

L.L. de Mars	L.L. D.M.	<i>Perspectives Monstres Faire l'histoire</i>	4 14	28 47
Cathia Engelbach	C.E.	<i>Comédies Hiatus Absence</i>	7	19 33
Aurélien Leif	A.L.	<i>Dépression/suicide Circularité Illusion pictographique</i>	4	10 27 40 13 41 15
Jean-François Savang & Guillaume Chailleux	G.C. J.F.S.	<i>Narration sans sujet Poétique iconique Hyper-morale</i>	5	23 36

Oolong **O.** **Texte publié dans le Pré Carré n°7**

Loïc Largier	L.L.	<i>l'Auteur Projet Décrire</i>	1	3 52
Gwladys Le Cuff	G.L.C.	<i>Embryon Homuncule Genèse</i>	22	34 43
Julien Meunier	J.M.	<i>Mélodrame Visages Détail</i>	3	42 45 20 40 21

+ passage + génie + ordinaire + concret + déception + dessin + nom + causes + arrière-plan etc.

PRÉ CARRÉ 8

Nous désirions depuis le premier numéro de *Pré Carré* écrire sur Ware, mais nous repoussions sans cesse le moment d'aborder ce qui ne pourrait être qu'un travail colossal et épineux : écrire sur Ware, c'est à la fois éviter de le circonscrire dans une marotte théorique en passant à côté de sa profonde hétérogénéité voire de ses contradictions, et c'est écrire également sur ces écritures-mêmes qui le consacrent depuis tant d'années dans une impuissance assez étonnante à se mettre à la hauteur de leur objet ; lectures systémiques, affectives, dramaturgiques ou biographisantes, toutes monadisant Ware par leurs formes dévotes et peu imaginatives. Ne pas venir grossir inutilement le tas de pages infécondes consacrées à Ware, voilà ce qui, jusqu'au texte de Oolong publié dans le septième numéro, paralysait cette entreprise et en repoussait la mise en branle de numéro en numéro.

Par ailleurs, *Pré Carré* n'avait pas été conçu par nous pour produire des archipels de textes et d'écriture isolés, mais bien pour tenter d'inventer des formes communes, des protocoles de travail collectifs, pour nous contaminer les uns les autres intellectuellement, poétiquement, théoriquement, éthiquement. Si indéniablement le train opiniâtre de la revue a produit ces effets dans nos textes respectifs, nous n'avons pas jusqu'ici réussi à quitter les niches douillettes des tâches réparties, de l'écriture solitaire.

C'est la décision de prendre le texte de Oolong pour en faire la nervure centrale d'un travail commun qui nous a conduits à chercher un outil d'écriture collectif en ligne, sur lequel, pas à pas, nous allions broder ce huitième

numéro. Voici comment le courrier aux rédacteurs fut adressé : « ce texte sera la matrice d'un travail commun, un premier trajet à travers une œuvre foisonnante, qui ne demande qu'à être déplié à son tour ; l'idée est de placer ce texte au milieu de nous, dans un dispositif technique en ligne simple et mutualisé auquel nous pourrions tous avoir accès simultanément, et de nous inviter à tirer sur les fils de sa trame pour broder des motifs nouveaux sur les objets wariens qui nous intéressent le plus. De la simple notule qui pourra devenir une sorte d'excroissance collée au texte original (il sera désossé tout au long de ce numéro, composition talmudique entourée de ses commentaires, colonne synoptique en face de son paratexte etc.) à la longue paperole qui ouvrira un texte second, nous pourrions pas à pas envahir le numéro 8 intégralement consacré à Ware sous toutes ses coutures, jusque dans ses rubriques annexes - Palimpseste, Lieu commun, Moins la main, etc. » ; nous étendîmes la variété du commentaire au loisir d'écrire sur ce que nous nous donnions mutuellement à lire pas à pas, produisant autant de paratextes qu'il nous semblerait nécessaire pour donner à un travail théorique et critique sur Ware un cadre aussi généreux et expérimental que celui qu'il offre à ses lecteurs depuis plus de vingt cinq-ans.

rubriques

Comité éditorial
G. Chailleux, L. Largier
L.L. de Mars & J. Meunier

Gravure de couverture :
Emmanuel LeGlatin
Maquette : L.L. de Mars

moins la main

Oolong (p.11)
traductions originales

ekphrasis

+ Les dessins de Ware

palimpsestes

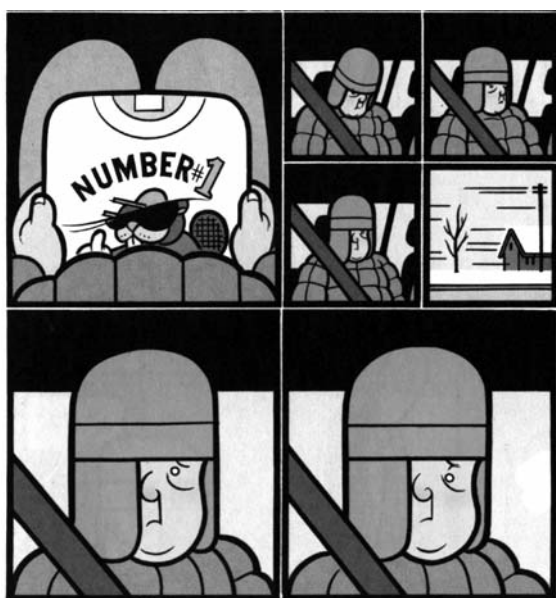
G. Chailleux (p.19, 30),
L.L. de Mars (p. 9-10, 34)
L. Largier (p.33)

Loïc Largier & Morgane Monterrat (p.1, 25, 51)

Loïc Largier & L.L. de Mars (p.18, 26)

lieux communs

C. de Trogoff & L.L. de Mars (p.5, 8, 16, 37)



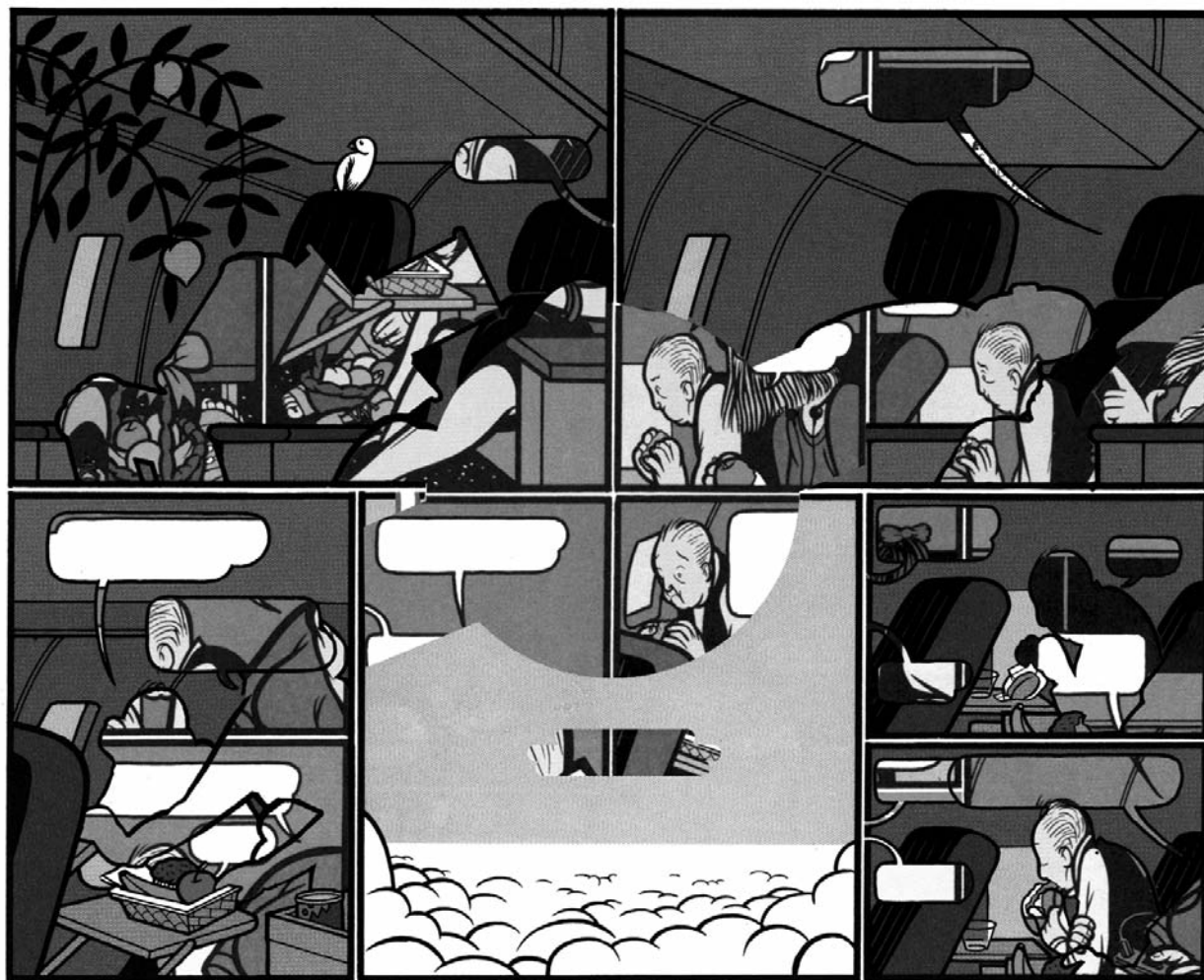
Les cases sont souvent petites et il faut avoir de bons yeux pour s'accrocher aux détails. Cela contraint à regarder de près, à ralentir. TinyWare fait l'espace-temps de l'aventure dans le détail, dans l'haleine putride d'une oralité inconsciente où même le rêve n'est pas plus libérant qu'une enclume. C'est un récit de la frustration qui est en place. L'homme *blanc-masculin-normal* y expose sa frustration de la réussite. C'est le rêve du prolétaire qui rêvait de devenir bourgeois qui est ici américanisé, et dont le miroir est promené sur les routes de l'Illinois. C'est le choix du loser comme figure de l'ère du temps contre le super-héros introuvable dans la vie « réelle ». Autre insignifiant de la chaîne des frustrations qui voudrait nous faire croire à une tonalité poétique, qui y affleure et se vautre cependant dans le signe.

G.C. : Je trouve également très problématique cette confrontation langage/dessin ou même langage/composition qui n'atteint jamais son « niveau supérieur », comme tu dis, sa co-effectuation, sa conscience toujours reprise par le sens — donné. Il m'avait d'abord semblé que Ware était en dialogue avec une forme autoritaire du livre, une critique du pouvoir, de la modélisation. Qu'il se glissait dans son façonnage massif et édifiant afin de l'en détourner. L'iro-

nique entreprise de modernité se défile en vrai roman familial et psychologique, auto-dérisoire, bavard et impuissant. La détabulation espérée dans la *Boîte* (N.D.L.R.: *Building Stories*) n'arrive jamais, les durées plurielles, la délinéarisation disruptive du récit, le communisme de lectures et d'écritures utopiques du sujet (politique), la dépersonnalisation joyeusement criminelle (éthique) restent lettres mortes. Toutes ces virtualités *littérales*, ses signifiants ne résistent pas au non-désir d'un sens partout signifié, de la fausse promesse du titre (l'invisibilité de toute historicité sous la singerie historiciste : « laisser une trace [...] de ce que la « vie ordinaire » pouvait être au début du XXIe siècle »), à l'énonciation de son programme intra-diégétique (le beau comme sens interprétatif, rationalité du rêve et rêve de rationalité), en passant par les déclarations de l'auteur (« construction du sens », nullement un *constructivisme* comme en témoigne le rabattement sur le *personnage principal*), jusqu'au pauvre usage qu'en fait une critique qui indique toujours le sud (« reconstitution a posteriori », « dégager un récit cohérent », rendre la narration intelligible », en rien empêché par une œuvre sage, et à laquelle les lecteurs emboîteront le pas sans difficultés. On ne peut sans doute se vouer ainsi à une telle passivité morale et donner une œuvre. Juste un catéchisme pimpant. Nihilisme à travers les âges. Ce livre est en effet *historique*. Mais j'aimerais qu'on revienne sur cette possibilité narrative faite d'une littéralité matérielle doublée d'une littéralité *abstraite* dont je qualifiais le processus « d'historicisation » (avec Foucault et ses « fictions » et Mieke Bal...) et où le plus beau me semble être que le référent disparaît mais jamais le réel (le signifiant comme *présence* utopique et non pas *présence/absence* du signe), une extension du narratif au théorique, disais-tu ?... (une œuvre d'art, une politique comme Ware ne nous les fait pas avec tout son *génie*.)

[--23]





L.L. de Mars — *Palimpseste I*, relecture et anticipation du verso (Jimmy Corrigan, édition française)

A.L.

La dépression chez Ware a tout à voir avec la cyclicité du temps. C'est qu'il y aurait deux types de déception : la déception intransitive qui est déception esthétique, et la déception transitive, qui aurait elle-même deux autres aspects, et qui est propre au temps qui répète l'histoire et les histoires. C'est

d'une part la déception des choses, non pas celle des objets, mais des choses telles qu'elles sont : on est déçu, mais de tout et rien à la fois, pas du monde mais de son état. L'autre forme de déception transitive, c'est la déception propre à ses personnages, la déception d'avoir à traquer toute sa vie un objet virtuel qu'on ne saisit jamais réellement,

qui glisse entre les doigts comme une carpe savonnée et dont on ne saisit jamais que les facettes incarnées dans une vie ou une autre, un objet ou son double. C'est la déception de l'objet virtuel plutôt que celle des choses. On peut, certes, dire de Ware qu'il raconte la dépression typiquement américaine d'un mythe qui vit sa propre désillusion

« ce n'est qu'une parole banale et dérisoire, triste, frappante, commune. Pleine de malheur mais dépourvue de pathos. »

Ce que la sémiotique serait bien en peine d'expliquer, et surtout de retracer dans sa genèse, c'est le tonal. On ne dira jamais assez que c'est le tonal qui fait le sens, et pas le sens qui tonalise des signes. Cela vaut particulièrement chez Ware à propos de la dépression et du suicide, affaire de tonologie et pas de sémiologie. Ce qui gît au fond du suicide, ce ne sont pas ces déceptions transitives et cette dépression réfléchie que la belle estropiée de Ware transforme en raisons, en causes, en possibilités et en moyens. C'est d'abord une situation tonale et tensionnelle, une déception intransitive sentie : s'abolir jusqu'à l'abolition. À la lettre, le suicide ne désire même pas la mort. Le suicide ne désire qu'une chose : arrêter de sentir, faire cesser la situation paradoxale où toute situation constitue l'Intolérable même. La dépression n'est pas le moment de l'anesthésie — c'est au contraire l'anesthésie qui soigne la dépression, à grands renforts de stabilisateurs d'humeurs, d'anxiolytiques, de somnifères. La dépression est plutôt le moment de la grande esthésie libérée de toute forme de moi. Les séries causales à la Durkheim ne sont que le moment analytique et figuratif d'une tonalité

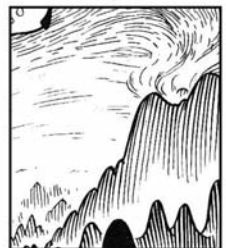
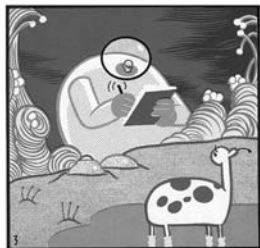
A.L.

plus profonde, qu'on ne sait pas expliquer sans une esthétique qui confronte anesthésie voulue et esthésie du pire. Il faut retenir deux idées : l'Insupportable comme condition, l'Impensable comme horizon. Premièrement, la jeune fille ne cesse de répéter : « I can't bear it ». L'insupportable, l'insupportable sans objet est devenu sa condition même.

Ce n'est pas une chose particulière qu'elle ne supporte pas — ce n'est même pas sa vie. Ce n'est pas pour autant l'impuissance, la dépression ne se définit pas par la négation. C'est plutôt l'apuisance, le moment où plus rien ne se tend pour advenir. La fragilité, c'est plutôt l'aboutissement de la puissance, son corollaire. Deuxièmement, même le bonheur est devenu pour elle « unthinkable », c'est l'Impensable. Car la tonalité dépressive, c'est la tonalité qui les avale

18

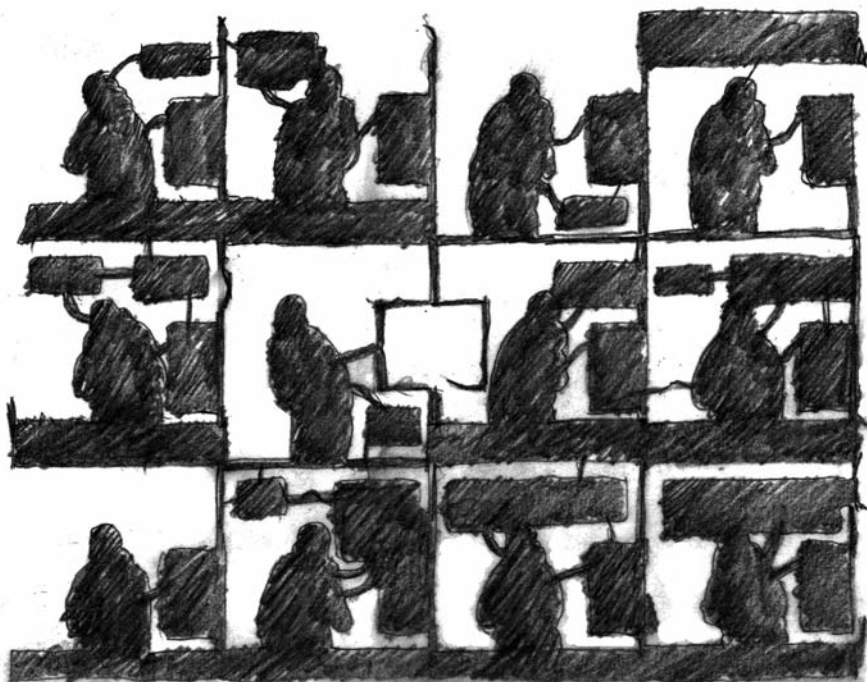
toutes, tonalité-trou noir. Le dépressif ne parle plus parce qu'il ne sent même plus son langage comme un problème, comme le problématique du problème. L'impensable n'est pas un problème de pensée, mais de sensibilité. La dépression conserve les problèmes comme figures, mais nous coupe du problématique qui fait le fond vivant de la vie. C'est pourquoi les causes du suicide sont toujours des figures adventices. Le malheur de la claudicante va, littéralement, de son appartement à son travail, son malheur fait littéra-



Les dessins de Ware | — L.L. Largier & L.L. de Mats

par l'image qui l'enserme et ne constitue qu'un des composants du remplissage en cours. Pas d'espace laissé vide ou alors le texte. Le texte veut bien, le texte peut bien remplir uniquement ce que le dessin a déjà cent fois occupé. Le texte un élément pour équilibrer la plus large (plus vaste) composition de l'image.

Sur la deuxième de couverture et la première page d'une des *Building Stories*, sur ces espaces réservés ordinairement à rien, la femme des *Building Stories*, celle qui ne porte pas de nom, peut parler de son suicide, assez en détail en fait, en faire une histoire, ce n'est qu'une parole banale et dérisoire, triste, frappante, commune. Pleine de malheur mais dépourvue de pathos. Le pathétique ne prend pas comme si le motif l'avait tué. Il n'y a aucun pathos. Il n'y a aucun refus du pathos. Il y a tant de pathos que devenu matière première il perd toute capacité à tendre au pathétique. Il n'est qu'une des briques d'une construction tellement grande qu'il s'inscrit dans l'ensemble, y allant de son éclat, de sa teinte, mais sans jamais s'imposer. C'est un des mécanismes à l'œuvre chez Ware que ce perpétuel dépassement du matériau du récit par la matière narrative et graphique (narrative-et-graphique). Il y a donc à la fois une très grande tristesse et un tel encombrement d'images, un tel pullulement d'images et de tristesse, que quelque chose les nie. Comme dans Ulysse. Lorsque Bloom (Leopold) ou Molly (Bloom) évoquent Rudy l'enfant mort, ce qu'il pourrait en dériver de pathétique cède à l'énormité du motif, du livre



Guillaume Chailleux — Palimpseste I — Plomb narratif

lement trente mètres, ou la taille d'une bande de papier. C'est pourquoi cette simple bande, d'une parfaite symétrie selon ses deux revers, est un cycle. Littéralement, cette bande est un miroir. La dépression répète le cycle dont elle désespère, mais en l'ayant vidé de tout contenu tangible. Les deux côtés n'en font qu'un, nous sommes toujours et en même temps des deux côtés, devant et derrière, avant et après, loin et proche, champ et contrechamp simultanément. C'est cette pure bande trop sensible, une esthésie de l'insentable qui ne cesse plus de tourner sur elle-même. On ne sort pas du cycle, on ne sort pas de la dépression, ou bien seulement par le pire redoublé de la quotidienneté rendue aveugle à elle-même, et qui a avalé tout le jour.

un monde de dingue
dans le pli d'un œil
et le béton du pied

toujours trop de portes et de murs à charger d'autres silences
une suite de propositions entends-tu ce monde de dingues réduit à ses
onomatopées et ses placards de peu de litres de peu d'avoine de casse-
roles qui restent à récurer de fenêtres qui n'ouvrent sur rien de plus

depuis quand
a-t-il oublié de neiger sur les délires de l'ancêtre là
sa mémoire comme un vieux combiné de téléphone un lit pour trois morts
et une morte et puis l'attente de l'histoire écrite avant toi
entends-tu la part d'ombre au centre de la photographie

[Jimmy - elle]

C.E.

c'est ainsi que
quelques minutes après
et encore plus tard
il faudra juste
bien sûr
et tout cesser à nouveau
quelque part entre un pont et
il s'agissait toujours de baisser les
épaules tu te souviens
de supporter les coups de ceinture
jusqu'à aujourd'hui
et son miroir qui te trompe

c'est elle

au revoir, papy



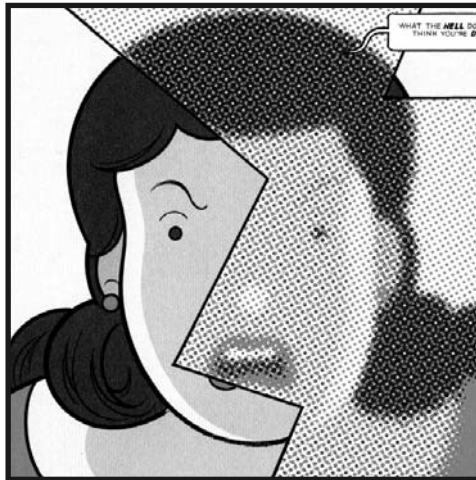
Le pathos chez Chris Ware me semble prendre une place différente dans son travail récent, disons à partir des *Acme Novelty* 19 et 20.

À partir du n°19 on voit apparaître tout un jeu autour du montage, du rythme, du découpage et du point de vue qui a pour effet de faire naître des formes de suspens et de tensions jusqu'ici très discrètes dans les livres précédents. Dans la deuxième moitié du récit, on y trouve même un ensemble de choix narratifs (flashbacks, accélérations du récit et accélérations amoureuses, effets dramatiques appuyés autour de la taille des cases, tragique dans la répétition des motifs...) qui non seulement prend pleinement en charge le pathos mais produit une sorte de mélodrame inédit jusqu'ici.

Par exemple ce moment : William Brown monte les escaliers pour retrouver chez elle la femme qu'il aime. Il monte les marches en courant. Chaque case qui représente sa course est séparée par une case de texte, la voix intérieure de Brown qui affirme qu'il va enfin avouer à cette femme la force de ses sentiments et combien il l'a cherchée toute sa vie.

S'ensuivent trois pages très denses de flashback durant lesquelles Brown se souvient de son passé et de combien elle a manqué à sa vie. Puis retour dans l'escalier, il va tout lui dire. Elle ouvre la porte. À la première case de la page suivante, apparaît le visage de la femme, dans une case gigantesque comparée aux précédentes. C'est un plan subjectif. Brown a auparavant cassé ses lunettes, la moitié de la case est comme floue, séparée en deux par la limite du verre brisé. Son visage est dur, et elle dit « What the hell do you think you're doing ? ».

Lui, figé dans sa course, a perdu ses mots.



Toute cette scène propose un traitement spectaculaire de l'émotion à un degré peu courant chez Ware. Les effets de suspense et la tension qui en découle cherchent à placer le lecteur dans une sorte d'affolement, d'intensification du rythme et des enjeux. Cette intensité nouvelle de l'émotion, appelons ça l'apparition du mélodrame.

Jusqu'ici, le pathos dans son œuvre m'apparaissait comme le sujet d'une étude, pris dans une structure complexe fabriquant un regard ironique sur la vie comme un enchaînement immuable de causes et de conséquences. Quelque chose d'un tragique ridicule de figures presque abstraites qui se débattent avec leur destin.

Le mélodrame qui advient, c'est l'apparition d'une focalisation plus intime, d'un regard qui se rapproche des personnages sans jamais perdre non plus sa hauteur de départ. La simultanéité du détail et de l'ensemble, déjà à l'œuvre dans les structures complexes des doubles pages de Ware, se retrouve alors aussi dans le regard porté sur les personnages qui gagnent ainsi un corps en plus du contour, une histoire en plus d'une trajectoire, des émotions en plus d'une structure ; mais sans jamais perdre de vue la construction globale qui accueille tout ça.

Le mélodrame chez Ware est particulier en ce qu'il n'agit pas comme une disparition des « immenses champs d'attention » de l'image et de son architecture au profit du seul rapport affectif au récit, mais plutôt comme l'apparition de quelque chose *en plus*, quelque chose qui s'ajoute sans se mélanger, qui trouve une place sous la forme d'une coprésence. *En plus*, mais à côté. Le micro événement et la généalogie d'un personnage ou d'un lieu, l'intime et

qui l'entoure, au point qu'il n'en ressort que comme un élément sans valeur de pathos propre. Rudy, la griffure mineure qui orne une arabeque qui décore elle-même le pétale d'une fleur prise dans le bouquet posé sur une table où dîne Léopold qui repense à Rudy. Le pathos narratif est décentré, délocalisé, rejeté à sa juste (minime) valeur par la luxuriance stylistique de l'énorme masse infra-narrative qui soutient, ordonne et permet la narration. « Si la lumière stellaire met réellement du temps à nous atteindre, cela signifie que tout ce que nous voyons, qu'importe que cela soit proche ou éloigné, n'est qu'une image du passé, et tandis que nous regardons ce passé (ou ce présent comme nous préférons l'appeler) le futur est en train de se produire, ce qui signifie que le passé, le présent et le futur se produisent tous en même temps.

Mais qu'est-ce que cela signifie pour le Libre arbitre, et plus important encore, pour l'amour ? » (The Last Saturday).

Les pères

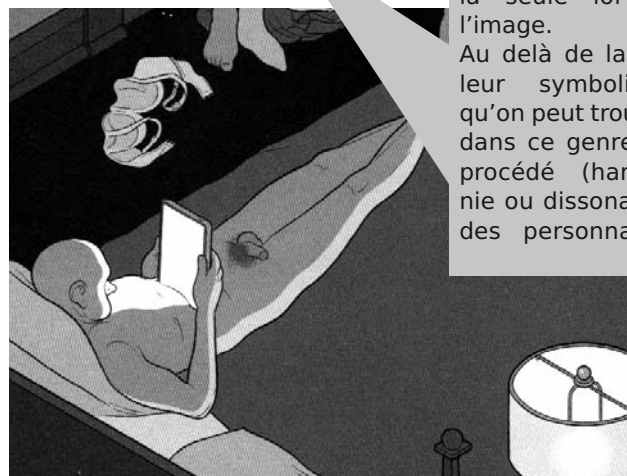
« Un père mort eut été peut-être
Un meilleur père. Le mieux
C'est un père mort-né.
Toujours repousse l'herbe
sur la frontière.
L'herbe doit être arrachée
(...) »

Heiner Müller

Pères monstres, pères toujours plus monstres. La chaîne de montre leur battant le ventre, une langue répugnante salissant leur rire.

le collectif, l'ensemble et le détail, il s'agit à chaque fois d'une image double, deux mondes superposés qui coexistent mais dont on ne peut embrasser la totalité. Le lecteur de Ware n'est pas ce super-lecteur au regard panoptique qui verrait tout d'un même geste. L'image double a quelque chose d'irréconciliable, son unité n'existe pas, elle est une crise, une tension entre les éléments qui la constituent. Le lecteur doit être un lecteur saoul qui titube de l'un à l'autre, qui fait l'aller-retour constamment, qui tente la réconciliation et qui constate son impossibilité. Ça se concrétise parfois dans le corps même du lecteur, qui après avoir observé l'ensemble de la page doit s'approcher très près de la case (et parfois prendre une loupe) pour pouvoir lire le texte minuscule dans le phylactère. À ce moment-là il a dû lâcher la page et abandonner l'ensemble. Il le retrouvera dans un mouvement de recul, après avoir de nouveau délaissé le détail. Il le retrouvera aussi parce qu'il n'aura pas oublié son existence, et que la réalisation de cette image double est une nécessité pour lui.

Cette réconciliation impossible mais désirée, l'harmonie empêchée entre le tout et la partie, c'est le drame des personnages de Ware, et c'est aussi la forme de son mélodrame, ce qui le rend si aigu.



J.M.

On peut penser alors au mélodrame chez Douglas Sirk. Dans *Tout ce que le ciel permet* par exemple, La mère et la fille sont sur un lit. La fille reproche à la mère sa liaison amoureuse. Toute la scène se passe dans la chambre baignée d'une lumière fantastique provoquée par les vitraux de couleur de la fenêtre. Éclairés dans une sorte de diffraction de la lumière, les visages sont frag-

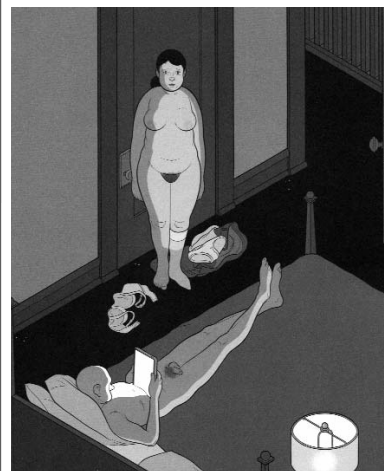
mentés, barrés de bleu, de rouge, de mauve ou de jaune. Ces couleurs font basculer la scène dans un monde d'affects, d'émotions contradictoires, bigarrées, et viennent intensifier la présence des passions pour en faire la seule loi de l'image.

Au delà de la valeur symbolique qu'on peut trouver dans ce genre de procédé (harmonie ou dissonance des personnages

J.M.

Il y a cette image par exemple en parfait miroir du trouble qu'elle suscite. La femme dira plus loin qu'elle s'est sentie « self-conscious », ce qui serait une forme de gêne due à un certain degré de conscience de soi. Cette conscience de soi qui fige, ce regard soudainement trop aigu qui crée un saisissement, c'est le dessin qui prend un degré de détail inhabituel. Le détail en tant qu'apparition inattendue, dont le bouleversement est ici fondé sur le malaise qu'il provoque.

avec le décor, par exemple), on comprend combien la mise en scène de Sirk fabrique des images folles, qui excèdent le sens qu'elles produisent par ailleurs. Le mélodrame de Sirk comme de Ware, en travaillant dans le territoire des émotions ou de la passion, fait naître des images qui dépassent les bornes, qui malgré leur logique interne au récit sont aussi incompréhensibles. Les couleurs dans la chambre, l'apparition de la fameuse biche à la fin du film ou la vue subjective à travers les lunettes brisées chez Ware sont de l'ordre d'un basculement, d'un surgissement de quelque chose d'inconcevable à l'intérieur d'éléments parfaitement saisissables.



L.L.
D.M.

[---] Mon hypothèse est que la conversion des représentations chez Ware réfère bien un prototype de conversion, et que c'est lui qui entraîne une série de problèmes complexes — plastiques, historiques, critiques —, parce qu'il s'opère entre un plan de référence — le mouvement du cartoon — et un plan de représentation — l'espace illusionniste dans une bande dessinée (*référer* un mouvement implique une équipolarité cinétique entre spectateur et image en mouvement ; la référence suppose une forme de durée autonome à son objet, c'est-à-dire la coexistence de deux dispositifs. La représentation n'ayant pas le pouvoir d'accorder une propriété cinétique à un corps fictif, elle doit, par des moyens plastiques, intégrer la représentation du mouvement à la représentation des corps, dans le même dispositif).

Le cartoon et ses figures sont les spectres de toute bande dessinée, condamnée à trouver pour ces hôtes monstrueux, dépossédés de la cohésion que leur offrait le mouvement, un havre d'inertie. Dans un cartoon, une valse de lignes monstrueuses peut s'incarner dans des contours approximatifs, se tordre et vriller, se jouer de toute vraisemblance figurale, parce que la vraisemblance ne tient pas aux figures mais à leur mouvement : le caractère monstrueux de ces organismes filaires n'apparaît que lorsque l'image s'arrête (mais quelle raison aurait-on de l'arrêter?)

Le déplacement des figures animées sur l'écran est l'objet de la mimésis, celui qui crée le lieu de passage du possible, battu par un temps partagé, dont la seule nécessité est le mouvement et ses conditions d'apparition. Quiconque s'est donné en amateur à l'animation a pu constater qu'en la matière le minimum atteint instantanément le maximum : si ça bouge, dès que ça bouge, les conditions suffisantes pour produire une imitation de la vie sont instantanément réunies, et le récit commence illico. Il commence par la monstruosité.

Ces propriétés de l'image animée, dont le mouvement est le fond unifié et la condition de réalisation (comme l'embrassement lumineux pour les maillages des vitraux de Tours), produisent le cadre qui noue technique et esthétique : fabrique possible de chimères bordurées dénuées de détails et de masses, d'ombres, pures combinaisons cinétiques qui peuvent s'éloigner si incroyablement de tout référent figuratif que la déformation, la coulée, la rupture, vont devenir l'argument suffisant d'une quantité de cartoon, et ceci dès son origine (Les *Fantasmagories* d'Émile Cohl ou les *Humorous phases of funny faces* de James Stuart Blackton).

Poursuivre le dessin de ces monstres dans un espace arrêté est sans doute une aberration ; mais comment les héros animés auraient-ils pu ne pas devenir des héros de papier ?

28



aime tout autant qu'sa prop'chair et son prop'sang, mais pas plus, comprendstu ? » (*Acme Novelty Library* 5, p. 18)

« Oh, paw ... Paw, why is it that you don't like me ? » (*Acme Novelty Library* 07 p. 2)

« Okay Tex you git out and go over there by the big tree cuz there aint gone be no goddamn icet cream fer you today and there aint gone be any more ever ant then you don't never come back or try to find me or the house again because you aint welcum there anymore at all, unnerstand ? » (*Acme Novelty Library* 07 p. 28)

Le père violent, le père tueur, le père qui oblige, le père dérisoire. Ce serait une tragédie, mais rien n'est tragique (bien que les yeux crevés par des ciseaux apparaissent dans *Acme Novelty Library* 3 p. 20 dans une référence revendiquée à Peanuts). Les pères ne font pas des fils terrorisés, mais des enfants incapables. Des incarnations multiples, diffractées mais cohérentes, de la figure de l'incapable social. Nous ne comprenons pas tout à fait ce que signifie cette tare. Malheur à qui ne sait pas socialiser, ne sait pas assumer le minimum de brio que demandent les relations sociales. Ce qui le guette est une honte par-delà les mots, une honte qui le poursuit dans sa mort encore, Grégoire Samsa dont la famille s'est étendue au monde.

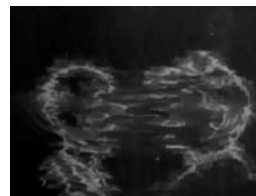
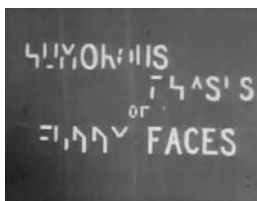
« Round comic buttons in 2 Colors - Funny sayings - Very Popular (...). My father left me My father beat me

My father raped me
 My mother allways said I
 was ugly
 My father used to tell me I
 was a worthless piece of shit
 (...) »
 (Acme Novelty Library 10, p.
 7)

Date Books (agendas)

La nature du projet nous échappe. C'est tant mieux. Les *Acme Novelty Date Book* se présentent, sous forme de prétendus fac-similés, comme un mélange de journaux intimes et de carnets de dessin, 1986 - 1995 pour le premier, soit grossièrement la période de composition de Jimmy Corrigan, 1995-2002, soit la période qui suivit la composition de Jimmy Corrigan et engloba Rusty Brown, pour le second. On y trouve en grandes quantités des notes, pour la plus grande partie illisibles même à la loupe car écrites en pattes de mouches. En grande quantité aussi des esquisses, des dessins, des portraits, des dessins d'autres auteurs que Chris Ware, des fragments de comics, mais aussi quelques recettes de cuisine, considérations sexuelles, listes de courses, projets de vacances, notes ethnologiques, projets de décoration, théorèmes mathématiques avec démonstration, etc.

L'erreur serait sans aucun doute de prendre ces *Date Books* à leur valeur faciale. Ils ne constituent sûrement pas un témoignage au sens où en raffolent les auto-fictifs. Ils ne constituent pas l'ancrage, le fait réel, duquel découlerait l'œuvre. En effet, à les lire en détail (ce qui suppose de sérieux efforts de recomposition des



On a reconduit pour eux l'espace de la perspective conique qui est celui des images inertes : désormais, dans les livres, les voici condamnés à errer. On a rétabli les conditions de l'illusionnisme pour peupler les théâtres perspectifs (conditionnés par un mode de représentation subjectivé structurellement, médiat) de créatures jaillies d'un mode de représentation objectivé cinématiquement, immédiat (jusqu'ici sans autre puissance figurative que la turbulence dans laquelle elles étaient prises, transparentes à la forme puisqu'apparentes au mouvement). Voilà sans doute la tétatologie fondatrice de nos mondes dessinés en bandes pour lesquels Ware invite à repenser la singularité des images et par conséquent le mode propre de leur modernité, inconditionnel à celui des autres images.

On a tressé l'histoire de notre discipline à celle des autres images fixes, sans prendre en compte cette percussive précoce de deux modes de figuration dont les habitants de l'un n'avaient pas vocation à envahir les espaces de l'autre et qui a pourtant eu des effets irrémédiables sur le dessin.

Les créatures de cartoon poursuivent leurs mouvements désormais simulés dans les publications. Elles vont y installer durable-

ment leurs contours affirmés et noirs, sillonner le papier, sans autre raison que leur histoire agitée pour forme.

Quand ses récits se marquent de plis isométriques, Ware astreint son dessin à la fois à ses modalités les plus éloignées du grotesque et les plus assidues au contour : par l'usage de ce trait plein, dense, affirmé comme ligne pour s'effacer comme dessin manifeste, il enclôt les aplats colorés comme s'il pouvait être craint qu'on « perde les formes » par un mouvement trop brusque des figures. S'y révèle alors l'inévitabilité historique d'une pratique du contour qu'on prendrait à tort pour état de nature du dessin en bandes.

29

Certaines des ossatures les plus visibles du travail de Ware exposent inlassablement ce récit originel ; elles construisent l'assemblage théorique-historique propre à affiner, enfin, les appareils critiques dont on dote la bande dessinée.

Frappés par le dérèglement que les arrangements de Ware entre perspective et isométrie jouent comme tour aux certitudes formelles, on oubliait de se demander s'il n'y avait pas un fondement moins idiosyncrasique à ces ruptures spatiales... Si on can-

lieu des pages la masse dense d'une existence ceinte par elle-même et qui ne sert rien en propre. Ce sont à la fois les planètes (ANL 19), les fruits rouges dans *Lint*, les balles qui traînent dans les chambres d'enfants, les abdomens d'abeille, c'est aussi ce vers quoi tendent tous les crânes wariens.

La bulle n'existe pas comme phylactère, mais est aussi bien cadre, appendice, commentaire, contrepoint et plus généralement émanation. C'est l'élément mobile qui désaxe la narration de sa linéarité, et la transperce, d'un souvenir ou d'un phantasme, pour ruiner l'ordre des importances et des subsomptions. Trois objets propres à la bulle : réminiscence, rêve éveillé, désir, qui traversent justement le monde cadré du récit jusqu'à démettre sa primauté. C'est un vecteur et un mobile à la fois. On en voit un très bon exemple dans ANL 17 (p. 50-51), où les bulles-pastilles, purs cercles de couleur, constituent les vecteurs de la lecture, lient motifs et espace, seins neige visage et personnages, pour transformer la planche en une carte plutôt qu'en un récit linéaire : c'est la situation devenue le mobile du sens.

C'est dans *Branford the bee* que le cercle atteint sans

doute son usage le plus polysémique, le plus transverse : pistil, corps d'abeille, face ronde, nectar, lune, phylactère, ciel ptoléméen, soleil, œil de Dieu... Mais plus profondément, si la circularité est si importante chez Ware, c'est que le cercle ou disque exprime mieux que jamais l'idée d'un cycle partout à l'œuvre phylogénèse du trait, du récit, de l'histoire, qui se répète indéfiniment.

Ce que nous disent ces perpétuels mélanges de fonction, c'est que la bande dessinée n'est pas un art contextuel : le contexte est affaire de narration et de dénnotations, quand la métamorphose des fonctions est l'histoire de la plasticité, affaire sensible d'expérience, de rythme, de musique et de tonalité. Plutôt que les fonctions ne dépendent de contextes, elles se métamorphosent selon des syntagmes graphiques qui sont eux-mêmes indices d'un processus plastique — inconscient, désir, souvenir, délire. Plutôt que la narration, ses paradigmes et ses modèles, il n'y va là que de l'histoire plastique des syntagmes et des fonctions qu'ils mélangent.



Les expressions deviennent singulières, détaillées, réalistes, dans un ensemble qui ne l'est pas. Des couches de détails par-dessus un contour, la possibilité d'une émotion sur une vue en coupe.

La naissance progressive du détail dans le visage, c'est aussi affirmer une forme de singularité supplémentaire du personnage et le libérer quelque peu de la seule idée de destin pour l'inscrire aussi dans une histoire personnelle, un temps qui ne serait pas seulement une frise historique. *Mes rides ne sont pas une idée de rides, ce sont mes rides, elles marquent mon histoire, et celle-ci m'est propre.*

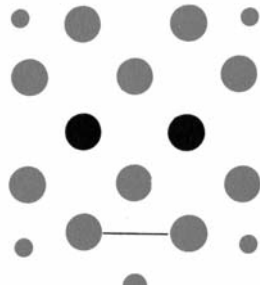
Là encore, l'image est double, et le visage peut devenir monstrueux, étrange, il devient le lieu de la tension mélodramatique, de l'expression de l'émotion tout autant que de la nécessité de s'en extraire.

Une scène permet de mesurer la trajectoire des visages dans les *Acme Novelty* n°19 et 20. Dans le premier, Brown montait les escaliers de l'appartement d'une femme pour sonner à sa porte et lui avouer l'étendue de son amour. Dans le suivant, Lindt aussi sonne à la porte d'une femme, il l'a aimée par le passé et aujourd'hui il a, lui aussi, des choses à lui dire. Lui aussi, dans l'intervalle, se souvient du passé. Il attend devant la porte vitrée qui lui renvoie son visage en miroir. Puis la femme se présente à lui.



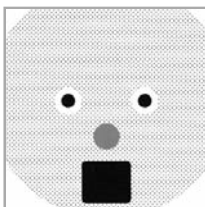
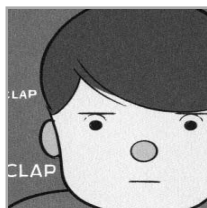
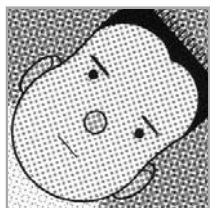
Le livre suivant, Lindt (*Acme Novelty* 20), peut être alors lu comme la reconstruction du visage dans l'œuvre, et sa redéfinition. Les premières images représentent un visage qui sort du néant, quelques points, un nez rouge (comme le nez de clown de Brown avant sa disparition), puis un cercle pixelisé, puis ainsi de suite dans une sorte de mouvement de visagéification (jusqu'à ce que ce visage soit finalement celui de Lindt, le personnage principal de ce livre). Les portraits et gros plans se font par la suite de plus en plus fréquents, de plus en plus détaillés, de plus en plus au centre de la construction des pages, jusqu'à aboutir à un nouveau type de visage chez Ware, que l'on retrouvera aussi dans *Building Stories*, un visage qui conserve son origine schématique, auquel on a ajouté tout un ensemble de détails, poils, plis, rides.

Chris Ware repart du néant, reconstruit le visage et l'emmène ailleurs.



Cette fois-ci, le visage de la femme n'a pas la qualité nette et brutale de la colère de la première (contours simples, peu de détails, des points en guise d'yeux, brisure franche du verre des lunettes, un trait courbé pour le froncement des sourcils...). Son émotion est indécidable, les lignes de son visage se confondent avec celles du visage de Lindt en surimpression, chacun semblant sidéré autant par l'apparition du visage de l'autre que par leur propre reflet.

Les deux portraits entremêlés sont un espace de confusion de la représentation et des émotions, un nœud complexe d'élément que le lecteur doit discriminer ou rassembler. L'image, ici littéralement double (et dans ce double se niche le triple, puis le multiple) fabrique tout autant des visages, un face à face, un échange de regards, un empêchement de la rencontre, un ricochet du regard, une clairvoyance précise du moment et un tout qui échappe, ce qui oblige le lecteur à faire des choix de lecture, ne pouvant aborder l'ensemble des possibles de cette case d'un seul regard.



[---] En Corrigenda, l'auteur endosse les qualités réparatrices de Jimmy Corrigan, échos amoindris de la mission salvatrice de J.-C. La bande-dessinée serait une pratique exploratoire menée dans la réclusion larvaire du temps du dessin ou de la lecture, un temps de gestation solitaire ou de préparation miniature à l'existence — une propédeutique à l'intention des inadaptés fournissant force patrons, maquettes et modes d'emploi. Dans la Corrigenda, Ware compare son livre à l'urne funéraire de son père : « son format imprimé semble presque de volume égal à celui de la petite boîte noire, ou urne, devant laquelle je me tins brièvement en janvier dernier, sous une photo en couleur de l'homme que, selon son étiquette, elle contenait. » Dans cette désignation de l'indigence anonymisante, dépourvue de soin et de goût, de la mise en rapport standardisée d'une photographie, du nom et de l'urne funéraire, Ware achève de vouloir absorber son père dans l'univers de ses mises en page, et de faire de lui sa créature. Le temps de lecture de ce livre touffu correspond grosso modo au temps dérisoire passé par Ware avec son père, temps anecdotique opposé au temps long de l'œuvre-reliquaire d'une expérience de la paternité dans l'absence. Par son abandon, le père de Jimmy Corrigan est condamné à ne jamais être que la créature de son fils, à ne jamais être pour ce fils que la somme fluctuante des projections et suppositions imaginées pour le faire exister malgré tout comme figure paternelle et comme interlocuteur. La tête ensanglantée de son père passant à travers le rideau couleure pêche d'un restaurant de luxe où Jimmy et Amy l'attendaient sur leur 31 pour fêter Thanksgiving peut d'ailleurs être entendue comme un enfantement tant l'aspect plastique donné à l'ample rideau devenu fond de toutes les cases alentours ne peut qu'évoquer la chair, cette chair de pêche constamment associée à Amy et Jimmy par le biais répété de leurs vêtements, bonnets et accessoires. Une série de téléspectateurs identiques encastrés derrière une colonne provoque la distanciation nécessaire à consacrer la théâtralité sentimentale de la scène irréelle (p. 363).