



# N° 16 Hapticité

Quand l'image *touche* la littérature

Printemps 2023

Quand l'obscurité s'abat sur le récit.

Iconicité, oblitération et engendrement poétique dans l'œuvre de Jochen Gerner

*Livio Belloï et Michel Delville*

La question abordée dans le cadre du présent article pourra, en première instance, sembler paradoxale, voire relativement déplacée. Déplacée, elle l'est en effet, mais de façon très littérale et assumée, dans la mesure même où nous nous proposons en la circonstance d'opérer un renversement de la perspective : il s'agira ici d'étudier, non pas des cas de contact ou de porosité entre littérature et image, mais bien des faits d'interaction entre littérature (au sens large du terme) et anti-image ou non-image. Dans l'œuvre expérimentale qui va retenir notre attention, cette anti-image prend la forme de ce que nous appellerons une *surface aniconique*. Comme nous le verrons, les interactions, voire les frictions, entre le littéraire et l'aniconique programment en l'occurrence une transmutation textuelle généralisée en vertu de laquelle deux œuvres distinctes – l'une de nature verbo-iconique, l'autre essentiellement verbale – trouvent à s'engendrer au départ d'un seul et même matériau-source, à savoir un album de bande dessinée.

*TNT en Amérique* (L'Ampoule, 2002) de Jochen Gerner est une œuvre assez emblématique des travaux de l'OuBaPo (Ouvroir de bande dessinée potentielle), ce collectif à géométrie variable auquel l'auteur collabore depuis sa fondation en 1992<sup>1</sup>. L'album en question obéit de part en part à un principe de « restriction iconique »<sup>2</sup>. Il s'agit, à tous égards, d'un véritable *attentat* sur le plan figuratif. Avec *TNT en Amérique*, Gerner s'est en effet lancé dans une entreprise un peu folle, iconoclaste, voire sacrilège, consistant à recouvrir d'encre noire les planches composant *Tintin en Amérique*, l'illustre chef-d'œuvre d'Hergé (1946 pour la version couleurs). Si la page reste telle qu'en elle-même en termes de format et d'hypercadre, si elle obéit par ailleurs à la même numérotation, tout le reste disparaît, aussi bien les cases et que les espaces intericoniques, qui sombrent tous dans l'obscurité. Cette opération de recouvrement s'avère d'autant plus ironique qu'elle prend pour objet l'un des albums les plus mouvementés qui soit dans toute l'œuvre d'Hergé. A la relecture, *Tintin en Amérique* présente en effet un nombre incalculable de péripéties, de retournements de situation, de rebondissements en tous genres. Tout au long de cet album, le personnage de Tintin fait ainsi face à la mort une dizaine de fois dans les circonstances les plus variées (accident de voiture, asphyxie, noyade, pendaison, etc.), mais toujours en réchappe *in extremis*, comme par miracle, souvent en dépit de toute vraisemblance. Le contraste s'avère particulièrement brutal avec ce qui advient (ou, plus exactement, ce qui n'advient pas ou plus) dans le volume de Gerner.

Dans le véritable *black-out* qu'il inflige au matériau-source, l'auteur ne laisse surnager que quelques fragments de texte qu'il a d'ailleurs dû réécrire de sa propre main, pour des raisons d'ordre juridique, optant en la circonstance pour une retranscription en lettres capitales<sup>3</sup>. Du matériau verbal originel, Gerner ne laisse à découvert que quelques mots épars, réduits à l'état de bribes, privés de tout locuteur susceptible de les prendre en charge.

Pour singulier qu'il puisse paraître, le geste posé par Gerner n'est pas sans précédent. On songe notamment à une œuvre telle que *Reduzierte Zeitung* (1962) de l'artiste et poète visuel Gerhard Rühm. Dans cette œuvre, Rühm a pris le parti de recouvrir d'encre de Chine six pages à la une d'un quotidien autrichien, n'y laissant plus apparaître qu'un seul et même mot (soit la conjonction de coordination « *und* »). Entre Rühm et Gerner, la parenté est manifeste, mais la démarche adoptée par le plasticien français semble plus radicale à bien des titres. Plus radicale, elle l'est d'abord en raison de son

---

<sup>1</sup> Sur la genèse et les travaux de l'OuBaPo, voir notamment J.-C. Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, pp. 101-137.

<sup>2</sup> Pour un exemple très concis et particulièrement éclairant de création par restriction iconique, voir par exemple F. Ayroles, « Feinte Trinité », dans OuBaPo, *Opus 2*, Paris, L'Association, 2003, p. 24.

<sup>3</sup> A ce sujet, T. Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, p. 190, note 18.

extension : il ne s'agit pas, pour Gerner, de noircir 6 pages, mais bien *toutes* les planches (62 en l'occurrence) que compte *Tintin en Amérique*. D'autre part, Gerner s'attaque ici, non pas au tout-venant du discours médiatique et à ses formules convenues, mais bien à une *œuvre* que l'on peut aisément tenir pour canonique. Du reste, la véritable postérité du *Reduzierte Zeitung* de Rühm serait plutôt à chercher dans le travail de l'artiste américain Austin Kleon et, en particulier, dans son bien nommé *Newspaper Blackout* (2010), lequel consiste également à faire œuvre en oblitérant des articles de presse, cette fois piochés dans les pages du *New York Times*<sup>4</sup>.

Drastique, le choix des mots retenus par Gerner ne doit rien au hasard : hormis quelques adjectifs, quelques adverbes et autres interjections (du type « Diable ! », « Stop », « Aïe ! », « Attention ! » ou « Vite ! »), l'auteur ne conserve du matériau-source que des substantifs, en nombre variable selon les pages : tantôt, sur le mode d'une relative prolifération, une vingtaine d'entre eux s'éparpillent à la surface de la planche maculée de noir (p. 36) (**fig. 1**) ; tantôt, sur le mode inverse de la raréfaction, seuls trois substantifs émergent de l'obscurité ambiante (« bruit », « monsieur », « policiers », p. 10) (**fig. 2**). Dans l'univers énigmatique qui s'échafaude sous nos yeux, tous les verbes ont disparu alors que, paradoxalement, l'action se voit partout insinuée. A l'absence de verbes, fait pendant, en toute logique, une absence de toute marque de conjugaison, ce qui tend à suggérer une temporalité court-circuitée, suspendue, un monde figé, comme saisi à l'arrêt.

Absence de verbes, mais aussi, notons-le, absence de toute cheville syntaxique. Prend dès lors forme, sous le regard du lecteur, un univers dépourvu de tout rapport de cause à effet, vierge de toute relation de subordination ou de coordination ; une ample parataxe, en somme, sous l'effet de laquelle la fiction hergéenne se voit à la fois mise à plat et mise à bas, comme vidée de sa substance, réduite à une sorte d'*état* pétrifié. Ce qui est ici à l'œuvre, paradoxalement, c'est une sorte d'arrêt sur image généralisé.

Non moins remarquable est l'oblitération de tout nom propre. Dans *TNT en Amérique*, le sujet humain se voit en quelque sorte réduit à des fonctions, à des statuts, à des positions de pouvoir. La notion même d'*individu* s'y abolit, dans un univers à présent dépersonnalisé ou déshumanisé. Cette idée d'une *anonymisation* de la fiction hergéenne vaut également pour les pages de garde situées en début et en fin de volume. Tous les personnages participant de près ou de loin à l'univers de Tintin, des plus familiers aux plus obscurs, s'y sont évanouis, au profit de ce qui leur tenait lieu d'arrière-plan, soit une simple alternance de rayures bleu foncé et bleu clair (**fig. 3**). Cette disparition invite d'ailleurs à

---

<sup>4</sup> A. Kleon, *Newspaper Blackout*, New York, Harper Perennial, 2010.

distinguer, sur un plan méthodologique et poïétique tout à la fois, les deux opérations que sont, d'une part, le recouvrement (qui concerne les planches de l'album d'Hergé) et, de l'autre, l'effacement (qui affecte quant à lui ses couvertures intérieures). Même s'ils aboutissent à des résultats analogues, placés sous le signe du retranchement, les deux procédés s'opposent comme l'on opposerait respectivement traitement par le noir et traitement par le vide<sup>5</sup>.

Si une nuit d'encre s'est abattue sur l'album d'Hergé, si l'espace s'y est anéanti tout comme le temps s'y est suspendu, qu'est-ce qui, dans l'ouvrage de Gerner, peut prétendre faire événement ? A cet égard, on ne peut qu'être frappé par l'importance que revêt ici, sur le plan verbal, le schème de la répétition. Oblitérer l'iconique, masquer certains mots pour mieux en exposer d'autres permet ainsi à Gerner de mettre en lumière, dans la trame du matériau-source, des récurrences assez flagrantes, qui se dévoilent au travers de combinatoires souvent complexes et diversifiées. Ainsi, un même mot isolé peut se voir répété sur la même page. Pour ne prendre que quelques exemples, au milieu de la page 7, sur la portion droite de la planche, le mot « sang » survient à deux reprises en des emplacements très rapprochés (**fig. 4**) ; plus bas sur la même page et en un parfait alignement, le mot « vite » se détache à trois reprises, programmant une accélération virtuelle au sein d'un récit dont tout nous est caché. Dans le même registre, en haut de la page 17, c'est le mot « patron » qui se trouve réitéré en rafale, alors que le vocable « cheval » se manifeste à deux reprises de part et d'autre de l'axe médian de la planche, une fois à gauche dans la zone supérieure de la page, une fois à droite dans sa portion inférieure, selon un élémentaire, mais très prégnant effet de symétrie.

Au gré des sélections opérées par Gerner, de telles répétitions peuvent également se produire, non à la surface de la même planche, mais de page à page, consécutivement ou non. Ainsi du mot « hache » apparaissant trois fois dans la portion inférieure de la page 19 et investissant à quatre reprises, sous la forme d'une dissémination, la page suivante. Ainsi, entre pages non consécutives, du mot « tonnerre », qui constitue à lui seul un véritable réseau tout au long de l'album avec, parmi d'autres, des occurrences au milieu de la page 13, en haut à gauche de la page 16, en haut à droite de la page 17,

---

<sup>5</sup> Observons au passage que ces deux opérations, traitement par le noir et traitement par le vide, préfigurent, dans l'œuvre de Gerner, d'autres manœuvres de recouvrement prenant pour objet, quant à elles, des publications moins connues et moins prestigieuses que *Tintin en Amérique*. C'est notamment le cas de *Panorama du feu* (Paris, L'Association, 2010) et du volume intitulé *Abstraction (1941-1968)* (Paris, L'Association, 2011). La démarche adoptée par Gerner évoque également, en termes de *modus operandi*, les recherches menées, dans le champ du cinéma expérimental, par Martin Arnold. Dans des œuvres comme *The Invisible Ghost* (2002) ou *Shadow Cuts* (2010), le cinéaste autrichien retravaille lui aussi des œuvres antérieures (film classique hollywoodien ou *cartoon* produit par Disney) sur le mode de la soustraction. Sur cette connexion Gerner-Arnold, voir L. Belloï, *L'Image pour enjeu. Essais sur le cinéma expérimental contemporain*, Paris, Editions Mimésis, « Formes filmiques », 2021, pp. 168-170.

autour du centre géométrique de la page 20, en haut à l'extrême gauche de la page 24, en bas à droite de la page 41, en haut à gauche de la page 43, etc.

Par les choix qu'il effectue, brisant *de facto* toute relation syntaxique, Gerner transforme le matériau originel en une litanie, en une sorte de mantra où les mêmes mots se martèlent de façon quasiment incantatoire. Concentré sur des bégaiements énonciatifs, sur des tics verbaux, l'auteur met en relief le caractère obsessionnel de l'écriture hergèenne, tout particulièrement à l'endroit de substantifs dénotant la violence, le conflit, les rapports de force et les rapports d'argent, le choc, la chute, l'explosion, etc.<sup>6</sup>. En d'autres termes, l'encre de Chine, sous la plume de Gerner, fait paradoxalement office de *révélateur*. Sous cet angle, l'auteur se montre très conscient de son geste et des enjeux qui y sont attachés :

Avec ce type d'intervention graphique, je parle de l'Amérique en utilisant une bande dessinée de Hergé. Mais je parle également du travail de Hergé par le biais d'un travail thématique sur l'Amérique. Car ces deux univers, la ligne claire de Hergé et la société américaine, peuvent être interprétés de façon similaire : deux mondes riches, beaux et lisses en apparence, troubles et violents en profondeur. Il était ainsi possible pour moi par un procédé de recadrage, de cache et de recouvrement, d'utiliser une matière première, afin d'en explorer les richesses inexploitées mais aussi les zones d'ombre<sup>7</sup>.

Voilà pour les modalités de cette approche par recouvrement et mise en relief. Mais ce n'est encore là qu'une *partie* du geste posé par Gerner. C'est que l'auteur procède également, à l'endroit de l'album d'Hergé, par adjonction, ce qui le distingue plus encore des simples *fondus au noir* auxquels s'adonnent un Gerhard Rühm ou un Austin Kleon. De fait, à même la surface aniconique dont il joue tout au long de *TNT en Amérique*, Gerner dépose sur chaque page enténébrée un certain nombre de pictogrammes invariablement monochromes, comme découpés au pochoir, qu'il conçoit, dit-il, comme des « ouvertures sur la lumière », ou encore comme « des néons pop clignotant dans l'obscurité violente de la ville américaine »<sup>8</sup>. La couleur qu'arborent les différents pictogrammes n'a du reste rien d'aléatoire ou d'arbitraire : elle est directement prélevée sur les cases correspondantes dans l'album

---

<sup>6</sup> Dans le même registre, *Panorama du feu* et ses recouvrements de récits de guerre en petits formats témoignent d'un égal désir de révéler par effacement toute la violence d'une époque (celle de la Seconde Guerre Mondiale, en l'occurrence, avec pour toile de fond la guerre froide, époque à laquelle ces *pockets* furent publiés).

<sup>7</sup> J. Gerner, texte de présentation rédigé pour le compte de la galerie Anne Barrault, 2005 ([en ligne](#). Consulté le 2 mai 2023). Cette procédure de révélation par recouvrement permet d'établir un parallélisme assez stimulant entre l'œuvre de Gerner et *A Humument* (1966-2016) de l'artiste anglais Tom Phillips. Sur cet ouvrage unique en son genre, voir L. Belloï et M. Delville, « Les Blessures de Mallock. Reprise, réduction et amputation dans *A Humument* de Tom Phillips », *Textimage*, n° 11, automne 2019 ([en ligne](#). Consulté le 2 mai 2023) et, des mêmes auteurs, « Le Livre d'artiste saisi par la bande dessinée. Entrecroisements, détournements », *Piano B. Arte e Culture Visive*, vol. 5, n° 1, 2021, pp. 161-184 ([en ligne](#). Consulté le 3 mai 2023).

<sup>8</sup> J. Gerner, *TNT en Amérique*, *Op. cit.*, non paginé.

d'Hergé. Cette palette chromatique singulière doit donc également être considérée comme relevant d'une citation, fût-elle fragmentée et détournée.

Avec le pictogramme, nous avons affaire, par définition, à une représentation schématique, minimaliste, aussi peu artistique que possible, régie avant tout par des impératifs de lisibilité immédiate<sup>9</sup>. Au contact de *TNT en Amérique*, une autre caractéristique du pictogramme se donne à appréhender : c'est sa foncière *platitude*, qui n'est pas seulement sémantique, mais qui vaut également au registre plastique. Si, dans l'album de Gerner, l'iconique se voit délibérément congédié, cela signifie que toute illusion de profondeur s'annule également. La planche se donne alors à voir comme un pur aplat, comme une surface noire dressée dans la verticalité. C'est là que se marque la profonde cohérence des choix opérés par Gerner : à sa manière, le pictogramme, signe sommaire et sans épaisseur, accuse cette impression de planéité, à l'unisson des fragments textuels, astreints eux aussi à deux dimensions seulement<sup>10</sup>. En somme, à la faveur tout à la fois du recouvrement sélectif, de la fragmentation verbale et de l'usage de pictogrammes, la planche ne cesse de s'affirmer comme un espace *bouché*, privé de toute perspective, sur lequel le regard du lecteur ne cesse de buter.

Il y aurait assurément toute une réflexion à mener quant aux relations multiples qui se nouent, page après page, entre pictogrammes et mots isolés, notamment en matière de degrés de symbolisation, travail analytique dont Gert Meesters a jeté les fondements<sup>11</sup>. Mais une interrogation plus fondamentale encore s'impose à nous : comment lire dans le noir ? Comment approcher ces plages d'obscurité ? En d'autres termes, dans ces planches si singulières, qu'est-ce qui, de l'iconique ou du textuel, s'institue en point d'ancrage ? Est-ce le textuel qui constitue un point de référence pour l'iconique ou bien est-ce l'iconique qui vaut comme foyer de gravitation pour le textuel ? A cet égard, notre hypothèse serait la suivante : c'est un *effet de primauté*, souple et toujours renouvelé, qui gouverne l'ensemble de ces relations. Le point d'ancrage, en l'occurrence, c'est ce qui apparaît en premier lieu sur l'espace de la page en configuration de lecture linéaire. Un exemple assez éclairant de ce point de vue nous est fourni par la page 2 du volume (**fig. 5**). En haut de la page, le regard s'arrête d'abord sur

---

<sup>9</sup> Les rapports entre *TNT en Amérique* et le minimalisme, courant auquel Gerner (pour les illustrations) et Christian Rosset (pour les textes) ont d'ailleurs consacré un intéressant petit ouvrage (*Le Minimalisme. Moins, c'est plus*, Bruxelles, Le Lombard, 2016), sont évidents. Ils ne doivent cependant pas occulter d'autres influences telles que celle de l'expressionnisme abstrait américain, auquel Gerner, dans *Abstraction (1941-1968)*, rend hommage par le biais du recouvrement d'un numéro du pocket *Nany* datant de 1968, exercice se donnant pour but, comme l'auteur le précise lui-même, d'« amplifi[er] les références à une gestuelle graphique et à l'abstraction présentes dans cette bande dessinée (références volontaires ou involontaires) », évoquant par là-même « le mouvement abstrait américain d'après-guerre et la période picturale allant de la seconde guerre mondiale à mai 1968 ». Voir J. Gerner, *Abstraction (1941-1968)*, *Op. cit.*, postface de C. Rosset, non paginé.

<sup>10</sup> A cet égard, voir T. Groensteen, *Système de la bande dessinée* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, « Formes Sémiotiques », 2011, p. 82.

<sup>11</sup> G. Meesters, « Hergé dynamité. De Tintin à *TNT en Amérique* », *Art&Fact*, n° 27, 2008, pp. 95-101.

deux fragments textuels successifs, qu'il a spontanément tendance à associer, encouragé qu'il est, de ce point de vue, par un potentiel enchaînement d'ordre sémantique (« acier » + « pneu » = « roue »). Le regard suit alors son parcours et se recale un peu plus bas, sur la portion gauche de la planche, où il découvre le pictogramme d'une clé anglaise (correspondant iconique du mot « acier », par effet de synecdoque), suivie d'une très élémentaire forme ronde (correspondant iconique du mot « pneu », par effet de ressemblance).

Tacitement invité à fabriquer des couples verbo-iconiques, le regard s'attache en l'occurrence à apprécier la distance et le positionnement respectifs des mots isolés et des pictogrammes. Au départ d'une lecture linéaire, l'architecture même de la planche nous convie de la sorte à déployer une lecture plus tabulaire, c'est-à-dire plus vagabonde et serpentine. Tout juste après sur la même page, se produit un cas d'apparition conjointe : le textuel (« heure ») et son correspondant graphique (un « H » majuscule) apparaissent l'un *contre* l'autre dans la même zone de la page : en pareil cas de figure, nul effet de primauté entre les deux éléments mis en coprésence. A la même hauteur que le « H » majuscule, mais cette fois dans la portion droite de la planche, se manifeste, isolé, un pictogramme figurant une motocyclette. Dans la mesure où il apparaît en premier lieu, ce pictogramme s'institue *de facto* en point d'ancrage, vis-à-vis duquel le regard se met en quête d'un fragment textuel correspondant, disposé en gravitation autour de lui. Et, de fait, ce fragment corrélé (« moto ») se laisse repérer quelques centimètres plus bas, à la verticale ou presque du pictogramme qui l'a précédé dans l'ordonnement général de la page.

Dans une optique plus large, comment convient-il de lire ces dizaines de pictogrammes ? Signe plat, froid et utilitaire, le pictogramme semble dénoter ici un univers aseptisé et dépersonnalisé ; un monde réduit à une pure signalétique, ce qui, par contraste, tend à exacerber encore les effets de violence emportés par les mots placés à l'isolement. D'un autre point de vue, plus historique ou intertextuel, l'usage du pictogramme peut se lire comme une allusion et un hommage à Raymond Queneau, en particulier à ce *Récit d'un voyage en automobile de Paris à Cerbère (en prose)*, publié en 1950, mais composé dès 1928, courte narration échafaudée au départ d'une quarantaine de pictogrammes plus ou moins stylisés. Par le biais des suppléments figuratifs dont il constelle son œuvre au noir, Gerner jette ainsi un pont entre l'OuLiPo historique et l'OuBaPo contemporain, autour d'un usage paradoxalement créatif du pictogramme, comme l'a bien souligné Jean-Christophe Menu<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> J.-C. Menu, *La Bande dessinée et son double*, *Op. cit.*, p. 401.

Dans l'introduction du présent article, nous faisons état de frictions entre littérature et surface aniconique en tant qu'elles participent à une transmutation textuelle. Il y a lieu à présent d'insister sur le fait qu'avec *TNT en Amérique*, nous avons en réalité affaire à une *double* transmutation. Mais quelle est cette œuvre elle aussi générée par la surface aniconique et quelle en est la nature ? Glissée dans la couverture de l'album, laissée à l'état de feuille volante, s'impose à nous une grande page correspondant plus ou moins à un format A2, que le lecteur est tenu de déplier pour en avoir une vision d'ensemble. S'y révèlent, distribués sur trois colonnes, 62 quatrains séparés entre eux par de nouveaux pictogrammes, à leur tour obscurcis – 62 quatrains, c'est-à-dire exactement un quatrain par page du matériau-source.

En termes de composition, ces quatrains trouvent à se former au travers de deux procédures distinctes. Dans le premier cas d'espèce, un mot est sélectionné dans le corps de *TNT en Amérique* et connaît sa réplique ou sa reprise dans les quatrains, combiné avec d'autres mots prélevés sur la même page de *Tintin en Amérique*. Ce mot repris sur les deux versants de l'œuvre peut être considéré comme une sorte de survivant : il a en effet résisté à deux opérations de filtrage successives.

Le deuxième cas de figure est un peu l'inverse du premier. Un mot ou une locution du matériau-source n'est pas retenu dans le corps de *TNT en Amérique*, mais jaillit *in extremis* dans la trame des quatrains. En d'autres termes, le mot ou la locution en question passe directement de la fiction hergérienne au versant poétique de *TNT*, sans faire arrêt par le corps du volume.

Attardons-nous sur un exemple choisi au hasard, en l'occurrence le quatrain n°25, qui s'énonce comme suit :

Mon vieux est une galerie  
Une caverne est l'issue  
Mangeons le sol  
Un petit morceau est Dieu.

Dans le premier vers de ce quatrain, le mot « galerie » a déjà fait l'objet d'une sélection dans le corps même de *TNT en Amérique*, alors que le sujet « mon vieux » est directement prélevé sur la première case de la page 25 de *Tintin en Amérique* (il s'agit en fait d'une réplique que Tintin adresse à Milou : « Que renifles-tu là, mon vieux Milou ? »)

Le deuxième vers obéit à un même type de composition hybride : le mot « caverne » apparaît à découvert sur la page 25 de *TNT*, cependant que la notion d'« issue » est prélevée sur la neuvième case de la page correspondante dans l'album d'Hergé (« Et voilà l'autre issue... », dit Tintin à Milou).



C'est le même principe qui régit la constitution du troisième vers : le mot « sol » survient déjà dans le corps de *TNT*, tandis que l'impératif « mangeons » est quant à lui extrait d'un phylactère apparaissant dans la treizième case de la page correspondante chez Hergé.

Quant au quatrième et dernier vers, il présente un cas de figure plus étonnant : « Dieu » est en effet surligné dans *TNT*, mais n'apparaît pas dans le matériau-source. Sans doute le mot provient-il d'une édition de *Tintin en Amérique* plus ancienne que celle dont nous disposons. Pour ce qui est de l'expression « un petit morceau », elle résulte d'un prélèvement opéré sur le même phylactère que l'impératif « mangeons » dans le vers précédent.

A bien y regarder, il semble que Jochen Gerner s'impose encore, s'agissant de ces quatrains, une contrainte supplémentaire. En règle générale, les mots sélectionnés et recombinaison doivent en effet respecter l'ordre d'apparition qui est déjà le leur sur la planche correspondante dans le volume d'Hergé.

Composés sous la contrainte, ces 62 quatrains s'articulent sur des phrases très courtes et très simples en apparence, de type Sujet + Verbe + Complément ou assimilé. Le minimalisme revendiqué de la formulation se donne comme l'équivalent verbal du minimalisme qui, sur un plan iconique, caractérise les pictogrammes faisant escorte à ces quatrains. A certains égards, la morphologie des phrases que Gerner tire de *Tintin en Amérique* évoque des énoncés nucléaires tels qu'on pourrait en trouver dans des cours de français élémentaire ou de simples exercices d'analyse grammaticale (du type : « Pierre mange une pomme ») – mais évidemment affectés par divers détournements et autres torsions sémantiques ou rhétoriques. Pour le lecteur attentif, ces phrases semblent émaner d'un locuteur qui s'essaierait prudemment à parler ou à écrire de nouveau après que son rapport au langage a été dynamité et réduit en miettes ; un locuteur qui redécouvrirait les règles syntaxiques les plus fondamentales, c'est-à-dire tout ce qui avait été anéanti ou occulté dans le corps même du volume. Telles sont les deux tendances majeures qui s'affrontent dans *TNT en Amérique* : alors que, sur son versant verbo-iconique, l'œuvre consiste pour l'essentiel à démembler et à pulvériser des énoncés, sur son versant poétique, elle vise avant tout, sur le mode du rapiéçage textuel, à recoller les morceaux, à renouer avec la phrase comme unité de sens, y compris sous ses formes les plus rudimentaires.

De *Tintin en Amérique*, Jochen Gerner tire donc, non pas une, mais deux œuvres à part entière. Ce qui l'a guidé dans ses recherches à la fois plastiques et verbales, c'est, non pas une image, mais bien la surface aniconique qu'il a entrepris de déposer sur chaque page du volume d'Hergé. Cette dernière aura de la sorte fait office de cache ou de tamis visuel à l'égard du matériau-source ; elle aura permis à Gerner, non seulement de dynamiter Hergé, mais aussi d'en offrir une manière de *distillat* poétique.