un rapetissement agrandissant, comme s'il fallait entrer dans la *partiellement* d'un événement pour sentir l'intégralité de ce qui le traverse, des armes et des affects, la mitraille et la brume, et c'est pourtant l'espace qui s'ouvre, en pointillés sur toutes ses diagonales.

On pense souvent la stratégie comme la continuation d'un ordre, mais c'est plutôt l'ordre devenu impossible et retourné

contre lui-même au point de produire son dehors, c'est le clivage de la situation, son insituable double jeu⁹. En déjouant l'historicisation présente du lisible, en le rendant à la polarité du déchiffrable et du syntagme, Largier déploie une *stratégie de l'aventice*, une stratégie de ce qui advient de sens malgré sa perpétuelle calcification. C'est tout l'enjeu des citations et des vignettes de BD pareillement tronquées, tranchées par les mêmes traits, cadrées au sabre clair: il s'agit de démettre la *valeur d'établissement* de la BD, et c'est la carte qui en permet la chute et la renaissance. On ne trace des cartes qu'en désédimentant, ce qui ne veut pas dire archéologiser: ces figures et ces mots qui montent à la surface sont le dépôt des images et du sens dans l'acception admise, codée, d'un regard ou d'une langue, se défaisant de leur statut en intégrant l'espace d'une



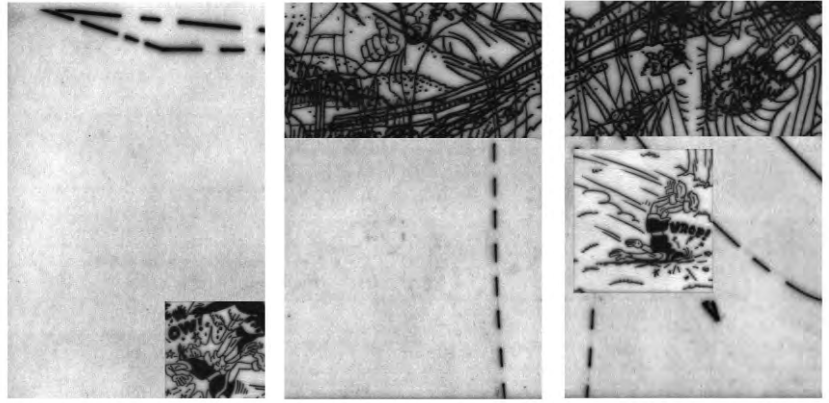
ce cas d'une foule qui hurle au héros

guerre, autrement dit le sens, donné comme une parade ou une charge sans objet. Mais pour faire rebander les fossiles, il faudra faire revenir, comme des fantômes ou des oignons, le sens tout-fait dans ses torsions, ses diffractions, dans ses écarts surtout. Ce thème et cette pratique de l'écart sont omniprésents

dans ces livres, à la fois comme écart de référencement (unités désindexées qui entrent en com-position), comme écart thématique (entre le littéral de la guerre et ses figures connotatives), et comme écart de procédés (la perpétuelle traversée répulsive du texte et de la carte, qui tendent à se rabattre sur le dispositif du commentaire ou de la légende). On fait toujours une carte contre les fossiles de la terre, contre les dépôts d'un fond primordial, on les espace, on fait craqueler les ambres, on entaille l'ancestralité. C'est parce qu'elles défossilisent que ces deux œuvres sont des livres de survol dont la composition repose sur des traces de strates¹⁰, comme si d'un temps fossilisé, celui de la BD comme celui de la lecture, étaient remontés des figures fragmentées d'histoire et des plans de bataille depuis longtemps sédimentés en faits, devenus archives, fossiles de guerre, os de papier. Faire du document un fragment arraché à sa propre historicité et l'unité nouvelle d'une carte à tracer, c'est désenfouir le sens pour en refaire une vie possible, autrement dit la guerre¹¹. La carte dans *Des combats* est un stratagème actif, trace de strate et tracer de stratégie, un plan de bataille vibrant dont les lignes ne montrent pas un réseau de mouvements mais produisent un emmêlement de durées dessinant un dédale ouvert, un dédale fait présents où cohabitent des narrations inchoatives, de nouvelles Histoires à l'état naissant.

Si les lignes filent et s'invoquent, si les lignes d'erre guerrières¹² coupent et discontinuent en étoilant le dédale, c'est que la carte échappe à ses mouvements en même temps qu'à sa fiction¹³, c'est qu'elle est muette à force d'errance, erratique à force de mutisme, c'est que la carte est un peu autiste. Car la carte a ceci de particulier qu'elle constitue dans l'univers des dénotants une *fonction d'insaturation* : si elle peut s'ouvrir et n'être qu'ouverture, c'est qu'elle n'est jamais que *quasi-dénotative*¹⁴. Il y a pourtant toujours le risque de reformer des saturations en elle quand on la soumet à encadrement, et la grande polarité qui travaille la terre n'est pas celle de la carte et du territoire¹⁵ mais celle du cadastre et de la carte. Le cadastre axe les sens de la carte en y établissant un ordre cardinal, un partage du sensible qui ne fait redondance de la terre qu'en la sursignifiant comme telle : le cadastre n'est pas un système d'organisation, c'est le système de l'*organisation*¹⁶. Et en même temps, il fait entrer la carte dans le régime du représentable, il la *dénote*, quand elle ne fait que quasi-dé-

noter la terre dont on l'inscrit¹⁷. Le cadastre fait la guerre aux cartes. Il nous resocialise l'autisme. *Des combats* réintègre le cadastral dans le cartographique pour mieux l'y déborder, le retrancher dans et de la carte : les *strips* de BD qui s'y surimposent sont non seulement la trace d'une imagerie-fossile (la BD comme historicité), mais c'est surtout, dans ce qu'ils supposent de geste dépris, le symptôme d'un schéma cadastral à l'œuvre dans tout geste de traçage et tout calquage mobile. Là où ce livre fait BD, ça n'est pas dans la destruction citative qu'il met en œuvre mais dans ce désordonnement de ca-



un dessin parfois

espace sien tout du moins jusqu'au

moment de départ pour tous comme

cadastre qui, par fragments réagencés, redonne minimalement des unités de bande, un grand tracé mobile qui veine la page sans axes et polarise des cases selon des contours flous, des cadres tronqués, mille histoires avortées. C'est un long et tranquille désaxe. Tout est comme à l'aveugle, pourtant tout fait voyance. L'idée de BD qui travaille ces pages, c'est d'en faire un espace composite non gradué, dont chaque découpe possible serait une contre-nature du cadre et pourrait s'élever à la teneur substantielle d'une portion de sens, d'une zone graphématique qui serait case, page, carte dans la page et re-page dans la carte. C'est une combinatoire de plans quelconques mais déterminés, agencés par écarts en surface de glissements, selon un double mouvement d'approfondissement sans réduction et d'écartement sans agrandissement : la profondeur n'y est pas niée mais sans cesse *éludée*. La profondeur que le cadastre met sur et sous la carte, c'est l'Histoire comme grand Index. Et en décadastrant, on désindexe l'Histoire, on désindexe l'indexateur, autre manière de dire le *Jeu* en tant que tel.

C'est une BD jouée, au bord de son évanouissement, ou plutôt c'est l'évanouissement de la BD fixé sur le papier et se jouant sans cesse sans lui-même s'évanouir, un vertige épinglé sur son propre baptême. Quelle stratégie pour tout carter ? Transformer les cadastres en puzzle et rabouter des pans d'ordonnement périss.

Alors qu'est-ce que le livre ici ? C'est pourtant l'infrangible, c'est encore du cadastre réduit à s'exhiber dans tout son arbitraire. Le texte haché, les mots coupés et *strips* tronqués *montrent littéralement* le geste décisif discrétisant toute unité graphique ou textuelle, mais ce geste reste ici absent ou plutôt congédié : couper cartes et textes n'est pas un nouvel acte de cadastrage parce que la coupe est quelconque, que ses unités mêmes le sont tout en restant particularisées, parce que le cadastre est conjuré au profit d'un non-choix supérieur, d'une *noluntas*, une volonté qui tranche mais qui ne choisit pas. Cette construction par désassemblage est une sorte de collagisme en braille, de cut-up mécanique ou de zen qui couperait, *cut-toil, toil-up*. Le texte n'a en droit pas plus de début de fin ou de structure phrastique que la carte n'a de bord, tout file et s'invagine en deux indéfinis. Les planches de Largier (notamment dans la revue 1.25) peuvent être vues comme des livres d'une page, ou des livres potentiels avalés dans l'unicité d'une carte qui ne serait elle-même qu'une vaste page et fragment d'un plus grand ensemble, carte et page à la fois.

Le cadastre fait plus simple : il décrète la limite d'un dernier ensemble, et rend ses éléments visibles pour y ensevelir la carte, pour faire que le visible cèle l'invoyable. Mais un cadastre ne naît pas seul. L'encadrement est une opération étatique, et l'État est à chaque niveau de la vie un grand Encadreur, omniprésent mais acentré¹⁸. L'État n'est pas une forme ou une structure, c'est d'abord une puissance de schématisation génétique et inengendrée, et c'est le schématisme incorporé qui permet de parler d'étatisme du livre, de l'art ou du sujet, quand bien même ils naîtraient dans la plus grande des marginalités

ou la plus lointaine sauvagerie. Il y a un étatisme du livre, comme il y a des sujets qui ne sont que de l'État vivant, non pas des hommes d'État, mais bien l'État fait homme ou, pour mieux dire, *de* l'État incarné. La guerre aussi s'est étatisée quand elle est devenue la conjonction du territoire, de la population et de la production¹⁹ ; l'étatisme de la BD lui est homologue, c'est la conjonction du territoire (espace graphique), de la population (fiction incarnée comme personnage), et de la production (culture du sens et croissance de la dénotation), opérée au profit d'une économie rectrice de la signification. Quand la BD n'est plus que ce co-ordonnement de procédés composites indexés sur la même économie de signification, quand texte dessin et personnages ne sont que des *variables hypostasiées d'un même segment énonciatif invariable de nature*, quand le graphique, le textuel et les figures se rabattent uniment sur la même *dénotation*, sur le même *énoncé fonctionnel dont le dessin et le texte ne sont qu'une incarnation traductrice*, alors c'est un petit État qui naît, qui coordonne, régit, assermente tous les procédés du sens pour en faire de la signification unitaire et saturée. C'est un étatisme du vrai et de l'identification perpétuelle, qui subsume l'adventice du sens à cet unique mot d'ordre qu'est le réalisme de la signification, ou la fiction

comme pure valeur de communication. Alors les personnages font redondance du texte et le texte du dessin, et tout réciproquement pour boucler *l'énoncé réaliste du fictif*. On peut distinguer trois sortes de fictions : celle dont l'énoncé est réaliste, celle dont l'énoncé est fictionnel, celle qui n'a pas d'énoncé. La première est celle de l'État (réalisme et énoncé), la seconde celle du mythe (onirisme et lignage), la troisième est poétique (désaxe et carte)²⁰.

C'est cette fiction qui se déploie ici : en écartant les cadastres, *Des combats* éconduit cet étatisme et opère la disjonction des procédés de la BD, qui ne font plus conjonction mais *s'incorporent* les uns aux autres pour faire naître un *entre-sens* : le livre disjoint l'espace et ce qui le peuple (territoire et popula-



tion), pour que naisse *sur* cette disjonction tout un système de productions anarchiques (agriculture et production), qui font aussi bien ligne que personnage, aussi bien trait que lieu. Si c'est un livre de stratégie, c'est qu'il fait la guerre à sa propre étatisation et substitue au programme frontal d'une guerre contre l'État un combat pour la désétatisation de la vie.

Cette stratégie de l'adventice se couple à une *tactique d'impropriation*. La disjonction des trois dimensions que l'État coordonne pose en effet un problème pratique : quelles formes reste-t-il à voir, comment les assigner ? La *taxis* grecque désigne à la fois l'ordre taxinomique et la tactique comme ordre de bataille : *toute taxis est tactique, toute tactique est un classement mobile*. Elle ne s'affronte pas à la limite de l'Ordre et de son dehors (stratégie), mais à sa combinatoire interne. Si Largier pratique une tactique d'impropriation, c'est qu'il dissout les assignations catégorielles et sensibles, rend texte et dessin impropres à leur régime, à toute indexation statutaire ou esthétique, les rend impropres à eux-mêmes et à toute schématisation. Il ne s'agit plus dès lors d'opposer terme à terme, de façon frontale et discrétisée (frontale car discrétisée), deux formes ambivalentes mais de mêler des unités virtuelles formables²¹. La tactique d'impropriation, ce n'est pas d'opposer une forme à une forme qui s'y réciproqueraient, mais contraposer à la forme une procédure du formable, c'est une esthétique des *formabilités* qui combat avant tout les *historicités de la forme*²². Ce régime graphique est une anacoluthie généralisée quand c'est de la rupture même des formes que celles-ci s'initient et que les pages sont des interstices, des stases d'écartement, une oblation de la forme pour le formable même²³. C'est pourquoi la guerre se fait économie des mouvements virtuels placée sous le critère du proche et du lointain²⁴ : le problème de *Des combats*, c'est de révolutionner les ordres sans en passer par un séquençage linéaire de leurs termes. Largier pratique à la fois une économie du *proximum*, du plus-proche, dans ce qu'il instaure de rapports entre lieux graphiques, et en même temps opère une distension des référents narratifs, ce qu'on pourrait appeler un écart *remotum*. Abolir la naturalité de la narration implique ainsi un travail sur les rapports, en instaurant un écart maximal entre entités narratives et en liant des *états* narratifs, non plus de l'intérieur par une affinité de thème mais en surface par la cartographie. Ce sera la ligne qui opérera la mise en rapport du narratif et du spatial en jouant sur l'ambiguïté du vertical et du plat : la ligne de Largier est à la lettre une ligne de communication, une

ligne communicante qui connecte des ordres et des régimes différents, la stratégie et la tactique, le cartographique et le cadastral, le dressement des figures et l'à-plat du territoire²⁵ ; ainsi des lignes courbes emportent un crâne dans une boucle ogivale de pensées indécises mais dessinent en même temps, vues à plat et plus en portrait, des mouvements de rebroussement tactique, ou bien un tir d'archer se prolonge en écheveau de lignes qui sont à la fois le trajet chaotique d'une flèche et des mouvements virtuels de troupes²⁶. C'est une cartographie du direct et de l'indirect²⁷, qui repose sur un procédé de divisions et de regroupements²⁸ lisible à chaque page mais aussi dans leur combinaison à l'échelle du livre. Ce qu'il s'agit de faire alors, c'est la balance des forces, la confrontation cartographique des formabilités virtuelles²⁹. Cette confrontation s'opérera par calquage. Le calque est un opérateur d'écart dans toutes les directions, il rapproche et mêle jusqu'à la confusion, ou fait saillir en un même lieu graphique une distance incomblable entre deux plans pourtant superposés ; on atteint dans le premier cas à un noir vibratile, haché comme un chaos qui s'amalgame d'une multiplicité d'images, et dans le deuxième à une transparence mince entre deux feuilletages d'histoire qui demeurent étrangers l'un à l'autre³⁰.

Toujours le sens advient dans l'interstice, interstice plat des lignes chevauchées ou interstice dressé de deux calques qui se repoussent. Mais le calque a aussi une troisième portée euristique quand il se branche directement sur les lignes qui le traversent ou le prolongent dans l'espace nu de la carte, et qu'il est à la fois figure frontale d'une fiction possible et dérive aplatie de cette fiction réduite au mouvement d'une ligne³¹. Chaque face et personnage levés sont le fragment d'une multitude qui grouille dans les tracés abstraits d'une danse stratégique, un archer isolé



Le pont d'un bateau sur un bâton une ficelle gigote au bout l'horizon la mer pointille une caisse en bois devant des tonneaux se casse avec fracas lèche un os pendant que d'autres sur le sol reposent une masse bouillie informe au mur dégouline dans une rue une maisonnée vue par-dessus banlieusarde avec garage sur sa droite entourée des deux côtés par des arbres feuillus noirs une caisse à outils des bulles en sortent des poissons trois tournent autour trois autres l'approchent se dirige vers sur une route bordée d'arbres offrant perspective une voiture de course en plein dérapage dérape dans champ bordé de barrières en bois une fusée de détresse lancée dans la nuit dessine une courbe le bout d'un volet en bois le chambranle une partie de l'angle d'un mur quelques points des pistils une fusée queue de fumée traverse la nuit blanche sur fond noir

dans une ligne courbe qu'on imagine peuplée, un chevalier qui charge dans un canevas noir électrique d'angles et de pointillés qu'on sait être, vus du sol, des hussards au galop et des troupes qui se débloquent. Ces calques sont un zoom sur une portion quelconque des lignes de la carte, y révélant une guerre en cours figée comme une bobine mais qui se dresse comme un tableau. Nous sommes à la fois devant l'écran et au-dessus d'une carte d'état-major. Cette calquographie ressortit moins au collage qu'à un montage par *cut-up* ou *cut-toil* à plusieurs dimensions : on fait des collections d'images, et de ces collections une méta-collection. Tout le contraire d'une archive et tout l'envers d'une sélection : *noluntas*.

Ce *cut-up*, c'est celui du cliché : c'est dans l'acception sociale la plus tristement bête de la BD que Largier va traquer ses vignettes enfantines à l'excès, ses batailles de papier, sa guerre de salle de jeu. Stratégie encore : produire de l'exceptionnel avec l'acceptionnel, ne pas mettre sous la lame une BD infantile mais l'infantilisme de la BD. S'il s'agit de jouer comme un enfant, c'est en coupant pour infanter, c'est en calquant pour enfancer, pour que *l'infans* ne désigne plus le mutique mais l'infanterie, le polémisateur, le petit pioupiou du *pólemos*. Sou-

mettre le cliché à sa propre transparence, c'est opacifier sa dénotation d'usage, neutraliser la bêtise en l'enfouissant sous ses figures, en le *surcalquant*. Le calque n'existe alors pas seul mais fait toujours partie d'une multiplicité *m* de calques dont il est le +1, l'excédant : c'est le surcalquage qui fait le calque, pas l'inverse³². Ce feuilletage excessif des calques produit un filtre négatif, qui n'agit pas en sélectionnant la matière raréfiée du graphe ou une figure nue purifiée de ses clichés, mais en accumulant le pire, en l'engraissant, en massant le cliché sur lui-même jusqu'à ce que, de son opacification noirâtre et comme murée,

monte le sens altéré du poncif à l'excès, sens toujours adventice et jamais programmé, et dont la production aléatoire s'oppose à l'ordre même de la bêtise et du stéréotype. Ce surcalquage a tout à voir avec la carte — il est la carte même comme processus et pas comme produit, car l'empilement gestuel des calques se résout en un plan sans épaisseur, totalement *effeuilleté* : ce n'est pas qu'on l'ait effeuillé strate par strate, c'est qu'on a supprimé de lui la forme même du feuilletage³³. C'est un calque flaubertien quand, à force de multiplier les clichés par eux-mêmes et de les surcalquer en une masse amorphe de vie déjà toute-faite, advient une sorte d'arasement par le nul, une *tabula rasa* sur laquelle jeter les dés du sens. Deux autres opérations calquographiques produisent cette nullification du cliché : décalquer les contours formels d'un poncif figural en produisant littéralement une *abstraction*³⁴, ou mélanger ses traits expressifs, faire crase de ses déterminations jusqu'à l'altérer dans son régime même³⁵. Trois conjurations pratiques du cliché : le surcalquer sur lui-même, l'abstraire de lui-même, mélanger ses déterminations. C'est donc la gravité des historicités figées que le calque rejoue, en les intégrant à un syntagme qui les déborde et les symptomatise, et si Largier calque des *strips* de guerre ou d'aventure, des poncifs vignettés comme une sorte d'Uccello de bistrot passé au crible des *comics*, ce n'est ni dans une optique citationnelle ni dans un simple geste d'irrévérence iconoclaste ; ce que ce livre nous montre, c'est l'écart infini de la représentation et du sens³⁶. Car à la fin, quand la carte a décorporé son cadastre par surcalquage abstraction ou crase, on retrouve la bande et son ambivalence. Il y aurait deux sortes de BD : celle dont la bande est d'emblée de représentation, représentale plutôt que représentative, dotée d'une intériorité qui fait le littéral, visant une extériorité qui constitue formellement le figural, et déictiquement le figuratif. C'est la BD qui met de l'intériorité partout, dans le sujet le dessin le signe, et qui les met en parallèle avec une extériorité, personnage à décrire, réel à montrer, signifié à vouloir-dire³⁷. C'est la BD acceptionnelle, une bande pré-dessinée ou endographe que la représentation a doublement tracée, en tant qu'elle-même d'abord, à sa surface ensuite. C'est, deux fois et d'emblée, la bande comme pure surface d'inscription³⁸. À l'opposé et pourtant tout contre, il y a la bande dessinante où le tracé est le traçant et la trace en même temps, où ne se donne à sentir que du tracer partitif ou *graphein* inconditionnel ; c'est la bande en elle-même telle qu'elle n'a pas d'elle-même, pas de fond ni de constitution, désindexée de tout



quelques points des pistils une fusée queue de fumée traverse la nuit blanche sur fond noir lèche un os pendant que d'autres sur le sol reposent une masse bouillie informe au mur dégouline dans une rue une fusée de détresse lancée dans la nuit dessine une courbe une maisonnée vue par-dessus banlieusarde avec garage sur sa droite entourée des deux côtés par des arbres feuillus noirs une caisse à outils des bulles en sortent des poissons trois tournent autour trois autres s'approchent se dirige vers une caisse en bois devant des tonneaux se casse avec fracas le pont d'un bateau sur un bâton une ficelle gigote au bout l'horizon d'un mer pointille le bout d'un volet en bois le chambranle une partie de l'angle d'un mur sur une route bordée d'arbres offrant perspective une voiture de course en plein dérapage dérape dans champ bordé de barrières en bois

schème oppositionnel de l'extérieur et de l'intérieur, du dessiné et du dessinant. Ce n'est pas en niant la représentation mais en passant dessous³⁹, par un étrange constructivisme soustractif, que la bande se rend dessinante, lorsqu'elle décore ses schèmes (cadastre) pour capter (calque) ce qui la parcourt (carte), plutôt que pour exprimer le réel le montrable le dicible et leurs envers spiritualistes, l'absolu, l'immontrable, l'indicible. Chez Largier, le calque est contraction du réel, la carte soustraction au montrable (c'est son usage indécible), et la bande abstraction du dicible. La page alors, c'est la crase de la carte du calque et de la bande plutôt que leur synthèse, c'est une variation dynamique et une page n'est pas une page n'est pas une page n'est pas une page. C'est une héautoscopie⁴⁰ spatiale dont le livre n'est que la fermeture nécessaire parce qu'insuffisante, quand la première et l'ultime page sont un dialogue invaginé qui n'est plus du temps mais de l'espace, « un dessin parfois / d'une bataille⁴¹ », comme si le reste du livre, son cœur étale, n'en était que le dépli, comme si le livre ne tenait que dans l'usage parodique de sa désignation.

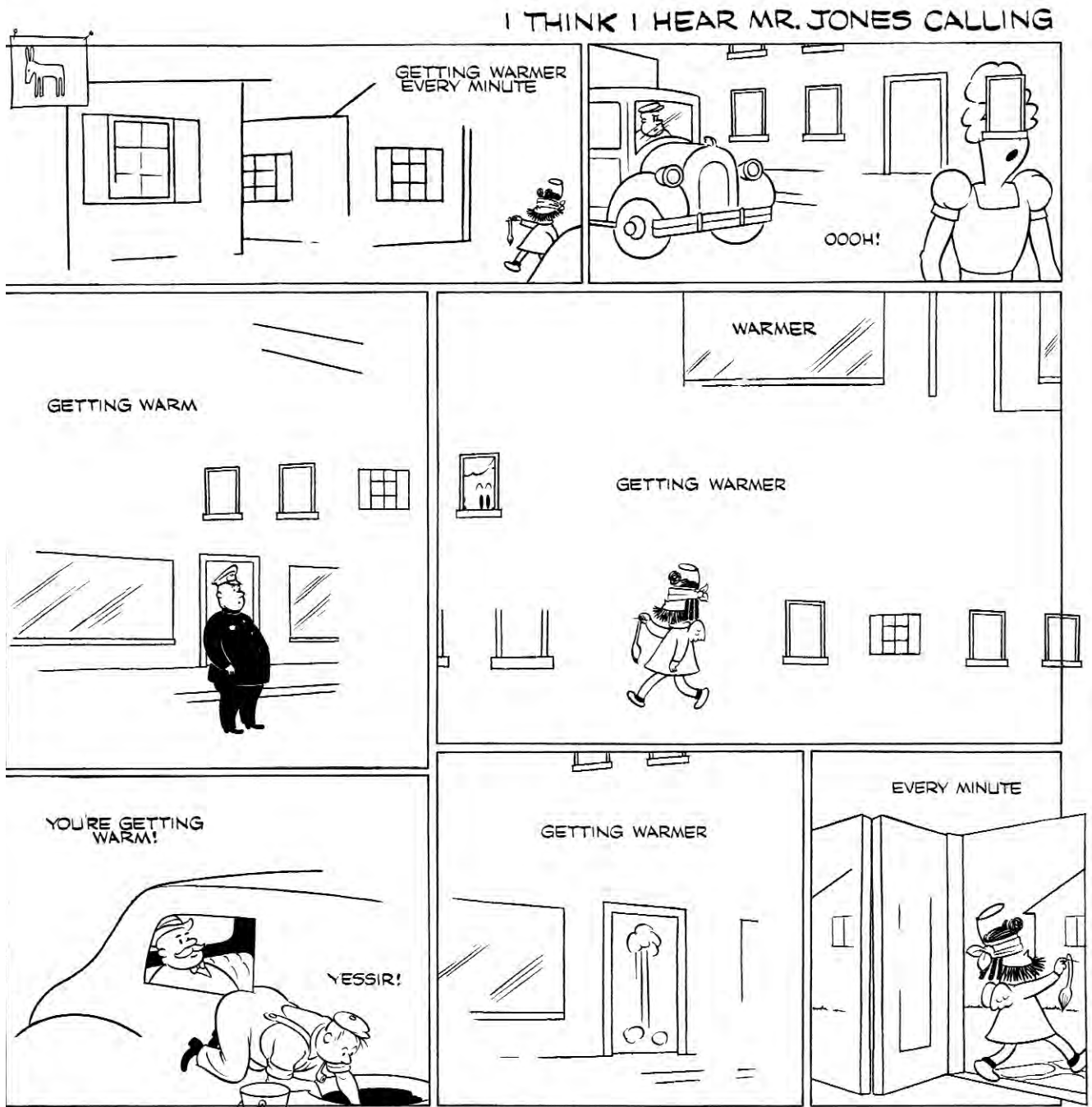
Il y a toujours une syntaxe avant que l'ennemi n'arrive⁴². Hugo décrivait dans *Les Misérables* comme le W de Waterloo avait précisément la forme de son champ de bataille ; imaginons une guerre qui ait son nom pour forme — tout son mouvement ne serait rien d'autre que son épellation. Qui saurait donc la préférer ? Les victorieux sont sans grammaire et les victoires sont aphasiques. C'est en polémisant qu'on défait les syntaxes plutôt que ceux qui les parlent, en faisant le faire de la guerre, contre les fondations et les constitutions, toutes sortes de constitutions. Dans le mythe fondateur de Thèbes, Cadmos tua un dragon dont il sema les dents sur les conseils d'Athéna ; de ces dents germèrent des soldats armés qui devinrent les premiers Thébains et fondèrent un mythe plus profond que l'autochtonie, le mythe de l'inscription et de sa surface. Il y a bien sûr une terre où l'on ne sème plus rien, *rasa sans tabula*, mais y tracer c'est la tracer, et quel espace la contiendrait, serait-elle même un espace ? On ne fait pas la carte du désert sans faire le désert. Si le dragon avait tué Cadmos et Athéna puis en avait planté les dents, rien n'eût été changé, un alphabet aurait germé pour faire de la carte une grammaire. La terre, elle, ne sème pas, elle crache ses morts, ils sont fossiles ou bien guerriers, ils viennent de désert.



Notes

1. *Des combats* est lisible ici : <http://www.le-terrier.net/largier/001.htm>
2. « Tiré à un certain nombre d'exemplaires, imprimé sur les presses de l'Esadse, à Saint-Etienne en janvier 2012. »
3. Cf. Michel Vachey, *TOIL*, Christian Bourgeois, 1975, p. 49-50 et J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, Minuit, 1974, p. 11, 26.
4. Sur cette texture anté-textuelle et anté-graphique, cf. *3 grands dessins verticaux*, I : « une surface d'intensités plates — noires — texturant à l'égal d'une textualité propre au littéraire ». On retrouve la même texture chez Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 161, et M. Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, Pocket, 2003, p. 23, 34-35, 114, 225.
5. Sur la texturation par lignes, *Des combats*, p. 46 ; sur la texturation par calques, *3 grands dessins verticaux*, II, les « micro-espacements » qui se « superposent » et « s'entremêlent ».

6. *Des combats*, p. 23-25 : « le porteur dit c'est un paysage / en trois grandes phrases et c'est aussi / une arène dont les limites délimitant / la forme formulent des positions ».
7. Cf. R. Barthes, « Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 21. Barthes parle d'« espace narratif » organisé par des fonctions cardinales (noyaux) et des fonctions complétives (catalyses).
8. *3 grands dessins verticaux* : « dé-cor(ps) — écrasant la fiction sous des plages d'amoncellement — d'agencements de traits ».
9. Sur stratégie et tactique, cf. Clausewitz, *De la guerre*, Minuit, 1955, p. 119, 121, 137, 139. Sur la stratégie comme dilemme et double-jeu, cf. V. Descombes, *Le même et l'autre*, Minuit, 1979, p. 163.
10. *3 grands dessins verticaux*, II : ce n'est pas une stratification géologique mais un tressage de plans (Damisch) ; la trace d'une strate, c'est le vestige d'un espace désédimenté, qui a gagné son droit au plan et qui transforme les indices (fossiles, archives) en signes sans référent.
11. *Ibid.*, la citation de B. Noël.
12. Cf. Fernand Deligny, *Œuvres*, L'Arachnéen, 2007, les cartes pp. 1060 à 1083, et *L'Arachnéen et autres textes*, idem, 2008.
13. *3 grands dessins verticaux*, I et II : il y est question d'un prendre-lieu de la fiction qui ne fasse pas histoire mais juste narration, et d'un écrasement de la fiction sous un agencement de traits.
14. Sur les concepts de dénotation, fonction et saturation, voir G. Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, Seuil, 1971, p. 16 (l'introduction de C. Imbert), p. 89, p. 111, puis 84, 90-91. Cf. également J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, op. cit., p. 288 et sq.
15. D'après la formule de A. Korzybski, tirée de ses prémisses à la sémantique générale.
16. Cf. *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 219-222 où Lévi-Strauss n'est pas loin d'établir une comparaison entre l'espace taxinomique et l'espace cadastral. Cf. également p. 288 sur la dichotomie comme schème de l'organisation géographique.
17. Quand le cadastre englobe la carte et la totalise, quand cadastre = ouvert, on peut parler de carte totalitaire : cf. H. Arendt, *Le Système totalitaire*, Seuil, 1972, p. 167-168.
- Le croisement de cette carte totalitaire et d'un panoptisme diffus constitue, à la fois comme dispositifs incorporés et comme schèmes sensibles, la situation politique où s'inscrit *Des combats*.
18. Gramsci est proche de cette idée quand il décrit l'État comme fixation de la guerre de mouvement en guerre de position : *Guerre de mouvement et guerre de position*, La Fabrique, 2011, p. 163. Sur ces deux concepts, p. 41-43, 59-60, 181.
19. C'est en Chine que s'opère le passage d'une guerre-parade à caractère sacré fondée sur le Rite et la Vertu (du XVII^e au VI^e siècle av. J.-C.) à une guerre-contrôle, instrument d'expansion et de domination, fondée sur un modèle d'armée étatique et de segmentation spatiale (IV^e siècle av. J.-C.). Cf. J. Lévi, *Les sept traités de la guerre*, Hachette Littératures, 2008, p. 16. Au cours de cette étatisation, la guerre, de praxis détachée fonctionnant comme potlatch de vertus, devient le revers d'une territorialité et le complément synthétique de l'agriculture. Cf. *ibid.*, p. 18, 228, 234, 405. La guerre étatisée est l'économie de cette conjonction, économie des dispositions qui fait se co-régir des dimensions vitales (sujet, terre, production).
20. *3 grands dessins verticaux*, I : « le sens c'est simplement le mouvement ».
21. C'est la logique même de la guerre non-étatisée qui se meut dans le formable et pas dans le formé, cf. le Commandant Leao (J. Lévi, *Les sept traités de la guerre*, op. cit., p. 236) et J. Lévi citant Sun Pin, p. 35. Cf. également p. 32 et sqq.
22. *Ibid.*, p. 109 : cette stratégie des formalités a pour modèle l'eau, qui est l'image du non-schématizable. Cf. p. 39, 109, 228, 230, 254, 395, 523.
23. *Ibid.*, Sun-Tzu, p. 105.
24. *Ibid.*, « Le code militaire du Grand Maréchal », p. 204.
25. Sur les lignes de communication, cf. G. Debord et A. Becker-Ho, *Le Jeu de la Guerre*, Gallimard, 2006, p. 141-142 et 146.
26. *Des combats*, p. 104 et 62.
27. Cf. J. Lévi, *Les sept traités de la guerre*, op. cit., p. 110, la dialectique du direct et de l'indirect de Sun-Tzu.
28. *Ibid.*, Sun-Tzu, p. 111.
29. *Ibid.*, p. 204 et 303.
30. Voir, pour le premier cas, *Des combats*, p. 32-33, 48-49, 53, 66, 69, 74, 89, 123, pour le second, p. 43, 61, 95, 98, 131.
31. *Ibid.*, p. 17, 22, 41, 44, 70, 77, 79, 101 et surtout p. 53, 54, 61-65, 87, 104.
32. On pensera au concept marxiste du surtravail revu par l'opéraïsme italien et les négristes : ce n'est pas le travail qui crée le surtravail, c'est le surtravail qui crée le travail. Cf. D. Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Minuit, 2014 p. 227-228, et G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1981, p. 558-559.
33. Sur carte calque et plan : *ibid.*, p. 9 et sqq., et G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 38 et sqq. Sur la distinction des plans, D. Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, op. cit., p. 35, 137, 182, 185-186, et P. Montebello, *Deleuze*, Vrin, 2008, introduction.
34. Cette décorporation du poncif par abstraction se voit surtout dans les formalisation figurales de *AMICI*, Rein (COCPPAB, 2015).
35. C'est dans les *Turkey Magazine* (The Hoochie Coochie) de Mars et Mai 2015 que ce mélange est poussé à son terme, jusqu'à redonner de la texture où le cliché (Mickey) n'est qu'un accroc.
36. Cf. *3 grands dessins verticaux*, I et, sur la narration, II : « un prendre lieu de la fiction — sans que cela pour autant ne fasse véritablement histoire mais simplement — simplement narration ».
37. Cf. le concept de bande chez J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, op. cit., p. 12, 17, 20-21, et sa critique corollaire de la sémiotique, p. 57 sqq.
38. Sur la bande comme tracer sans inscription ni surface opposée à la bande comme surface d'inscription, cf. *ibid.*, p. 13, 26-28 et les critiques que Lyotard adresse à *L'Anti-Edipe*. Cf. surtout p. 11, comment la bande passe dans le système de la représentabilité.
39. *Ibid.*, p. 24-25.
40. Cf. le concept kantien d'héautonomie in *Critique de la faculté de juger*, GF, p. 115.
41. Première et dernière page de *Des combats*.
42. *Ibid.*, incipit.



Jérôme LeGlatin - palimpseste de la page 2 de *Four Color* n°74, John Stanley et Irving Tripp, Dell Comics, 1945