

PRÉ CARRÉ

ETUDES

Le cinquième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes).
Se conserve huit jours au réfrigérateur après ouverture.

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

Pré Carré
9 rue du fossé St Aaron
35550 Bruc-sur-Aff
ou encore par
Paypal sur les sites precarre.rezo.net
et www.chezbicephale.com

La couverture de ce numéro 5 a été réalisée en linogravure par
Benôit Preteseille
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

LE PLEIN, LE VIDE, PUIS LE VIDE P.2
Julien MEUNIER
à propos du travail de Gilbert Hernandez

DESSINER P.7
1) LE DESSIN, L'ENCLOS
L.L. de MARS

BANDE DESSINÉE ET COMMUNICATION :
UNE IDÉOLOGIE DE LA PENSÉE OCCIDENTALE P.24
Jean-François SAVANG
à propos de *L'Art invisible* de Scott McCloud

PEAU DE BANANE AU CARRÉ P.33
Guillaume MASSART
sur *Intermezzo* (vol. 1 à 5) de Tori Miki

QUELQUE CHOSE... P.36
Jérôme LEGLATIN
sur *Les Naufragés du temps* (vol. 1 et 2)
de Jean-Claude Forest et Paul Gillon

LES YEUX À FOND DE TROU (II) P.41
Aurélien LEIF
à propos du travail de Massimo Mattioli

PALIMPSESTES
Helge REUMANN P.6-7
François HENNINGER P.15, 35

NOTRE HÔTE
Alexandre BALCAEN P.16

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

UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE
Je détruirai toutes les planètes civilisées
de Fletcher HANKS P.23

PLANCHE SUR PLANCHE
Helge REUMANN P.22, 26, 29

à un flux de gestes, de situations concrètes, face à un mouvement constant du récit. Le foisonnement d'histoires et de protagonistes agit comme une fresque opaque qui fabrique continuellement du plein, de la densité, une surface toujours plus compacte et riche, un réseau inextricable d'interactions et d'événements desquels nous sommes tenus à une certaine distance, desquels on ne saura pas tout.

Cette distance fabrique un angle mort, une dimension des choses qui nous reste inaccessible. Les motivations profondes des personnages, la valeur exacte des événements qui surviennent sont souvent insaisissables et mouvantes. Il n'est pas rare qu'un moment important soit d'abord traité sur le mode de l'anecdote, que le sens d'un geste se transforme plus loin, une fois que d'autres éléments de l'histoire nous parviennent, ou qu'un personnage se révèle au détour d'une page bien différent de ce qu'on avait cru. On fait alors l'expérience d'une certaine absurdité des choses, des événements qui s'accroissent, une violence incompréhensible, une vie qui bifurque, un comportement contradictoire ; c'est un monde instable, qui passe du tragique au grotesque sans prévenir, qui se transforme et se redéfinit perpétuellement, et dont le sens est toujours en suspens.

Mais c'est surtout le travail d'Hernandez autour de l'ellipse qui provoque le sentiment d'une totalité à la fois complexe et incomplète. Ses récits sont faits d'un rapport au temps principalement rythmique, qui installe des ruptures, des changements de vitesse, des retours en arrière ou des sauts vers l'avant. Ces mouvements ne servent pas à arpenter au mieux le territoire du récit, mais à fabriquer une danse trépidante entre ce qui est présent et ce qui est absent, dans un jeu de caches qui les fait coexister obstinément. La densité vient du fait que rien n'est jamais en pleine lu-

mière, que le hors-champ est toujours là, et qu'une exploration plus approfondie d'un moment fera apparaître un autre hors-champ, un nouveau mystère.

Les ellipses chez Hernandez sont des petits gouffres qui habitent chaque surface tangible de ses histoires.

Des livres comme *Poison River* (Fantagraphics, 1994) ou *Luba* (Fantagraphics, 2009) sont alors des plongées dans une tension rythmique extrêmement soutenue, où l'opacité se construit tout autant dans un remplissage que dans des trouées, où chaque action claire, chaque évidence du récit, crée instantanément une profondeur du doute et de l'inconnu. Chaque plein s'accompagne de son vide.

Tout ça compose une forme particulière, une combinaison qui naît à égale distance du livre et du lecteur, par eux et en dehors d'eux.

On se la représente comme un objet concret et impossible, issu de la relation sensible et affective qu'on a eue au livre, et qui matérialise notre expérience singulière de lecture. Cette forme est traversée par des mouvements irréconciliables et indissociables qui se présentent donc ainsi : une surface plane, foisonnante et épaisse, à la présence évidente et dynamique, parcourue par des trouées qui ouvrent sur de l'incertain et de l'indéterminé².

Elle est comme un petit miracle puisqu'elle est ce qui arrive uniquement à la lecture d'un livre d'Hernandez.

Le moment où l'on s'est demandé « mais que s'est-il passé ? » est le moment où l'on s'est rendu compte, sans le comprendre tout de suite, que cette forme avait disparu.

Ça ressemble à la disparition d'une substance, ou à l'appauvrissement d'un corps, quelque chose de complexe qui se réduit jusqu'à devenir le simulacre de lui-même.



DESSINER par L.L. de MARS

1) le dessin, l'enclos

Je voudrais vous parler du dessin. En parler, d'une part, comme mode de la connaissance. En parler également dans la série historique des théories dans lesquelles il est pris, leur servant d'arc pour construire un rapport au monde des choses comme au monde des idées. En parler, par exemple, depuis le jour où l'on a cru saisir par lui quelque chose comme l'expérience formelle d'une idéation du monde sensible – ce qui est tout autre chose que de le représenter. Depuis le jour où par un contour on a cru capturer la mémoire d'une chose, par une silhouette tenir la figure, par un étrange appel d'air *formel* rappeler à la présence un corps perdu ; c'est-à-dire depuis le jour où Butades le potier a vu sa fille tracer le contour d'une ombre pour en faire l'ombre d'un souvenir, pour en faire un prototype d'*ars memoriae*,

un prototype également – et surtout – de frontière conceptuelle entre dessin et couleur, fond et forme, idée et matière, pour ce qui est déjà une éternité...

Je voudrais, en vous parlant du dessin – en vous parlant de *dessiner* –, rompre avec l'usage par lequel on le sépare de lui-même, c'est-à-dire de ce qui, en lui, peint, comme de ce qui, en la couleur, dessine. Trouver de nouvelles lignes de partage est un impératif pour commencer à faire de « Qu'est-ce que dessiner ? » une véritable question.

Je vais tenter de renouer avec la construction des premières histoires de l'art : tracer de lents, amples, orbes pour des satellites discursifs, pointiller le texte d'anecdotes, de mythes, faire de ces jeux de récits un mode de progression possible de la connaissance. Je voudrais y trouver une forme de respiration pastorale – elle sera ponctuée d'arrêts, de coupures, de descriptions – et définir des zones de marche, les assembler sans former un chemin tracé mais un jeu d'espaces possibles pour s'égarer dans leurs franges. Je vou-

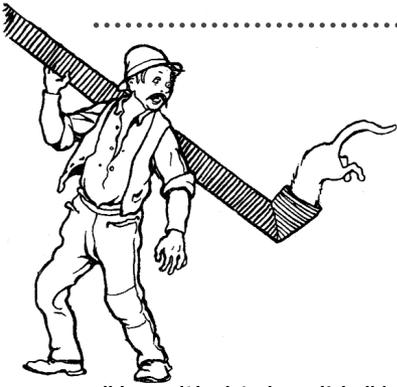
drais que par petites touches se compose une image pointilliste dont les mouchetures, aussi indéchiffrables ou évanescentes soient-elles isolément – *ars memoriae*, *Butades le potier*, *ekphrasis* ou même *figure, forme, contour* –, s'assemblent doucement pour faire apparaître le corps lisible et clair du verbe dessiner. Je voudrais que sa singularité, la singularité du dessin, ne soit plus exclusive de la couleur ; qu'elle devienne non plus descriptive, mais *organique*.

Nous retrouverons au passage de très

vieilles connaissances : Pline, Aristote, Xénocrate, Quintilien. Puis Dante, Alberti, Vasari. Puis Le Brun, Roger de Piles, Champaigne. Elles feront vaciller un instant notre foi dans les grands mouvements de fond, et nous finirons par nous imaginer piégés dans une gelée infecte, une répétition infatigable des idées, des pratiques, des

bricolages théoriques, des manies conceptuelles si... Si nous ne trouvons dans leurs fissures perceptibles, je l'espère, de quoi fissurer nous-mêmes les autorités ridicules qui font le





possible modèle théorique, l'abolition pensée comme parachèvement d'une force singulière, comme exemple de sa supériorité ? C'est qu'apparaît, à travers le maintien de la catégorie du contour comme définitionnelle du dessin, toute la faiblesse de la séparation arbitraire entre fond et forme, couleur et contour, idée et matière. Le dessin, loin de n'être que cette formalisation idéale du contour, ressortit lui aussi au domaine de la matière ; grain, densité, mouvement, il ne devient sans épaisseur qu'à trahir la faiblesse de notre propre acuité et non sa propre dématérialisation supposée. Il n'y a pas d'autre limite à sa persistance ou à sa pulvérisation métaphysique que la bonne vue ou la myopie de Protogène. Le problème qu'il pose au code, évidemment, c'est qu'il liquide sans cesse la subordination à l'idée à laquelle on voudrait bien l'arrimer, en exhibant ses moyens – saisis par la matière même qu'ils travaillent –, en imposant sa condition tenace, en s'octroyant le luxe d'une double présence métaphysique : car, toujours, sans rien abandonner de la forme qu'il manifeste, il se manifeste lui-même obstinément.

Alors peuvent s'écrire quelques histoires dans lesquelles, au moins, il se fait tout petit.

On peut également considérer l'anecdote de Pline dans le prisme factuel et historique qu'elle offre, et noter que le dessin y ressortit, sans autre question, au domaine de la couleur ; une anecdote

de dessin est une anecdote de couleur. Ce n'est encore tenu, fragilement, qu'au verbe *tracer* pour composer quelque chose comme une pensée propre de *dessiner*, mais disons que c'est le début de quelque chose. Quelque chose d'inexploité historiquement dans ce récit.

Voilà qui n'est pas sans importance pour l'épistémologie de notre discipline, la bande dessinée, pour la reproduction de laquelle on pense et trace historiquement le noir dans un plan séparé. Techniquement, c'est la façon dont on a pris l'habitude de liquider la question de la couleur (comme on a pris l'habitude de liquider la



question de l'intellect par la surface de vente). Pourtant, nous avons simplement rhabillé d'une raison technicienne des principes moraux qui, jusqu'ici, étaient habillés d'une raison métaphysicienne ; et c'est bien par une incapacité à sortir d'une dette envers l'histoire de l'art – du moins à s'arracher à l'idée qu'il s'y loge une forme légitimante qui se fauileraient jusqu'à notre discipline depuis la *stoa* – que nous nous débattons encore, empêtrés dans les filets de vieilles métaphysiques sans rien en supposer.

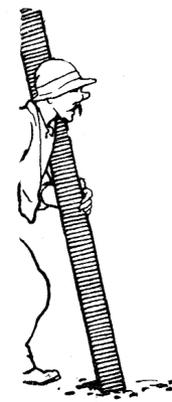
Ce n'est pas indifférent qu'en la couleur, sans rien perdre de leur nature dessinée, les lignes d'Apelle et de Protogène trouvent une présence distinctive tout en s'y liant, s'imprimant dans le lit qu'elles font l'une à l'autre : dans ces nuances,

observons que la notion de contour est ici aposteriorique, chaque sillon nouveau marquant sa victoire en renvoyant au contour – à son propre fourreau – le sillon précédent.

Que le dessin ne se perde pas en tant que dessin dans la couleur, cela fait doublement vérité pour les Grecs : d'une part parce que le noir pour Aristote – comme pour tout peintre – est non seulement une couleur tout comme le blanc, mais que de ces deux pôles, de leur combinaison, du mélange des particules de noir et de blanc, naissent toutes les autres couleurs (cf. *De sensu*) ; et d'autre part en tant que le dessin grec s'effectue dans toutes les gammes – n'en déplaise à Pline – de la terre, de l'ocre, du bleu, des sépias. Ces gammes resteront familières jusqu'aux poussinistes dans leurs propres études, en pleine querelle des coloris. Il n'y a pire aveugle...

En tant que tel, le dessin subit les effets de la lumière, s'abîme dans la pénombre, il se dissémine dans l'éclat des lumières aveuglantes, comme les couleurs d'Aristote qui, pour accidentelles qu'elles soient, ont tout cadre de vérité dans l'expérience sensible : car *la couleur, c'est tout le visible*.

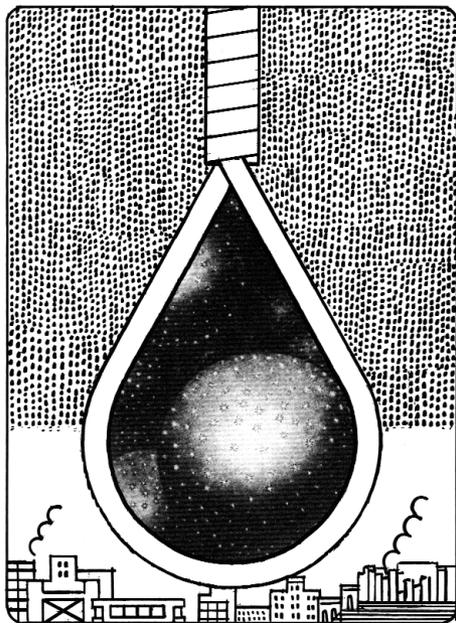
La question du contour ne vise pas qu'à isoler, à tenir un instant dans l'objectif de la raison un objet pour la connaissance, mais aussi à dégager une forme de son fond. De ce point de



prêts à balayer d'un revers de main des catalogues entiers, que dans certains cas ils vont même jusqu'à refuser de consulter, peu importe leur valeur de fond. Et continuent malgré ces aberrations de boutiquiers à la petite semaine à se poser comme les derniers remparts de la biodiversité.

Discours quasi impensables il y a de cela quelques années à peine (on en était encore à défendre la librairie indépendante bec et ongles), les questions des économies souterraines et des systèmes de diffusion parallèles pointent désormais lentement mais sûrement le bout de leur nez, avec l'acceptation — ou non — de la marginalité qui en dérive, la construction d'un modèle alternatif à la librairie traditionnelle, viable et visible, n'étant pas un mince problème. D'autant que, même si nous ne pouvons que nous réjouir de la multiplication du nombre d'événements dédiés à la création marginale (qui représentent une part de plus en plus massive de nos ventes de livres — non pas tant parce qu'on y vend de plus en plus mais parce qu'on vend de moins en moins en librairies —, et qui font figure d'espaces d'autant plus précieux qu'ils sont un lieu d'échanges entre le public et les auteurs et les éditeurs), force est de constater qu'ils sont majoritairement gérés par des équipes de bénévoles (parfois eux-mêmes auteurs ou éditeurs) et que leur pérennité est en permanence remise en question.

Et nous voilà face au fait que les auteurs et éditeurs les plus marginalisés deviennent les plus conscients du monde dans lequel ils évoluent et constatent aujourd'hui quasi unanimement les conséquences cruellement mortifères de l'économie traditionnelle sur laquelle est construite la diffusion du livre. Cette prise de conscience tente ces derniers mois de s'articuler de manière pragmatique — dans le champ de la bande dessinée — autour de la création d'une association, un groupe de travail défendant des intérêts



communs : le Syndicat des Éditeurs Alternatifs (SEA). Des tentatives de rassemblements d'auteurs et d'éditeurs avaient déjà eu lieu au milieu des années 1990 (Autarcik Comix) et au début des années 2000 (Littératures Pirates), ainsi que du côté de la critique (*L'Éprouvette*, *Jade*, *Grenade*, *Comix Club*, aujourd'hui *Pré Carré*) pour tenter d'imposer des discours plus acérés que ceux des médias traditionnels (dont nous ne parlerons pas ici tant leur manque de pertinence et d'engagement — à l'exception d'une poignée de journalistes — rend inutile l'abord de la question), mais leur ampleur et leur détermination semblaient sans commune mesure avec ce qui tente de s'inventer en ce moment et dont — je l'espère — nous reparlerons bientôt.

C'est qu'aujourd'hui nous faisons un constat quelque peu amer : malgré

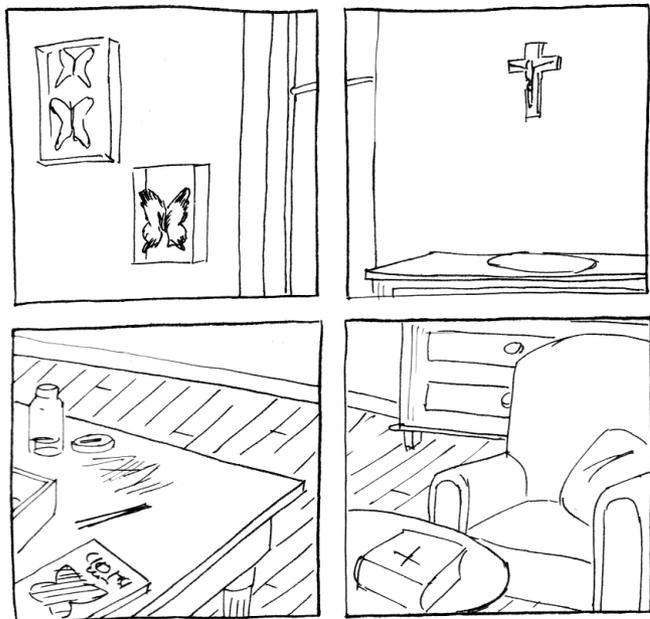
l'énergie proprement déraisonnable engagée, et le travail souvent colossal déployé, notre activité ne produit décidément pas suffisamment de « valeur » pour rémunérer décemment ceux qui œuvrent. Et l'argent public s'impose plus que jamais comme une condition *sine qua non* à la possibilité du salariat (ou du salariat déguisé : la désormais classique « auto-subsidation » des allocations chômage), voire à celle de la publication, jusqu'à ce que le tarissement annoncé des sources advienne définitivement. À titre d'exemple, dans notre cas actuel, survient une pression difficilement supportable quand il n'y a qu'un seul misérable salaire de smicard à verser (subventionné à 50% qui plus est) alors que The Hoochie Coochie parvient à publier pas moins d'une dizaine de livres par an.

Ce qui pourrait presque faire figure de « bonne nouvelle », c'est qu'il paraît désormais inutile de continuer à alimenter la manne à hypocrisie et ronds de jambe en direction des commerçants et des « journalistes », tant leur inutilité apparaît de plus en plus criante. On s'épargnera ainsi un sentiment de honte mal placée et on pourra s'engager plus franchement dans ce qui apparaît

le nôtre est celui de la transmission et de la communication, donc du signal". La signalétique moderne est donc contemporaine du taylorisme, du télégraphe et des chemins de fer; elle est la sécrétion d'une société où la rapidité de la production et de la communication deviennent des objectifs de premier plan, réduisant l'homme au rôle d'outil, ou d'engrenage, qui doit fonctionner le plus rapidement possible¹². »

12. Pascal Vaillant, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 10.

Il y a une justification performative à imaginer l'efficace de la bande dessinée dans la communication. Pour étayer la perspective d'un plan communicationnel décisif dans la théorie du langage de McCloud, il suffit de faire référence aux théoriciens mêmes de la communication. L'utilisation élogieuse de l'ouvrage de McCloud par Alan D. Manning — par ailleurs spécialiste de la sémiotique de Peirce — est particulièrement éclairante. Certains pourraient penser que nous pourrions faire l'économie d'une telle critique et passer notre chemin vers d'autres problématiques. Il nous paraît nécessaire,



Guillaume Chailleux — *Tricoter* n° 20

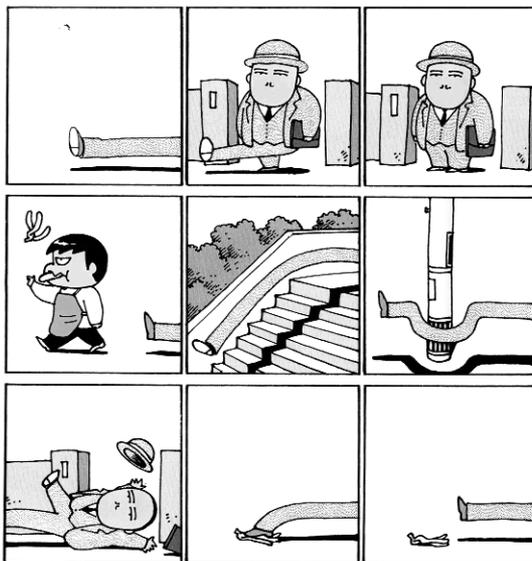
31

au contraire, de mettre en évidence combien les théories de la communication entravent les théories du langage. Cet utilitarisme de surface va de pair avec une conception essentialiste de la réalité. En outre, cette réduction n'est pas simplement technique mais constitue aussi un choix idéologique et politique; une telle réduction de l'activité du langage au schéma de la communication, focalisant l'attention théorique sur le message, empêche l'invention d'une conception du langage qui ne soit pas déterminée strictement par les catégories de la langue. Elle empêche l'émergence de toute théorie basée sur l'activité signifiante du langage par rapport à la réalité. Comme Manning le met en évidence,

« *La théorie de la communication visuelle présentée dans L'Art invisible rivalise sans doute avec les meilleures sémiotiques contemporaines*¹³ ». À travers la théorie de la bande dessinée de McCloud, Manning reconnaît la logique de la sémiotique, les dispositions théoriques qui lui ressemblent et font sa validité. Les caractères spécifiques que McCloud aurait voulu faire passer pour ceux de la bande dessinée ne seraient-ils, au bout du compte, qu'une réinterprétation des théories de la communication? En référence à la lecture qu'en fait Manning, les indices abondent dans ce sens: « *Je voudrais, dit-il, relier certains aspects d'une sémiotique de la bande dessinée chez McCloud à notre activité en tant que producteurs d'information, et au choix quotidien d'utiliser la photographie ou d'utiliser des croquis pour transmettre une idée. [...] McCloud conçoit une théorie générale de l'"icône" (le fait que des formes visuelles ressemblent sous certains aspects à des objets réels). Tout producteur d'information peut faire un bon usage de cette théorie*¹⁴. » La bande dessinée ne serait-elle finalement qu'un mode parmi d'autre de transmission et d'émission de messages verbaux? Une rhétorique de l'image ou encore une esthétique de la narration?

13. « *The theory of visual communication presented in UC arguably rivals the best of contemporary semiotics.* » (Alan D. Manning, « Scott McCloud — Understanding Comics: The Invisible Art. », *IEEE Transactions on Professional Communication* 41 (March), 1998, p. 66).

14. « *I'd like to relate parts of McCloud's comic-book semiotics to our concern as information designers, our everyday decisions to use photographs or line sketches to convey an idea. [...] McCloud lays out a general theory of "icons" (that is, visual forms resembling actual objects in some aspect). All information designers can make good use of this theory.* » (*Ibid.*, p. 66).



fil de ses planches et on s'y perd comme on tombe dans un trou.

Il y a ce motard de dos qui s'enfoncé vers le point de fuite – et qu'est-ce qu'un point de fuite sinon des traits qui se rejoignent ? Il n'y a pas de ligne de mouvement : il n'y a que le motard et le point de fuite. D'une case l'autre, le point de fuite tourne autour du motard. C'est l'effet simple, idiot, immensément jubilatoire, d'un déplacement fixe, que Miki se-rine jusqu'à la nausée : tout tourne sans tourner et soudain le blanc – on

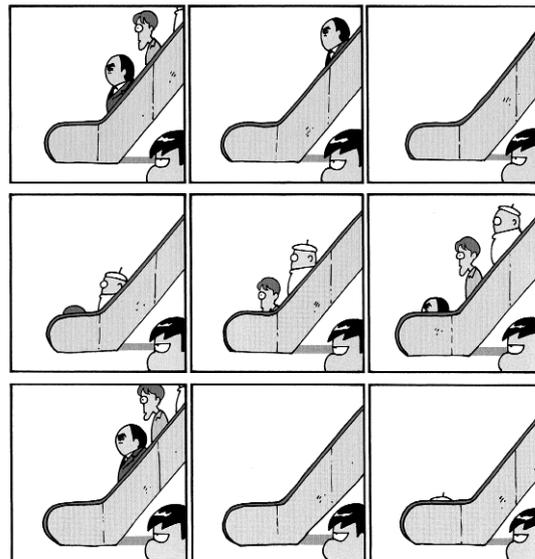
banane, on ne va pas se fâcher pour si peu : l'important est que la jambe commence en première ligne et que le pied n'aboutisse qu'en dernière ligne. Tori Miki peut se permettre la peau de banane. Hans Richter se contentait bien, dans ses *Rhythmus*, de faire progresser, coulisser, grandir, glisser... des rectangles blancs sur fond noir. Et tout le cinéma, pourtant, sur une poignée de minutes, s'y produisait. Le rythme tenait tout ; peu importait le motif.

Sur une poignée de minutes, sur une poignée de secondes, sur neuf cases ou sur bien plus : il advint un jour que Miki tricote 36 cases ; et quant à moi j'y perdis la raison des heures durant. Ce qu'il y dessinait ? Une vie devant la télévision.

merci, j'ai déjà lu des bandes dessinées. Non, mais comprends-moi bien : si je mets neuf carrés sur trois lignes dans le carré de la page, ça fait combien de carrés ? Je t'emmerde : je te dis que je sais ce qu'est un livre.

Par moments, Tori Miki trace des traits – non, vraiment ? – et ces traits tantôt sont là et tantôt ne le sont pas. Un rond est poursuivi par un trait : c'est un personnage qui court. Si l'on prélève ce trait et qu'on le dispose ailleurs, c'est le vent qui souffle. Imaginons que je pose ce trait à l'horizontale dans un carré ; dans le carré suivant, je l'épaissis un peu, le replace à l'horizontale : la séquence ainsi créée me laisse à croire que le trait a changé, ou bien que j'ai changé par rapport au trait. Il s'est rapproché, ou je me suis rapproché de lui, qu'importe. Si je ne l'épaissis pas, alors soit il n'a pas bougé, soit c'est moi qui me suis déplacé latéralement, le longeant. Soit simplement il se prolonge dans l'autre case et peut-être qu'il s'y peut interrompre. Tori Miki poursuit les traits au

chute avec. Dans ces dégringolades du sens tracé, régulières dans les cinq tomes, on ne sait plus où va quel trait, ni quel trait va où – plutôt : on le sait toujours un peu, mais on perd allègrement le fil, qu'il faut seul raccorder, par relectures successives. Il arrive ainsi souvent qu'un personnage ait un nez, un cou, un membre interminable, qui traverse toutes les cases, qui encombre toutes les lignes de cases, qui traverse toute la page : le seul trouble de cette ligne brisée pourtant toujours liée (de droite à gauche, brisée par les soupirs entre les cases ; de ligne en ligne, brisée par les sauts de ligne ; de case en case, brisée par la progression conventionnelle du temps) suffit à la planche pour se tenir. Tori Miki peut même faire glisser son personnage sur une peau de



Quelques Richter, quelques Ruttmann, ici : <http://vimeo.com/avantgardecinema/videos>
Fade, gâché par une envahissante watermark, ici : <http://www.jcruiggirello.com/movies/fade2.mp4>



L'ESPACE EST
SILENCIEUX COMME
LA MORT, ET LES
HOMMES DE JUNON
VII N'ONT PLUS
RIEN À NOUS DIRE.

Gillon – prévient toute finitude. La vie d'un homme, ainsi agie, *via* la béance de la pourriture, suit un processus d'incertitude. Elle met, remet en jeu, constamment, un autre soi-même déjà dépassé et un autre soi-même encore imminent, entre lesquels émerge, labile, éphémère, un *sujet*, production continue de ces deux pôles, intervalle, avec tout ce qui s'y trame, et qui l'engendre, autant qu'il y résiste. Et parfois ce *sujet* ira jusqu'à déclarer préférer la mort, l'évidence du squelette (« *Je veux bien tout quitter, mais je ne veux pas pourrir* » dit Mara), à l'insupportable inconnue.

Baudelaire écrivait dans « Une Charogne » (dont *les Naufragés* sont une lecture empreinte de méditation stupéfaite, un regard vissé sur le regard du poème) : « *On eût dit que le corps, empli d'un souffle vague, / Vivait en se multipliant.* » Au fond du ventre, les humeurs suintantes, les viscères mélancoliques informes, tels que non-figurés par Gillon et manifestés par Forest, témoignent, *via* leur présence invisible et flagrante, de l'entité fousseuse, de cette hémorragie perpétuelle qui interroge, au plus proche et du plus loin, les corps surdéterminés, soumis aux lois de la production, souffrant la *cadence*. L'écoulement rappelle aussi l'existence d'un temps non-médiatisé par l'horloge qui discrétise.

Thanator, autre cadran, « *fleuve sans fond satellisé en forme d'aurole et sur lequel naviguent de grands catafalques* », est l'amorphe aquatique conformé en cercle des morts. Il suffit de patienter un an, à se tenir immobile contre le courant, pour baigner de nouveau dans la même eau. Le pourrissement, lui, en sa coulée, n'offre aucun retour – sinon, peut-être, quelque chose de l'éternel retour nietzschéen qui hante et taraude, parmi tant d'autres fulgurances littéraires surgies du XIX^{ème}, spectres ac-

tifs, charognes infinies, le futur mélancolique et rageur des *Naufragés*. L'« *anneau liquide que Thanator dessine* » est un monument, un gigantesque trompe-l'œil au mouvement contrefait, une horloge figée battant le pouls des hommes et dieux défunts. Figure géométrique hyperstable, cellule et sépulture, elle piège jusqu'aux vivants chargés de convoier les trépassés : « *aucun n'a connu le chemin du retour* » vers la chair, et ils se prénommement tous « *Caron* » – graphie spécifique qui, par l'absence du « h » comme *homme*, convoque aussi bien le batelier des Enfers qu'elle suggère la nostalgie de la viande².

Un tore organise « *les eaux du fleuve des morts* », un cube entretient « *l'état de vie suspendue [...] à l'abri du temps* », un ovoïde « *préserve du vieillissement* », un cylindre sert de « *réserve à mille monstres semblables* », une sphère diffuse « *un film [...] qui passe et repasse indéfiniment* ». Les figures géométriques s'opposent à tout mouvement effectif, prodiguent une stase exempte de souffrance, procurent l'oubli des humeurs et « *l'inconscience des nouveau-nés* ». Jusqu'au cristal, dont sont faits sphère, ovoïde et cube, et qui, par sa structure, régulière et périodique, assure la répétition d'une forme constante à toute échelle, garantit la permanence. Science de l'espace et de ses configurations, science de mesure et d'accapuration, science du confinement et du contrôle, la géométrie des *Naufragés* enferme, protège, sécurise, objecte au pourrissement.

Je reviens à la toute première image, inaugurale. Christopher, enclos dans son ovoïde de cristal, surplombé d'une structure de métal tubulaire, baigne dans l'espace confiné, endormi depuis mille ans, inerte. Je retourne le dessin. Christopher a changé. Il apparaît maintenant, à l'en-

« TROU ? » — et l'ovale de répondre : « OUI[®] ». C'est de ce trou que sourd, comme un absurde *fiat* ironique et mineur, le premier phylactère sans langue, sans parlant et sans fond, qui fait du commencement de la BD l'émanation d'un espace qui semble fuir de lui-même. Si la BD a rang aux singularités, c'est qu'elle inaugure pratiquement ce type d'espace, qui n'est en rien textuel ou pictural, mais ressortit avant tout à

forme et étire pour s'en faire un hamac tendu entre deux fleurs. Un concept d'espace qui ferait droit aux pratiques concrètes de la BD implique d'être aussi neuf que l'est pour le regard cette pratique même. Et si le concept fonctionne, si la pratique le dicte, alors il pourrait bien venir compléter ceux qui, déjà en état de marche, manquaient à la BD et la manquaient tout court.

Il ne faudrait pas croire que l'espace

gimes sémiotiques empruntés à la linguistique, ou ressortissant à l'analyse picturale, est moins la spécificité d'un régime signifiant qui lui serait propre et qui jouerait encore système contre système, que sa capacité fondamentale à décoder les signes et les graphes pour les faire jouer hors de toute assignation *a priori*.

Théoriser la BD selon un paradigme de signification qui serait l'équivalent, dans son ordre, des couples sème/phrasé ou graphème/image nous condamnerait à hybrider la linguistique et l'iconographie ou à abâtardir l'une d'entre elles, pour en plaquer le modèle nu sur la BD ; entériner, en tout cas, l'idée selon laquelle la BD aurait *primo* un régime de signification propre, et qu'il serait, *secundo*, substantiellement homologue à celui du texte ou de la peinture, à savoir, celui d'un signifiant type rapporté à son système.

La vraie singularité de la BD n'est pas dans la particularité d'une signification qui serait tributaire, dans son concept même, des modèles de la linguistique et de l'iconographie, mais plutôt dans l'unicité de son fonctionnement procédant par décodage et compénétration ; le signe n'y est jamais rapporté à un système qui le précède, qu'il soit textuel ou iconique. C'est moins des sèmes et graphèmes tout faits et moins leur indétermination connue qui viennent y produire le sens, que l'inconnu de leur détermination qui le génère par compénétration.

Dans *M le magicien*, le motif récurrent de la tête des fleurs ou des champignons demeure tel quel et littéral au fil des pages, mais constitue un signe à multiples facettes qui adopte une indé-



la possibilité d'un surgissement *ex nihilo* d'éléments hors de toute appartenance catégorique.

Un espace troué est un espace de *bereshit* mineur, lorsque n'importe qui peut sourdre dans n'importe quel ordre et n'importe quel sens. Avant de faire la page, il faut faire trou. Mais tantôt le trou est réel et fait chuter une bande plus bas dans les replis de la BD, tantôt il n'est que le trompe-l'œil d'une tache d'encre sur laquelle M marche à l'aise, qu'il soulève, jette derrière lui, ou dé-

troué est cet *a priori* déjà donné du dessin, c'est une précellence à produire par la page : il y a BD quand il y a création d'un certain trou par lequel fuient tous les statuts mais par où montent d'un bloc les figures et les mots, entrechoqués les uns aux autres dans leur marge de sens même. Que veut dire un espace troué, et en quoi cette conception de l'espace peut aider à penser la singularité de la BD ?

C'est premièrement un espace de sens asignifiant. La raison pour laquelle la BD ne peut être abordée selon des ré-

