

PRÉ CARRÉ

Le premier numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes).

La date importe peu, l'actualité ne nous intéresse pas spécialement.

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**

chèque de 7 € à l'ordre de L.L. de Mars
ou en ligne

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

La couverture de ce numéro 1
a été réalisée en linogravure par
L.L. de Mars & C. de Trogoff

Il est inutile de nous expédier
des manuscrits.

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

ÉTUDES

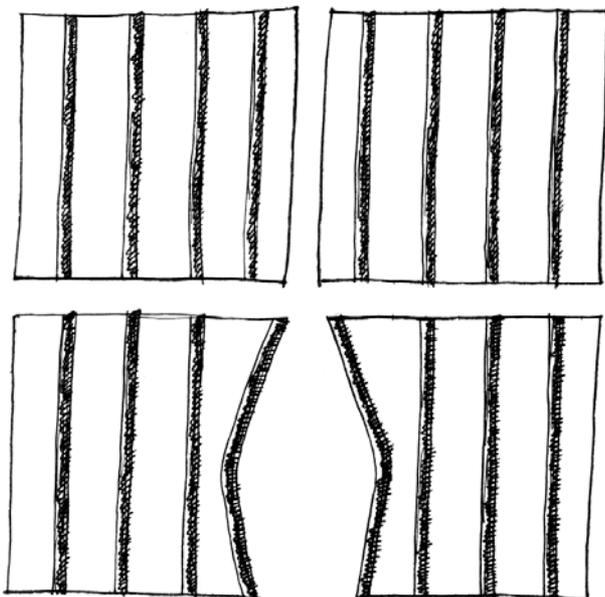
- IL N'Y A QU'UN MONDE** P.2
Julien MEUNIER
sur *Gloriana* de Kevin Huizenga
- LE BRUISSEMENT PARIÉTAL** P.7
Aurélien LEIF
sur *Le Château* de Olivier Deprez
- ARACHNÉ** P.26
L.L. DE MARS
sur *Show* de Cathy Millet
- TISSER L'ÉCLOSION** P.37
Docteur C.
sur *Un Novembre (journal)* de François Henninger
- NOS HIÉROGLYPHES** P.41
Guillaume MASSART
sur *Le Saint Patron* de Jochen Gerner
- POUR ÊTRE SÛR DE VIVRE** P.43
Jérôme LEGLATIN
sur *The collected Work of Tony Millionaire's Sock Monkey* de Tony Millionaire

BANDES

- Guillaume CHAILLEUX
TRICOTER P.2, 19, 40
- MUZOTROIMIL
PALIMPSESTES P.6, 36, 47
sur *Parzan* de J.-M. Bertoyas

RUBRIQUES

- NOTRE HÔTE** P.20
Florian HUET
pour *Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar*
- UN ATOME D'HERMÉNEUGÈNE** P.25
Rénégat de Baladi
- PLANCHE SUR PLANCHE** P.48
L.L. DE MARS
sur *Hors-sujet*



G. Chailleux - *Tricoter I*

IL N'Y A QU'UN MONDE par Julien Meunier

à propos de **GLORIANA** de Kevin Huizenga
édité par **Drawn & Quarterly**

La première fois que j'ai croisé le travail de Huizenga, c'était dans le numéro 2 de la revue *Black*. Dans le récit court *28th Street*, on pouvait découvrir Glenn Ganges, personnage récurrent qui semblait être une sorte de double semi-fictionnel de l'auteur. Il y avait quelque chose de bancal dans cette revue, un ensemble trop inégal, qui m'avait fait rater le charme particulier des pages de Huizenga. M'en était resté le souvenir d'un récit agréable, une sorte d'autobio cachée derrière un conte fantastique, un dessin simple et sage, tout

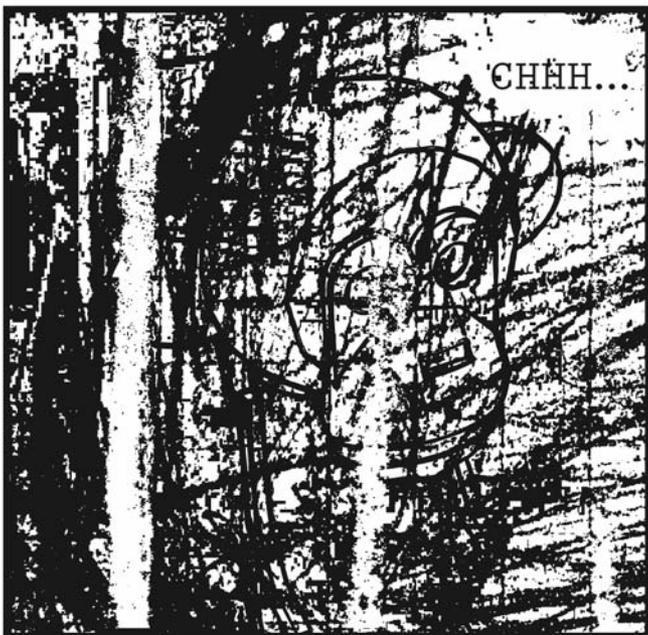
ça étant très classique, m'avait-il semblé. Bon, je n'avais rien compris.

Il a bien dû se passer quelque chose à la lecture de cette histoire, puisque plus tard je suis retourné vers Huizenga, vers le peu qui existe en français d'abord, puis vers quelques livres en anglais. À un moment, il a bien fallu se rendre à l'évidence, Huizenga est un auteur passionnant.

Gloriana est un recueil de quatre histoires courtes : *The Groceries*, *The Sunset*, *The Moon Rose*, et *Basketball*. Toutes ces histoires ont pour personnage principal Glenn Ganges, un jeune homme ordinaire, sans relief, vivant avec sa compagne dans une banlieue américaine. Huizenga y décrit une vie banale, un quotidien presque plat, dans une narration lente, aux effets simples, on range les courses, on parle au téléphone, on va à la bibliothèque, on s'imagine des choses puis on se les raconte. Le dessin lui-même est très simple, une sorte de ligne claire relâchée, sans effets de cadrage particulier. Le sous-titre du livre, « *The Adventures of Glenn Ganges* » fonctionne comme une fausse promesse ironique, aucune aventure n'aura lieu, c'est même plutôt l'absence de tout ce qui pourrait s'approcher d'une action qui caractérise les récits.

Les histoires de *Gloriana* se concentrent sur un champ du vivant volontairement réduit, où la vie se remplit de peu de choses, comme une épure. Mais dans ce presque rien, c'est toute une exploration du sensible qui est à l'œuvre. Un bruit, une odeur, une lumière particulière et tout décolle. Une rêverie diurne, une insomnie nocturne, les fan-





LE BRUISSEMENT PARIÉTAL par Aurélien LEIF

à propos du *Château de Olivier Deprez*
édité par FRMK

Il peut arriver que l'homme un matin se réveille et se trouve transformé en vermine. Le pays étranger – son pays étranger – s'est emparé de lui. C'est cet air-là qui souffle chez Kafka, et c'est pourquoi il n'a pas été tenté de fonder une religion.

W. Benjamin

Personne plus que Kafka, ni plus clairement, n'a manifesté l'impuissance du souverain. Sa nostalgie est d'appartenir à un monde dont la souveraineté donnée du dehors serait incontestable, incontestée et puissante.

G. Bataille

– *Quelle est ta profession ?*

– *Arpenteur.*

– *Qu'est-ce là ?*

K. le lui expliqua, l'explication la fit bâiller.

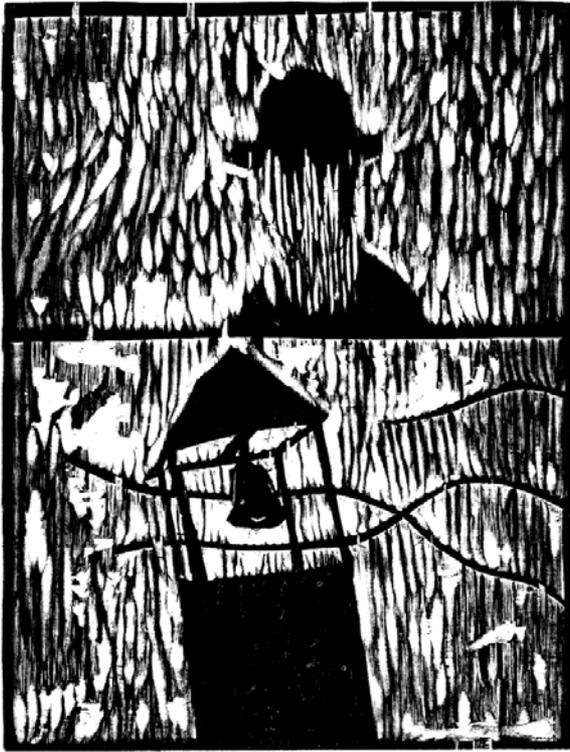
F. Kafka

Graveur dessinateur et peintre, Olivier Deprez adapte chez FRMK *Le Château de Kafka*. Un livre ample à tous points de vue, expressif à force de sobriété, et dont le cadre formel se veut aussi exigeant que casse-gueule puisqu'il s'agit de gravure sur bois. On est loin de l'insipide *Dans la colonie pénitentiaire* adapté, adapté et pas mieux, chez Delcourt, dans une veine aussi coquettement esthète que platement racoleuse et qui nous réserve en guise de mise en jeu graphique le trivial commentaire visuel d'un Kafka désigné par Jean Image. Deprez, lui, reformule le trajet même qu'est la lecture de ce roman : il en suit la linéarité textuelle sans s'enfermer dans une ruineuse logique d'équivalence entre narration/figuration, sans faire glisser son livre sur les deux rails analogiques du texte et du dessin qu'on mettrait en correspondance parfaite d'un petit coup de spalter, au prix, tout juste, d'une simple anamorphose de médium ; en asomant à plein la singularité pratique quand elle n'est pas le

mime tracé de la textualité, il incorpore moins le texte que des effets de lecture ne ressortissant pas à la textualité, et ce moins à un support qu'à une matrice bourrée d'accidents graphiques (les veines du bois, éclats accrocs mailles et texture, qui participent autant du dessin que le travail à la gouge). Deprez a moins à voir avec Kafka qu'avec l'impersonnalité de Kafka : il en grave surtout la balade baroque et les événements de surface, le récit déréférencé, mais c'est surtout l'état du *Château*, moins l'inachèvement formel du texte que son indéfinité ouverte, qu'il fait passer dans son livre : il réussit à la fois à cadrer rigoureusement la trame du récit tout en ouvrant le figural à son propre débordement. C'est l'une des questions que pose ce travail devant le texte fragmentaire de départ : comment infinir l'image ? La seule façon de rendre compte de cet inachèvement autrement qu'en mimant l'interruption textuelle par celle de la bande, autrement que par une homothétie sourde et idiote, est de le faire travailler dans l'intégralité de la représentation. C'est grâce au fourmillement aussi millimétré que chaotique des gravures que Deprez retrouve de Kafka la narrativité conçue comme fond sans profondeur – les personnages, les actions, y transparaissent comme épiphénomènes d'un processus plus souterrain, continu et inassignable, perpétuellement non-fini. Ce que Deprez partage avec Kafka, c'est l'idée qu'une figure n'est qu'une interruption ouverte du continu – par conséquent un bloc bien plutôt qu'un contour, une floculation fixe plus qu'une définition. Tout ce récit est une interruption de silence plutôt qu'un appendice du bavardage.

Graver, débander

Les pages sont généralement construites en doubles vignettes (une planche scindée à la gouge) et fonctionnent par diptyques verticaux, qui se répondent d'une feuille à l'autre par symétrie et chiasme ; il s'élabore déjà dans cette construction-là toute une économie d'échos et de redondances, glissements, dialogisme graphique à cheval sur le cadre et dessins en canon : tantôt on glisse progressivement dans la pénombre au fil des quatre cases, et la première d'entre elles semble déborder son cadre pour envoyer les autres, devient majoritaire, et les éclaire en douce (p. 131), tantôt l'amoncellement noir et courbé des draps vire vers le négatif d'un visage ondulé au clair-obscur su-



reposé, zébré, plié, fripant comme du tissu trop raide (p. 119). Le premier constat à la lecture, c'est que la page n'a rien d'une unité, c'est une parcelle, tout ce livre est une muraille de bois gravé replié en accordéon livresque. Plus qu'une bande donc, Deprez emploie une technique de vantaux, dont on dirait bien qu'ils coulissent au long du livre et se répondent de loin en loin au fil d'une tectonique rompue (un exemple : la rémanence du même profil haché aux pages 6, 81, 126 et 136, attribué successivement à une figure ambiguë, à l'instituteur, à K., au maire). Ce livre, c'est avant tout un géométral éclaté, comme si l'objet « Château » à trois dimensions avait été taillé face par face et disséminé dans la forme un peu blague, un peu supercherie du livre – comme une boule à facettes dont on aurait desquamé les pans à la gouge, pour les ranger ironiquement dans un herbier graphique (la page 21, c'est comme l'exhibition interne du livre en train de se faire). Il semble que ce soit là le premier in-

térêt de la gravure sur bois : casser la bande et le diktat linéaire dont on en fait bien trop souvent le prétexte, casser jusqu'à la page et sa spatialité continue (la page comme schème) pour faire de chaque case un fragment mobile, et substituer à l'espace diachronique de la progression un éclatement synchrone¹. Tout s'y répète d'ailleurs et involue infiniment : on peut voir dans ces planches un fourmillement de monades griffées qui grésille et s'approfondit jusqu'à dissipation – la case en tant que telle est un fragment, chaque coup de gouge un autre, et jusque dans les radicelles du bois ce ne sont que des éclats tantôt réduits tantôt croissants qui s'agencent et se répondent. C'est un bouquin qu'on lit par la fragmentation. Sur ce point-là, Deprez dialogue avec Kafka : plutôt que l'espace vierge où le narratif viendrait s'inscrire, il utilise un plan déjà strié, déjà fourmillant, dont émerge cette narrativité, comme chez Kafka (à l'inverse d'un Beckett d'ailleurs, en cela son complet opposé) dont les récits, même animaliers, sont toujours une surrection d'un fond sans profondeur, sont toujours-déjà peuplés par un fourmillement social, politique, bureaucratique, etc. La gravure sur bois (et le bois est important, puisque sur lino, zinc ou cui-

vre, on perd ce striage), c'est donc d'abord la mise en jeu d'un plan graphique déjà peuplé d'entités non graphiques : la strie, l'accroc, ne sont pas des signes mais des parasitages de la possibilité même de dessiner, tout comme chez Kafka, les micro-événements font le récit lui-même et obligent son auteur à se tenir en deçà de l'écriture (il retranscrit le bruit parasite d'un processus qui le dissout). Deprez utilise d'ailleurs ce striage comme technique en elle-même, puisque certaines planches sont à peine gravées, et montrent avant tout le travail du bois sans retouche ni esthétisation (p. 54, 115, 219). En faisant monter à la surface de l'image l'expression de son parasitage (un peu comme T. Ott prévient



notre hôte

Florian HUET
Les enquêtes
imperceptibles
d'Emilio Ajar

Pré carré invite un auteur à un regard sur son propre travail

« des remous inédits dans le tissu perceptif à prix discount ! »

Les enquêtes imperceptibles d'Emilio Ajar, ce sont de petits livres d'images et de texte constitués de plusieurs milliers de petits trous. Ces publications sont maintenant rassemblées sous la bannière d'une structure baptisée *La Poinçonneuse* dont le sous-titre est « *Micro-édition et micro-industrie à la recherche de l'image, dans ses apparitions et ses disparitions* ».

D'abord réalisés à la main à l'aide d'une pointe de compas, ils sont maintenant produits par une machine faite main (d'où le nom « *La Poinçonneuse* ») qui, pour l'anecdote, utilise la même pointe de compas.

1. Enquêtes

Le terme *enquêtes*, dans le titre, se trouve pris dans une équivoque :

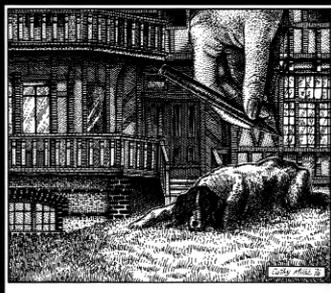
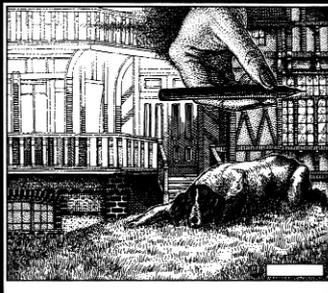
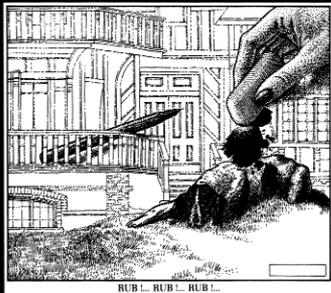
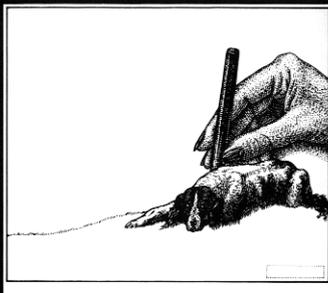
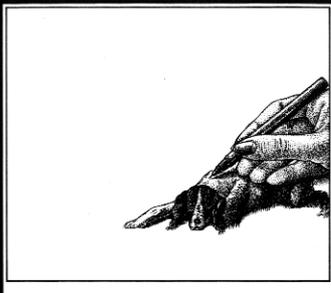
s'il est dit que l'enquête est d'Emilio Ajar, il devient envisageable qu'il en soit le personnage fictionnel et le livre son récit, ou le compilateur réel et le livre son illustration, ou l'objet, l'énigme. Si l'enquête est terminée, il reste à en déterminer la nature ; l'enquête est toujours à mener.

Une enquête est une procédure, un processus, individuel, institutionnel, administratif dont le but est de faire apparaître la vérité au cœur d'une énigme. A partir de là, on déduit logiquement que cette procédure peut être exercée par des forces oppressives, subversives, ou de tout autre caractère dans l'intervalle et les marges.

Le principe premier se résume à la confrontation d'un sujet à une énigme. Si le but avoué est de la résoudre et d'atteindre la vérité (d'où la potentialité oppressive, subversive), il est également envisageable de supposer que le but inavoué, secret, est non pas de résoudre et de démêler l'énigme mais simplement de lui donner une forme, de dessiner les contours des paradoxes, des apories qu'elle peut contenir. S'il était possible de résoudre les énigmes, nous n'en serions pas là, il n'y aurait ni kōan, ni programmes politiques, ni Révélation, ni manuel de développement personnel et en 1553 un anonyme n'aurait pas publié « *Les paradoxes, ce sont des propos contre la commune opinion* ».

Donner forme à une énigme c'est bien gentil et la formulation a son petit charme ; pourtant, a priori, ça ne procure qu'un avancement limité. Il est possible d'effectuer quelques rotations autour en enfilant les paradoxes comme *donner une forme à l'impensable, exprimer l'indicible*, « *Pour le moment, je voudrais codifier l'incodifiable. [...] Je voudrais m'insérer dans le vide absolu et devenir le non-dit, le non-venu, le non-vierge par manque de lucidité.* »¹, etc. Dans cette zone, le langage est traître ; d'un même mouvement il se dérobe et nous propose des assertions péremptives et spectaculaires qui peuvent offrir le sentiment d'un savoir caché, transcendant, bref d'une réponse (précisément ce qu'on voulait éviter, un comble) apte à résoudre l'univers, le genre de tour de passe-passe que le gourou le plus tartignole est capable d'agiter mollement.

Alors qu'il est question de choses simples et concrètes ; ok peut-être abstraites, mais un genre familier de choses abstraites. Un visage, dans sa complexité, son impermanence nous échappe toujours ; il n'y a pourtant aucun frein à la lecture des émotions qui le traversent (à moins d'une particularité individuelle dans l'exécution de ce type d'opérations cognitives). Même celles que nous disons indéchiffrables, nous en distillons quelque chose.



ARACHNÉ

par L.L. de Mars

à propos de *Show* de Cathy Millet
édité par *Le dernier terrain vague*

Les lecteurs attentifs et curieux qui avaient pu voir passer dans diverses revues, entre 1979 et 1981 — *Actuel*, *Hara-Kiri*, *Charlie*, *Sandwich*, etc. — les planches de Cathy Millet pouvaient difficilement les rassembler derrière une image confortable. Leur au-

teur semblait faire de l'indéfinition sa seule règle de conduite. Ils ont pu remercier Frémion lorsqu'il apporta, dans un des entretiens qu'il menait pour *Charlie Mensuel* à la même époque¹, quelques brefs éléments de réponses à toutes les questions qu'ils ne manquaient pas de se poser sur cette dessinatrice aussi discrète que rare.

La lucidité étonnante, régulière, avec laquelle Frémion avançait d'un pas assuré là où la plupart ne voyait que brouillard et indistinction, l'avait conduit — parmi les jeunes Caro, Barbier, Clavel, Geradts, Teulé ou Schlingo — à interroger sur son travail avant que ce soit Cathy Millet, c'est-à-dire Christian Roux.

Au cours de ce bref entretien, Christian Roux arguait de sa grande difficulté à traiter les rapports sociaux rendus nécessaires par le travail éditorial pour s'être ainsi réfugié derrière le nom de sa compagne, Cathy Millet ; il avouait également avoir souvent érigé ce rempart jusque dans sa chair même en lui déléguant les rencontres avec les éditeurs.

On peut se satisfaire de l'argument pratique qu'il y énonçait selon lequel il est plus simple de se faire publier quand on est une femme, pour la désespérante raison des traitements aprioriques et des ménagements ambigus réservés à ce sexe ; mais on peut également y voir un rapport plus général à la confusion volontiers entretenue par Christian Roux dans son travail même ainsi qu'un désir de rompre avec les certitudes en usage autour de la question du style, de l'empreinte artisanale ou de l'*identification sociale* d'un dessin ; que tel dessin ne puisse être aussi décidablement masculin ou féminin que les superstitions historiques le laissent imaginer (le journal *Ah! Nana?* n'a jamais douté du sexe de la femme qu'il pensait publier), voilà qui renvoie tout aussi bien dans le travail de Roux à l'incertitude historique, technique ou ergologique hantant son travail, qu'à la fragilité, déductivement, des autres assignations formelles (nous verrons un peu plus loin ce qui, précisément, se joue dans la connotation). Tenons plutôt cette position-là pour une résolution à faire valoir la modernité d'une individuation insaisissable contre celle, illusoire, des signes d'époque (au

Tisser l'éclosion par Docteur C.

à propos de *Un Novembre (journal)*
de François Henninger édité par Anathème

« *Hortus conclusus, soror mea, sponsa,
hortus conclusus, fons signatus* ».
Cantique des cantiques, 4:12¹

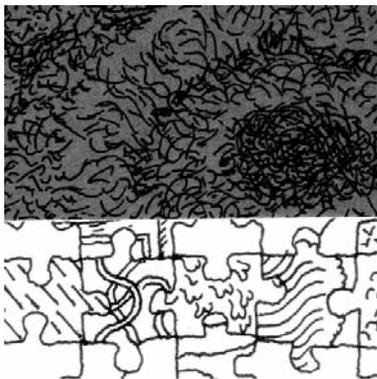
Sur un papier incarnat, entre le rose et le rouge franc, vibrent des motifs de tapis ou de tenture, barrés d'un bandeau blanc couvert des pièces assemblées d'un puzzle sans figure, bandeau au centre duquel se lit le titre, *UN NOVEMBRE (journal)*, puis le nom d'auteur, **françois henninger**, enfin l'éditeur, *éditions Anathème*.

Retiré le bandeau, dépliés les rabats se dévoile le fleuron central géométrique : deux *bâtehs* encadrent un losange surmonté d'une palmette ouverte sombre avec ses deux spires claires. L'ensemble est feuillagé. D'autres fleurons et feuillages couvrent la surface hachurée, ornements d'inspiration islamique², motifs de tapis décadrés traversés par une bordure de feuilles alternées puis opposées.

Ce végétal entoure la maison, première page du journal – suivant la page de titre : « *Surtout qu'il n'y a aucune route alentour. Juste cette glaire géante qu'on appelle nature, ou plutôt végétation. Si je sortais j'aurai peur de m'y noyer ou d'y fondre* » (13 novembre).

Tresser les « pans » et
l'« incarnat » :

Le journal se déroule tout du long dans la maison, par des dessins d'enfilades infinies de pièces vidées de tout occupant apparent.



Décors d'ornements intérieurs non fonctionnels, meublés de tapis aux nombreux motifs de hachures, de tapisseries, de tentures, d'escaliers, de portiques et de colonnades, de vases et de pots fleuris de motifs, et peuplés de nombreux portraits enchâssés aux pans et aux meubles de la maison, tous les portraits portant de différentes figures, d'actrices et d'acteur de cinéma. Tous altérés : déchiquetés, raturés, ou plongés au lavis dans l'eau d'une piscine, barrés de post-it, etc. Tous largement et richement encadrés, comme par un « *ombilic qui rattache le tableau au monument dont il est la réduction*³ ».

Ces dessins composent les percepts, qui nous « *dérobent au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir*⁴ ». Le sentir de l'œil et du geste dans ce livre se dévoile particulièrement aux typologies iconographiques, telles qu'elles ressortent notamment des essais d'Erwin Panofsky, l'iconographie ne se bornant pas à la peinture, mais prétendant pouvoir s'appliquer dans sa méthode à toute image. Des dessins d'*Un novembre*, on ne saurait tirer ni figure ni allégorie, ni contenu représentatif, allant repoussant les percepts comme n'étant que des « motifs de paysage⁵ ». Avec les seules typologies de l'iconographie, *Un novembre* ne serait bientôt plus qu'un cube de papier blanc⁶.

Le journal se déroule au cours d'un mois de novembre, dans une écriture féminine qui compose les affects, revenant comme des ritournelles dans le territoire de la maison : à la poursuite de la bonne égarée, entre haine et désir, dans une envie de fumer, dans les souvenirs du fils et des amours passées, dans le récit d'une errance et des rencontres qu'elle occasionne, dans la contemplation des portraits monumentaux : « *Une chose m'a remonté le moral. Dans un vieux carnet j'ai lu que j'avais demandé à la bonne de remplacer tous les portraits de cette conne par la photo d'une actrice ratée. Il faut que je m'en souvienne. Je n'ai plus à craindre de croiser son regard du*



POUR ÊTRE SÛR DE VIVRE

de Jérôme LeGlatin

À propos de

The collected works of

Tony Millionaire's Sock Monkey

publié par

Dark Horse Comics!

Comment s'accaparer le vivant ? Saisir sa beauté, se l'approprier ? La réponse coule de source. Il n'y a pas mille façons de faire d'une chose qu'on désire sa chose à soi. Découper, classifier, prélever, collectionner. Se faire bon gestionnaire de la multiplicité. Et au nom de la vie qui abonde, concevoir des lieux clos.

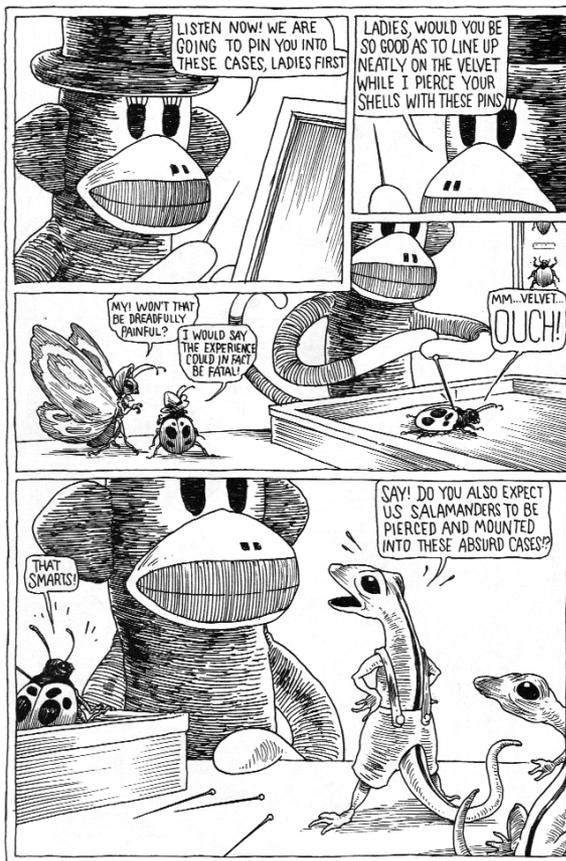
Lorsqu'il découvre le cabinet de curiosités familial, un de ces lieux clos sis à demeure, Oncle Gabby a la langue qui fourche. UN MAUSOLÉE ZOOLOGIQUE ! s'exclame-t-il, ravi. Le singe-chaussette y voit et dit plus clair qu'il ne le sait. C'est bien de l'histoire morte qui s'offre à lui, agrégat pétrifié de faits et de formes, animaux empaillés et gestes rompus. Un monde encapsulé, où raison et mémoire ajustent les dépouilles et disposent les cadavres.

COMME CES CRÉATURES SONT BELLES, MAIS POURQUOI SONT-ELLES AUSSI PROPRESMENT ARRANGÉES ? enchaîne Oncle Gabby. L'émerveillement le dispute au malaise. Sur quel pied danser ? Le musée-mausolée est cruellement déceptif, rien ne se voit de tout ce qu'on y montre.

Pire, le spectacle qui aveugle attise les désirs funestes : possession, contrôle, chasse et collection. L'endroit rallie à sa cause puisque ses défauts *inhérents* incitent à vouloir l'améliorer ; Oncle Gabby et M. Corbeau partent en quête de nouveaux spécimens.

Mais tout ce que l'on fixe, même le minéral, caillou calé sur présentoir, hurle dans sa vitrine. Forest² nous l'a déjà raconté à sa façon : une fois retrouvée LA FAMEUSE PIERRE DU COURONNEMENT, VOLÉE EN 1296 PAR LES ANGLAIS AUX PREUX CHEVALIERS ÉCOSSAIS, qu'en faire ? Se réjouir de la prise et lui réserver une place sous cloche ? Plutôt la transformer, changer ce que l'on en voit. Le Diable opère d'un coup de pinceau : le cube de pierre taillée devient un dé, machine aléatoire. Façon de rendre à la pierre du couronnement, menacée d'ankylose historique, quelques possibles. Ne rien réduire, prolonger. Et un, et deux, et trois, et quatre, et cinq, et six, pour commencer. Faire rouler la pierre, qu'elle n'amasse pas mousse, et le monde avec. La châtelaine, garante de la tradition,

trépigne d'avoir été ainsi trahie ; le Diable est arrêté, accusé d'hystérie³. Autant dire qu'on ne libère pas les pierres sans risque, autant dire aussi qu'on n'a pas le choix. Sinon quoi, croupir avec ?



Fixe et garde-à-vous. Le vivant ne saurait endurer pareille prescription ; il est précisément ce qui s'oppose à être PROPRESMENT ARRANGÉ, ce qui échappe à la déter-