

# PRÉ CARRÉ

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

En attendant la naissance d'un système  
de diffusion moins absurde que celui  
en place, *Pré Carré* sera essentiellement  
disponible par commande, à cette adresse :

**Pré Carré**  
9 rue du fossé St Aaron  
35550 Bruc-sur-Aff  
ou encore par  
Paypal sur les sites [precarre.rezo.net](http://precarre.rezo.net)  
et [www.chezbicephale.com](http://www.chezbicephale.com)

La couverture de ce numéro 4  
a été réalisée en linogravure par  
L.L. de Mars  
Conception et maquette : L.L.d.M.

Il est inutile de nous expédier  
des manuscrits.

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

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

## ÉTUDES

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

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

**LES GENS CAMPANT |  
SUR UNE LANDE PEUT-ÊTRE |** P.21  
Guillaume MASSART  
sur *Mon cahier de français* DESSIN de Sławomir Mrożek

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

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

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

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

## RUBRIQUES

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

**NOTRE HÔTE** P.10  
Thomas GOSSELIN

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

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

**PLANCHE SUR PLANCHE** P.48  
François DE JONGE

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Coniques

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

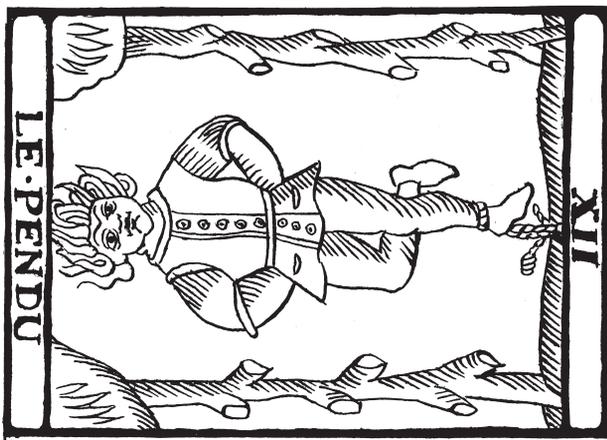




## LIEUX COMMUNS

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

## Notre hôte Thomas GOSSELIN

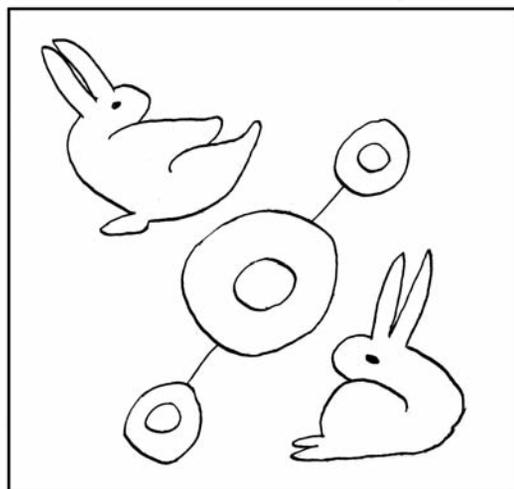


Extrait du « Jalousant », dans DMPP n° 10, The Hoochie Coochie, 2014

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

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

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



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

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

Jean- François SAVANG

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

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

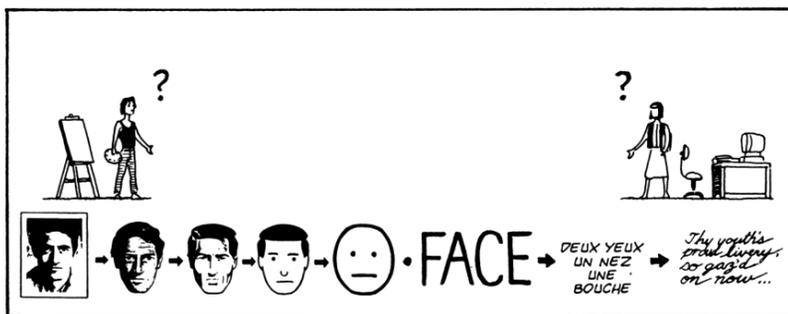
La bande dessinée n'est pas un langage

Comme la musique et les arts plastiques, la bande dessinée est devenue à son tour, métaphoriquement, mais aussi improprement, un « langage » ; métaphore d'un désir de communication sans frottement et sans discussion : l'évidence de l'image fait foi du sens. Or la métaphore nous met déjà dans le langage en activité, dans le discours. L'imprécision révèle ici une ambiguïté sur ce qu'on appelle le langage. Pour Scott McCloud, dans *L'Art invisible*, les propriétés gouvernant l'enchaînement des vignettes sont comparables à une « grammaire ». Les métaphores qui font référence au langage pour décrire l'invention en bande dessinée tendent principalement à appliquer la logique des catégories linguistiques à l'activité signifiante des images. Plus précisément, pour McCloud, « *les mots sont l'abstraction ultime*. [...] *Les mots, les images et d'autres icônes constituent le vocabulaire d'un langage appelé "bande dessinée"*. À un langage unique et unifié correspond un vocabulaire unique et unifié. Ou alors la bande dessinée ne serait que l'enfant illégitime du dessin et de la littérature<sup>1</sup>. » Mais qu'est-ce qu'un langage ? La bande dessinée est-elle un langage ? Constatons tout d'abord que pour McCloud la question du langage correspond tout bonnement aux moyens d'expression dont dispose l'auteur/lecteur de bande dessinée ; à une pluralité de modes de signification tous mis sur le même plan ; comme si la langue n'avait pas de caractère spécifique, tout signifierait de ma-

nière équivalente. Et cette disposition générale du sens formerait un seul système, « la bande dessinée », formé de différents systèmes à type d'unités différentes : avec des mots, certes, mais surtout, en tant qu'*art visuel*, selon une signification organisée en images ou en icônes. Prendre les choses ainsi nous intègre dans un système de pensée fondé sur une plasticité du sens où tout devient le signe de tout. Or je rappelle ici la critique Saussure-Benveniste qui fait que la langue est un système à part, une « *institution sans analogue* » et qu'il n'y a pas de signe trans-systémique : « *on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente. [...] la non-convertibilité entre systèmes à bases différentes est la raison de la non-redondance dans l'univers des systèmes de signes... [...] La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre. Il n'y a pas de signe trans-systématique*<sup>2</sup>. » En découle un fait important pour la bande dessinée : « *la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non-linguistiques*<sup>3</sup>. » Peut-être, à ce titre, McCloud a-t-il raison : « *les mots sont*

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

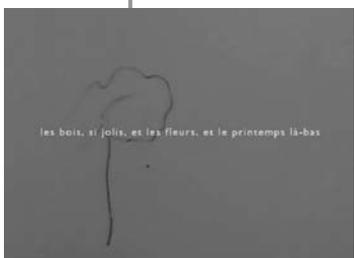
tissu gris clair qu'elle cartographie — en conséquence de quoi la question de son âge apparent restera sans réponse. Lorsque toutefois la pointe pousse la fibre, lorsque l'avènement d'un relief tracé s'accompagne de celui d'un relief éphémère du tissu, l'œil distingue parfois (mais a-t-il rêvé ?) l'amorce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

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

Puisque la voix provient du centre de l'image et qu'elle s'exprime dans une langue que l'Occidental ne comprend pas, Till Roeskens fait apparaître les sous-titres au centre de l'image pareillement (est-il alors toujours juste de les nommer *sous-titres* ?). D'abord tout est gris clair, puis Sabha Kader Abousrour commence, dans cette indécision originelle que j'ai décrite, tout à la fois *off* et *in* : « *Il y avait de tout, à Beit Natif...* » ; et la phrase s'imprime immédiatement, irruption blanche sur la réserve gris perle, qui disparaît une fois lue. *Jump cut*, un arbre sommaire (: ce sera Beit Natif) a poussé sur la toile dans le point de montage, sans encore dévoiler tout à fait le dispositif<sup>1</sup>. Car ici, exceptionnellement, le dessin est apparu au beau milieu du champ en



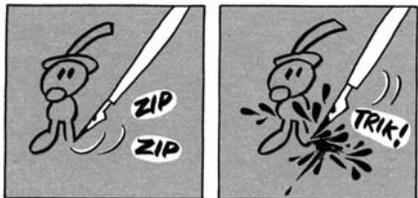
Il y avait de tout, à Beit Natif



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



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



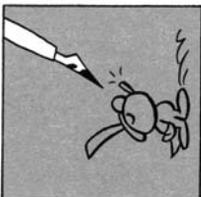
la plus grande figuration, quand le graphe d'un triangle est ce triangle sans s'en faire jamais le signe.

Car qu'y a-t-il à première vue de plus exactement, de plus représenté qu'une figure géométrique, qu'une ligne ou qu'un carré? Ce qu'on appelle abstraction est l'extrême de la figuration<sup>5</sup>, une figure perçue comme abstraite est la plus littérale figuration du monde. L'abstraction de la figure est une fausse évidence, c'est la *doxa* du regard.

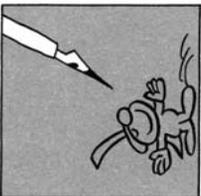
Il faut bien plus qu'une chute des contours ou qu'une déréréfenciation du trait pour



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



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



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

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

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

« Il y en avait de toutes les couleurs et de toutes les formes. Des formes géométriques planes de toute évidence vu que ce monde était plat comme cette feuille de papier. » La voilà donc, l'ambiguïté fondamentale de ces planches: le monde est-il cette feuille, plate et ouverte sur sa vie propre, ou y est-il convoqué depuis l'espace secret d'une figuralité sans frein?

Mattioli insiste beaucoup sur le plat — c'est son anti-tragique et le matérialisme de son dessin. C'est dans le plat comme plan que la littéralité peut s'élargir sans borne et conquérir intégralement le paysage des figures au-delà même de leur géométrisation<sup>6</sup>. Mais pourquoi en passer par le laminoir, pourquoi mettre sous presse le monde et ses créatures pour les redécouvrir, gaussard, plus plats que des

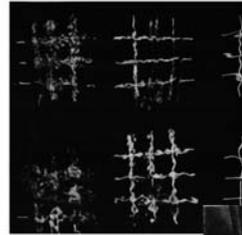
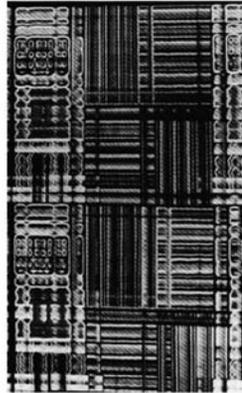
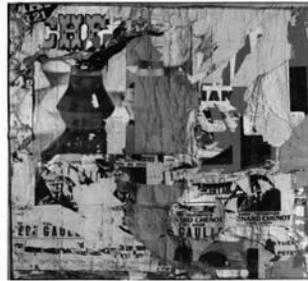
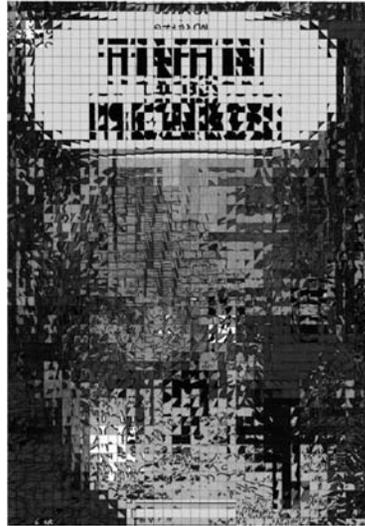
limandes et rectilignes comme des lois? La géométrie, c'est d'abord le transcendantal *pratique* de toute formalisation spatiale, c'est le double inexact d'une figure exacte. Certes, dans le dessin géométrique, il n'y a plus de dehors à montrer ni d'extérieur à signifier, ce n'est plus la page qui porte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

*Logos* plat comme une flaque, et dessin sous les masses. Il s'agit pour Mattioli de faire jaillir d'un espace chaotique, celui de la figure à l'état sauvage, l'ordre le plus régulier, la plus linéaire loi qu'il fait pourtant courber comme une échine de chien. Il pratique alors une géométrie du remplissement qui n'a rien à voir avec la géométrie arithmétique<sup>7</sup>. C'est au moment où le dessin balance et se scinde entre le sens figuré ramené à ses cadres d'engendrement et le sens littéral des figures comme substance, qu'il se révèle comme la présence au littéral de ses propres possibles. Mais pourquoi ne peut-on relittéraliser le dessin qu'au sein d'une narration? Pourquoi le figuré ne retrouve-t-il son caractère directement littéral que dans le verbe délirer?

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

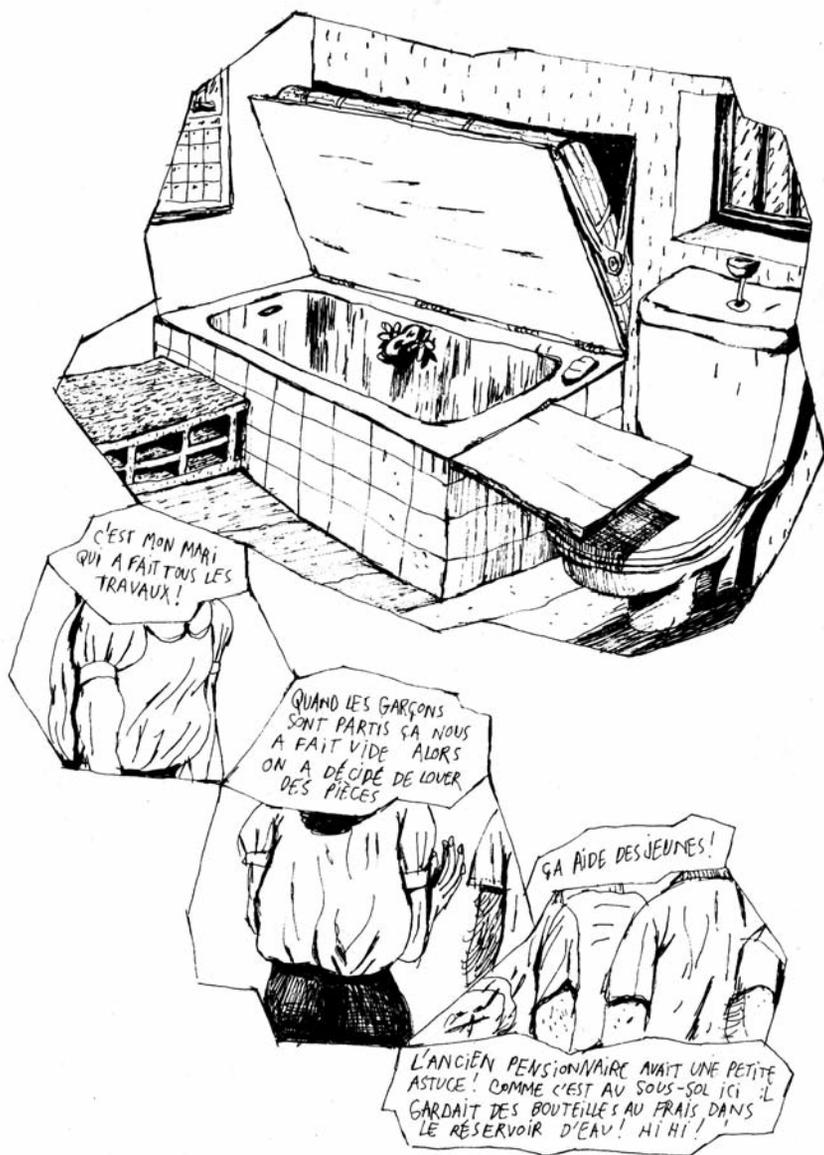
## SUR 2280 — SORACIP, AUTOUR DE. (un dessin de Jérôme Puigros-Puigener)

En imaginant que les images parlent d'elles-mêmes, ce qui se trouve ci-contre relèverait alors d'une tentative ou plutôt d'un essai de critique visuelle. Il faut pourtant bien les tenir: s'exerce ici un essai cartographique. Comme une carte, c'est une mise en relation d'éléments les uns avec les autres afin d'y circuler; une composition. Il ne s'agit pas tant de dire que l'image (le dessin) de Jérôme Puigros-Puigener 2280 — *Soracip*<sup>1</sup> a quelque chose à voir avec ces autres images que de souligner et mettre en lien ce qui s'agite en elles, entre elles. Ce choix aurait pu être tout autre, et peut-être lui opposera-t-on de procéder trop fortement du champ de l'art, formulant à sa suite une vaine tentative de légitimation de ce dessin et, *in extenso*, de la bande dessinée, rejoignant ainsi le débat sur les degrés de culture. Je suppose pourtant qu'il n'en a pas besoin et que ces images, que *j'aime*, sont donc les *formes* qui me semblent au mieux pour discuter avec le travail de Jérôme Puigros-Puigener, son dessin. C'est une cosmogonie imaginaire mise en place ici, ce vers où me renvoie *Soracip*. Celui-ci, tel un centre désaxé, appelle à lui ces autres images. Une image n'est jamais seule. Elle est toujours accompagnée par une autre, puis une autre qui en appelle encore une autre et ainsi de suite. On pourrait faire un livre de ces appels, un livre entièrement d'images afin d'essayer de clarifier notre situation avec une seule d'entre elles. Certains l'ont fait. Une image est un monde. Si l'on imaginait toutes les images assemblées qui, comme celle de Jérôme, ont à voir avec la grille moderniste<sup>2</sup>, on n'en sortirait pas. Il faut stopper arbitrairement le débit de paroles des images entre elles. Canaliser une image par d'autres, c'est aussi lui laisser tout un champ libre, ouvert, celui des images absentes. C'est faire signe vers un autre, vers d'autres espaces. Peut-être est-ce cela la narration. Quand le champ des possibles est tant ouvert que le refermer l'ouvre encore. *Soracip* a cette capacité de n'être réduit à rien de ce qui l'entoure et d'être pourtant dedans. Réduire la béance produite ne fait qu'en augmenter la puissance puisqu'on sait bien que cela est insuffisant. Mais il faut bien commencer par un point. Ce dessin est un mésusage de la langue (si on veut bien que l'image soit un langage; rien n'est moins sûr). En tout cas elle est un mésusage de l'image (dans le bon sens du terme). Elle en



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

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



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

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

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

plété: «*Je suis la vigne; vous, les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruit; car hors de moi vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme les sarments et il se dessèche; on les ramasse et on les jette au feu et ils brûlent.*» (Jn 15, 5-6). Cette exclusion des mauvais sujets du Corps mystique trouve dans une gravure de Jacques Callot, extraite de la série des *Grandes misères de la guerre* (anciennement dite *La Vie du Soldat*), une reprise apodictique mais néanmoins paradoxale: les branches vives d'un grand arbre assimilé à une croix y deviennent le pilori naturel offrant les moyens techniques d'une pendaison collective en même temps que sa mise en scène morale, l'exposition de son modèle biblique. Cette fois, c'est un prêtre qui gravit l'échelle pour le salut du condamné. Le Corps mystique répressif peint par Lorenzo Lotto laissait déjà entrevoir cet oxymore d'un arbre de vie potentiellement devenu instrument de mort, et il s'en est fallu de peu que les paysans de Trescore ne soient pendus directement aux rinceaux où se tiennent les saints. Encore l'image gravée de Callot doit-elle être envisagée comme un monument; la centralité de cet arbre, l'orchestration de ce cérémoniel comme la présence d'admoniteurs apitoyés au premier plan disent combien reste conve-

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

sent positivement dans sa qualité de corps porteur de la représentation. C'est le cas de la planche imitant une plaque moulée industrielle où sont rangées les figurines et autres pièces de maquettes plastiques à détacher<sup>5</sup>. Cette proposition renverse le rapport

usuel qui unit les cases aux figures puisque, si l'on suit le processus industriel de moulage de ces plaques, ce sont ici les bordures, les habituels vides blancs des intervalles, qui interviennent matériellement en substance plastique les figures. Celles-ci n'ont d'autre squelette que ce tuteur externe qui

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

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

