

PRÉ CARRÉ

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

ÉTUDES

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

RUBRIQUES & BANDES

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

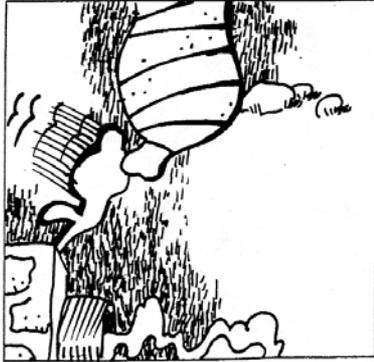
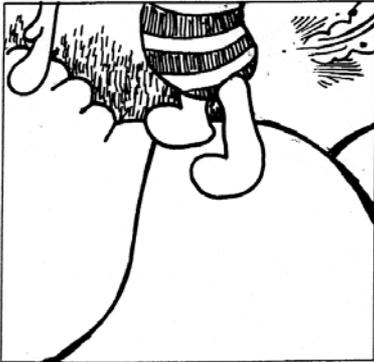
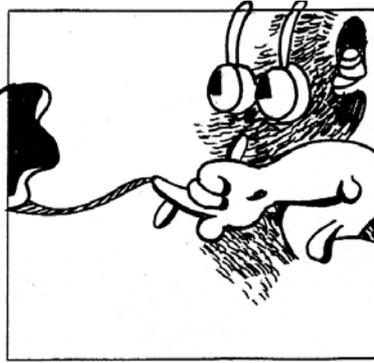
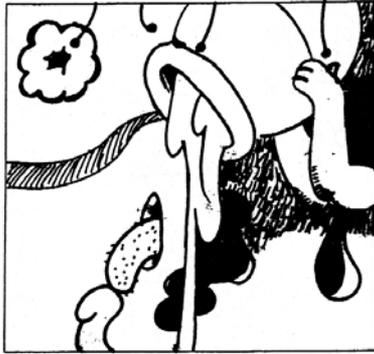
UN ATOME D'HERMÈNEUGÈNE
Carnation de Xavier MUSSAT P.39

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 *l'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 silicône des *Guignols de l'Info* tirée par des hameçons ; ailleurs,

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.

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 véhémement 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 clichés », *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.* »

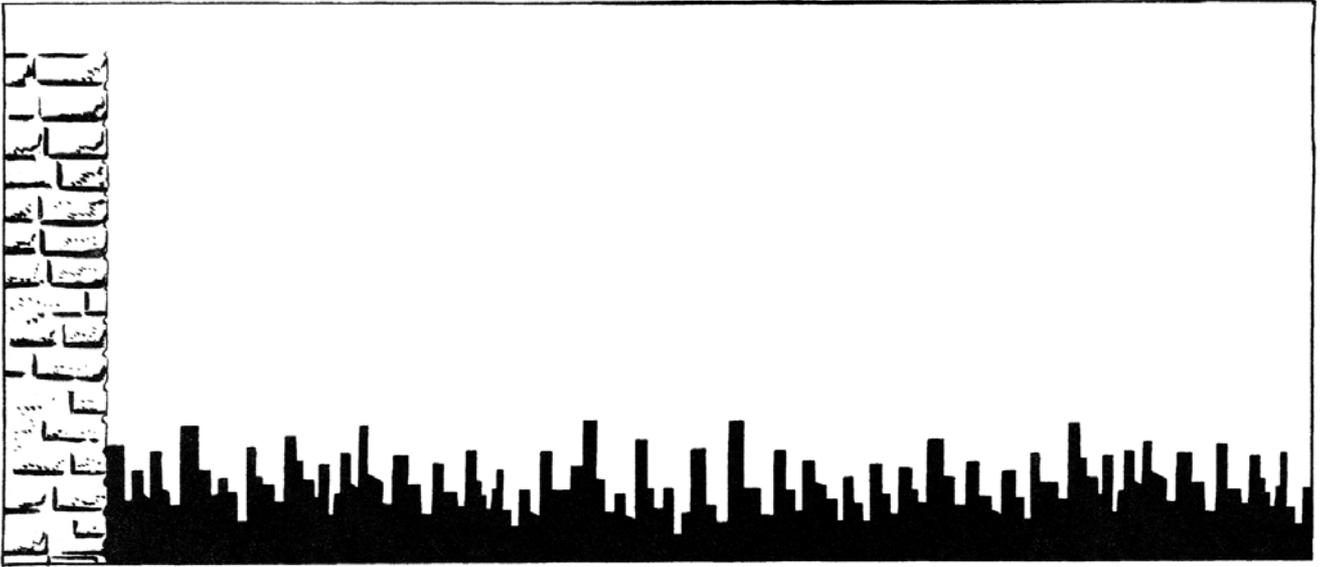
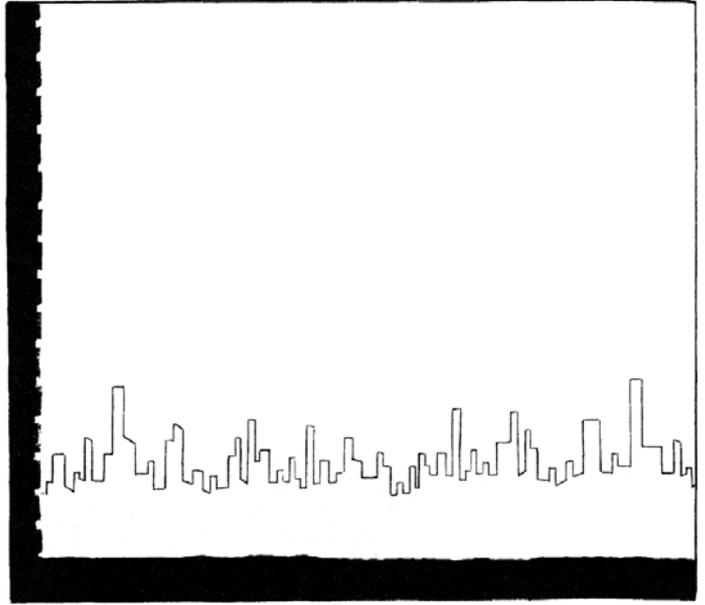
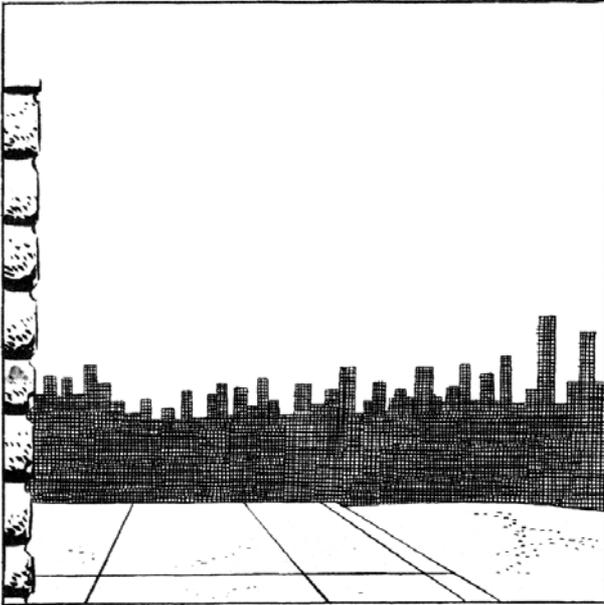
Travail éminemment schizophrène, *Arsène Schrauwen* peut être lu accompagné de *Capitalisme & Schizophrénie*, Deleuze & Guattari y affirmant qu'il n'y a de devenir que minoritaire, l'étalon homme-blanc, mâle-adulte, n'ayant pas de devenir. Ils n'emploient jamais le terme avenir⁵, sans doute à dessein, 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-

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 permit 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.



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 dé-cryptant 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.

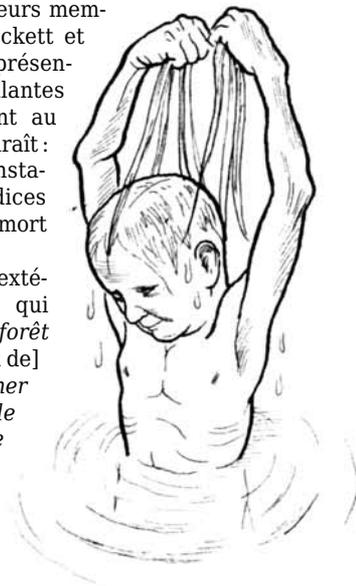
Hamm : On fait ce qu'on peut.

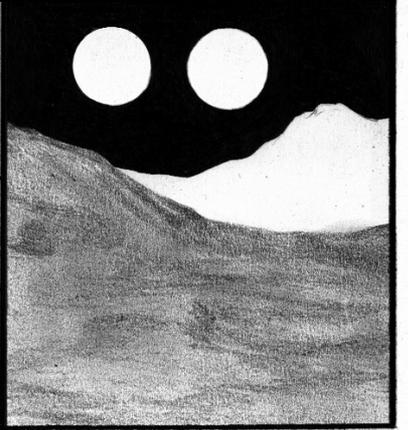
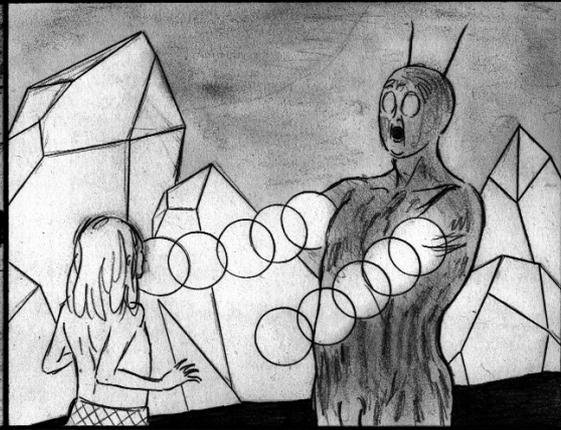
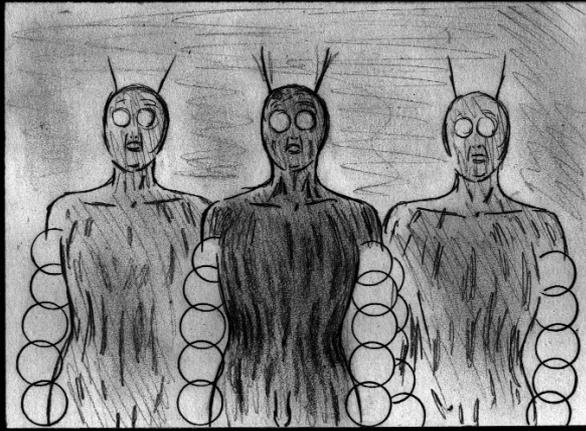
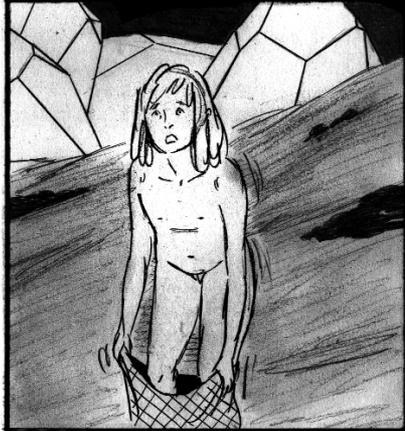
Clov : On a tort.

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, forét 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*





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.



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 recouvrerait-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 il 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 signifiante 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

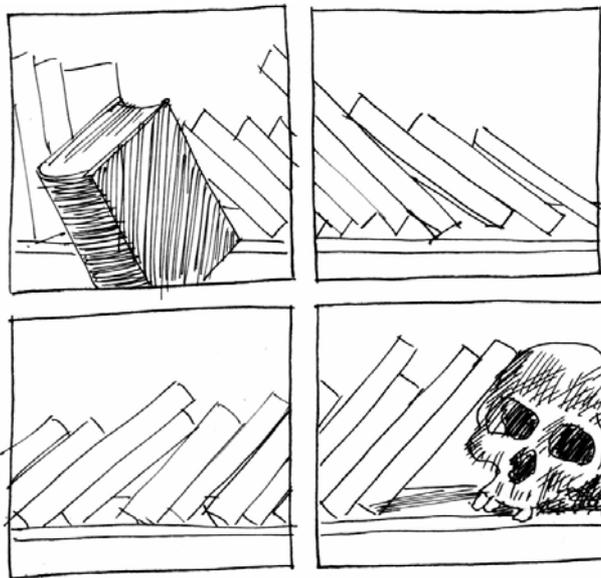
évolue et devient elle-même incertitude suffisante pour faire que d'autres soient sujets, que l'œuvre agisse. C'est-à-dire qu'elle ne soit pas un produit donné au sens d'ergon mais qu'elle soit energeia, activité, pour reprendre la différence de Wilhelm von Humboldt (*Introduction à l'œuvre sur le Kavi*, 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 naratologiques» 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.



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 péris.

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 décisoire 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 nolonté 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'invoiable. Mais un cadastre ne naît pas seul. L'encadastre est une opération étatique, et l'État est à chaque niveau de la vie un grand Encadastre, 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 signifiante. Quand la BD n'est plus que ce co-ordonnement de procédés composites indexés sur la même économie de signifiante, 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 signifiante, 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-

