

CARRÉ

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

En attendant la naissance d'un système de diffusion moins absurde que celui en place, *Pré Carré* sera essentiellement disponible par commande, à cette adresse: *Pré Carré* 9 rue du fossé St Aaron 35550 Bruc-sur-Aff ou encore par

Paypal sur les sites pre.carre.free.fr et www.chezbicephale.com

La couverture de ce numéro 3 a été réalisée en linogravure par Blexbolex. & L.L. de Mars

Conception et maquette: L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

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

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

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

Aurélien LEIF PALIMPSESTES sur Carpets' Bazaar de M. Van & F. Mutterer Loïc LARGIER SANS TITRE I ET II sur 676 apparitions de Killoffer Guillaume CHAILLEUX TRICOTER P.12, 26, 48 P.12, 26, 48 P.20, 31

		873 A	3 4584	· V
VUES	NOTRE HÔTE Tim DANKO			P.16
BRIQ	UN ATOME D'HERMÉNEUGI Pour en finir avec le cinéma de			P.21
RU	MOINS LA MAIN Kamagurka, Guido Crepax, Blutch, Jack Kirby			P.32

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

C'est une année unique qu'Ollier estime à 394 jours, alors qu'elle commence apparemment le 5 février 1940 et finit vaguement en janvier 1941 - qu'elle lui semble plus longue paraît compréhensible, et même « les jours de fête sont les plus longs ». Comme les tatouages, le calendrier a ses symboles et ses superstitions qu'on peut interpréter. Ainsi du chat noir en haut à gauche : s'il semble être là pour manger le rongeur, il signifie sans doute plutôt la poisse d'Ollier, fait comme un rat. Organisation d'idéogrammes, le calendrier d'Ollier peut se décrypter avec patience et références : la violette signifie communément chez les marlous l'amour (on la trouve sur leurs bras, souvent un visage niche au cœur des pétales : celui de la femme aimée) ici la fleur est pour la mère fin février, pour les amis en avril ; les dés pipés, le serpent, le cœur poignardé : signes de malchance, de péril, d'amour déçu ; le cafard est aux sens propre et figuré ; l'escargot, « C'EST LONG » : la balance de la justice se déséquilibre au fil des mois... Beaucoup de doublesens, d'échos ironiques, de jeux de mots. Parfois la confusion menace : on sait par exemple que le poisson peut signifier le maquereautage; mais ici surtout il ouvre avril, c'est le symbole folklorique du mois. Le papillon du même mois veut-il dire. comme lorsqu'on le trouve tatoué « Comme lui, je vole », au sens de la chourave - ce qui cette fois collerait avec le crime de « Casse » pour lequel Ollier tombe ; ou bien, suivant « ADIEUX BEAUX RÊVES ». encadré d'un bateau et d'une bécane prenant le large, symbolise-t-il plus simplement l'espoir d'évasion ? Et la grappe de raisin signale-t-elle qu'Ollier est passé par

les sections spéciales de Calvi ? Ce qui se tiendrait : Ollier ouvre la première colonne avec une décoration de guerre, a le vocabulaire militaire (« La Classe Viendra » n'est pas qu'un jeu

de sonorités avec « Tombé Pour Casse », placé sur cette même ligne qui surplombe le calendrier : c'est aussi la menace de l'incorporation à venir, du recensement de la Classe, qui enverra l'homme au front) et ses rêves sont ceux de la marine, l'air du large, l'ancre de la mi-août; or les sections spéciales de Calvi intégraient d'anciens marins passés par le conseil de discipline. Oui mais cette grappe tombe en septembre, avec la bouteille vide, à remplir avec les vendanges : alors, qui sait ?

Dans Le Crime, causes et remèdes¹⁴, Lombroso prétend traduire « une longue correspondance criminelle », tenue à Naples ou en Sicile, de la sorte :

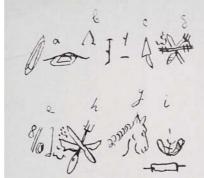
« Un tisseur (a), est arrêté (b), pour avoir assailli un boucher (c), sur la route (d), il lui fit beaucoup de blessures (e), il succomba et dut se rendre, il avait déjà tué (h), un marchand de chevaux (g), il demanda à son compagnon de nier (i) ce fait, comme il le niera lui-même. »

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

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

La mort est immédiatement là : crâne d'obus, on te bague les fers aux pieds —

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



LE SOURIRE DES COUTEAUX

par Docteur C.

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

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

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

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

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

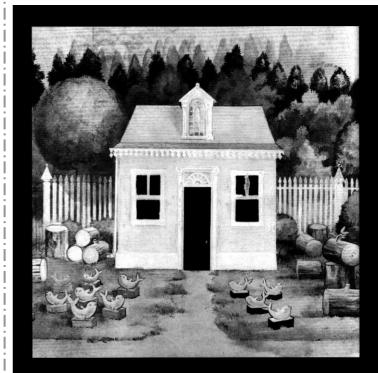
C'est encore le magicien, ce n'est plus la même figure, son traitement a changé, son costume est devenu noir, son visage s'est émacié, ses falbalas cette fois encrés — barrés de quatre aplats blancs craquelés de tipex.

Puis ce sont les enfants qui tournoient dans les étoffes en bas de page, la petite fille amoureuse accroupie sur une barrière est absorbée dans la contemplation des falbalas — la troisième version de la figure de la petite fille amoureuse.

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

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

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



Marges (mesurer)

Notre hôte Tim DANKO En ceci, je suis absent. Je veux que vous pénétriez, soyez irrésistiblement conduit en cet espace qui est le vôtre. Je dois me faire petit pour vous laisser une place. Déployez-vous autour de moi. Découvrez par vous-même comment ceci peut fonctionner en vous et pour vous. Je veux vous aider. Je me sens protégé. Ceci devrait être votre endroit. Je vais le faire

émerger pour vous. Je laisserai quelques repères, des marques indiquant où j'ai découvert cet endroit. C'est un espace étroit mais je désire l'ouvrir à d'autres. Il n'est pas d'un accès aisé. J'espère que vous ne serez pas dérouté. J'ai confiance en vous. Je serai dans les marges, venez m'y retrouver.





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

Arn Saba fait de la bande dessinée.

Non-narratif (échouer)

Pour moi, le récit est en faillite. Je veux que vous n'apportiez rien d'autre que vous-même. Ne vous réfugiez pas dans une tromperie séduisante. Rejoignezmoi ici mais sans consentir à disparaître. Si mes récits échouent, c'est pour que la tromperie elle-même soit mise en échec. Engagez-vous selon vos propres termes. Accompagnez-moi, échouez collectivement à

ce récit avec moi. En l'échec, en son erreur, nous pouvons devenir. Nous pouvons être nous-mêmes dans l'espace dégagé par l'absence de récit. Je lâche prise pour que vous puissiez lâcher prise. Je ne peux vous le raconter. Je ne peux vous le montrer. Mais il est là, dans l'espace, en attente. Il ne faut pas que nous doutions. Il faut que je fasse erreur. L'échec à raconter génère un espace où nous rassembler en cet endroit.







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

Nekojiru se dessine en chat.



Loïc LARGIER - Sans titre I

sur Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer

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

LE PLUS VIEUX JEU DU MONDE

par Jérôme LeGlatin

à propos de *DDT*

de Suehiro Maruo, Le Lézard Noir, 2013

Un nouveau recueil de Maruo, suite de treize récits publiés dans des revues aux titres évocateurs : *SM Select, Manga Piranha, Manga Eros, SM Mania*. Travail toujours aussi intense, entêtant, adverse, quelle que soit l'époque de parution des planches — ici le début des années 80. Travail d'une vie qui ne démord pas, page



après page, case après case, qui s'acharne, jusque dans les mouvements faussement radoucis des œuvres plus récentes. Quelque chose d'un chien, Maruo. Mais d'un chien aussi singulier qu'estimable, puisque meilleur ami impossible à dresser. Chien d'anomalie, bête d'homme aberrante, penser aux Cyniques, penser à Sade, croire aux miracles, à leur abondance si nécessaire.

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

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

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

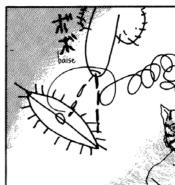
« Du DTT sur la chatte avariée » donc, et sa première page, un mur de graffitis en expansion — espace découpé de manière à en évoquer l'incommensurabilité — où s'entremêlent ébauches pornos et idéogrammes salaces. Plus que jamais, cette première page me fait regretter de ne pas lire le japonais dans le texte. J'aimerais parcourir la planche sans la régulation qu'imposent l'alphabet latin et sa fonte mécanique (1). Essayer d'oublier ce qui entrave, passer outre, ne pas lire sa langue,

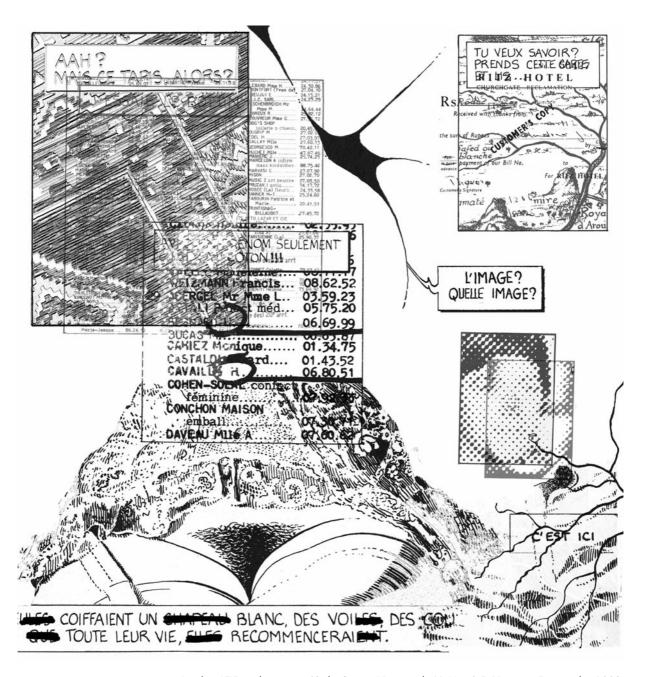


s'aveugler. Cette page, cet espace qui s'y déploie, c'est l'instant qui suit l'atemporel tohu-bohu, c'est le un après son zéro, le premier pas de l'esprit, le premier geste — qui n'en nécessite pas de second, suite ou reprise. Cet espace dessine un temps ; un temps non-historique, acausal, et rituel. Le temps du tracé. Le temps durant lequel formes, figures, lettres émergeront peut-être, et peineront alors à se différencier, tendant à des déterminations indécises qui exciteront, chez celui qui trace et chez celui qui regarde, autant la mémoire que l'invention. Mémoire, invention, plus que jamais indistinctes : l'idéogramme est un nez et l'urine pisse à l'œil, fente velue dont le poil se fait mot. J'écarte cette phrase et non son échec qui, en son jeu banal d'alliances insolites, témoigne de quelque

chose qui résiste en moi et veut affaiblir la charge. J'aimerais parler japonais pour mieux y voir (quand bien même le problème ne serait pas résolu, juste déporté un peu plus près de sa source).

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





QUELLE EST LA DATE ? QUEL EST LE SUJET ?

par Julien Meunier

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

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

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

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

Ironiquement, il est précisé en introduction :

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

On passera sur l'hypocrisie de la formule, qui tout en réclamant de l'inattendu fabrique instantanément une dernière case à cocher, la case « autre » en quelque sorte, qui inclut *in extremis* tous les imprévus du formulaire et garantit que rien ne sera oublié.

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

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

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

Voilà un livre dont le titre est le nom du président des États-Unis, et dont le portrait d'Obama qui orne la couverture est encadré par deux dates : 2009 - 2012. Un rapide coup d'œil à l'intérieur nous renseigne sur l'organisation de la narration, il s'agit de strips de 4 cases par page, qui mettent en scène le président, sa famille, c'est que sa mise en œuvre rend palpable toute la faiblesse d'un projet qui n'est soutenu que de son idée, projet qui n'est tenu que de la soutenir sans que rien de plus ne soit invité à changer sa réalisation. Yokovama fait du changement la scène du regard, tendue entre deux insaisissables états du récit fait monde. Une installation révèle que l'agencement est une opération du sens qui s'amoindrirait d'être une expérience esthétique et qui se satisfait tout autant d'être documentée, puis constatée par le document. Le plan, la photographie. la vidéo d'une installation, tout cela vaut pour elle, et ni plus ni moins qu'elle : la traverser, ce n'est que la vérifier. L'installation est une machine d'efficacité, un rêve d'obiectivité, un rêve d'ekphrasis réalisée.

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

Territoire de la planche, territoire du récit

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



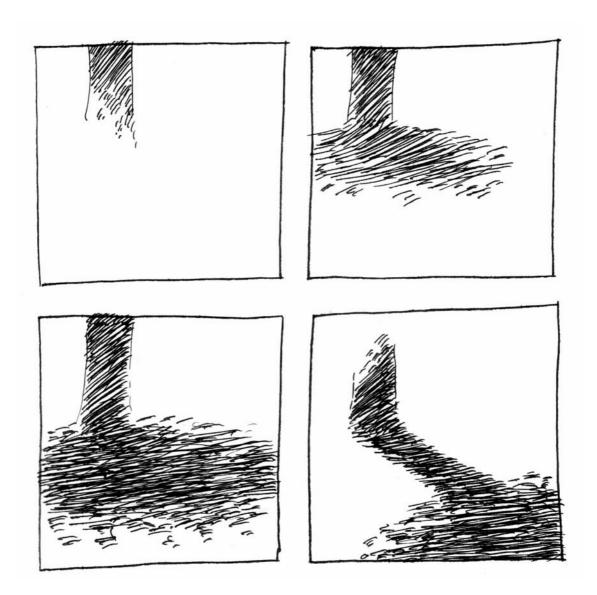
domaine comme en tout autre, il semble bien qu'il n'y ait pas de crime parfait : le corps illusionniste ne tarde pas à remonter à la surface, d'autant plus voyant que tout ce qui faisait son environnement usuel le mode des figures — a été effacé dans l'espoir de toucher à l'abstraction généralisée. Le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

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

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

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

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



Guillaume Chailleux — *Tricoter* n°12