

Jochen Gerner – le travail de la citation

Christophe Gallois

Une anecdote remontant aux années de formation de Jochen Gerner nous servira ici d'introduction. Elle a pour décor, tout cinématographique, le château du Montet, bâtisse néogothique du XIX^e siècle située au cœur d'un bois surplombant une partie de l'agglomération de Nancy, qui hébergea dans les années 1970 et 1980 plusieurs institutions liées au développement de l'informatique en Lorraine avant d'accueillir, à partir de 1988, la mission de préfiguration de l'INIST – Institut de l'Information Scientifique et Technique –, unité du CNRS dédiée à la collecte et à la diffusion des résultats de la recherche scientifique et technique, précurseur dans le traitement informatique des contenus. C'est là que Jochen Gerner, alors étudiant à l'École des beaux-arts de Nancy, fut amené, par le biais de sa mère qui y menait des travaux pour le *Trésor de la Langue Française*, à effectuer au sein d'un corpus de textes littéraires une recherche à partir d'un mot-clé, en l'occurrence le mot « table », point de départ d'un travail de classification et d'illustration. Nous étions alors, peut-être faut-il le rappeler tant ce geste est devenu commun, avant l'essor d'internet et des campagnes de numérisation de livres à grande échelle, et cette expérience, qui prit corps sous la forme du lent déroulé d'une liste de citations s'imprimant sur des feuilles perforées, opéra sur Jochen Gerner toute sa magie et son pouvoir de révélation.

Il est tentant de voir dans cette anecdote un moment fondateur pour l'œuvre de Jochen Gerner, tant elle cristallise des aspects importants de sa pratique et met à jour des traits qui en sous-tendent les multiples facettes, de ses ouvrages de dessinateur-auteur – c'est ainsi qu'il se définit en premier lieu – à ses projets s'inscrivant plus directement dans le champ de l'art contemporain, en passant par ses illustrations de

commande, ses dessins de presse et ses incursions régulières dans des domaines aussi variés que l'opéra ou l'architecture. S'y révèlent, pêle-mêle, la place essentielle accordée au langage, au document et à la citation, le potentiel de la contrainte, l'immixtion dans les œuvres d'autres auteurs, ou encore l'approche du mot ou du détail comme point de passage vers des couches de sens sous-jacentes. Autant de lignes de fuite qui parcourent une œuvre aussi protéiforme que cohérente, tout entière animée par l'exploration des liens complexes, chaque fois singuliers, qui se tissent, inextricablement, entre l'image et le texte.

*

« Choses lues et entendues » : c'est par cette discrète mention que Jochen Gerner a sous-titré l'un de ses ouvrages les plus ambitieux, *Contre la bande dessinée* (2008), ouvrage emblématique du travail réflexif, critique, conceptuel sur la bande dessinée qu'il développe depuis le début de sa carrière, à travers notamment son implication dans l'OuBaPo – l'Ouvroir de bande dessinée potentielle –, un groupe de travail rassemblant dessinateurs et théoriciens qu'il rejoignit peu après sa création en 1992, développé sur le modèle de l'OuLiPo de François Le Lionnais et Raymond Queneau. Organisé en une vingtaine de chapitres tels que « Décors et Couleurs », « Jeunes lecteurs », « Médiocrité », « Sexe et Violence » ou « Littérature », le livre prend la forme d'un collage d'expressions et de citations ayant trait à la bande dessinée collectées au fil des années dans les médias, dans les espaces du quotidien, dans la littérature. Dans ce kaléidoscope de fragments où se mêlent lieux communs, idées reçues, critiques acerbes, censures, données sociologiques et emplois métaphoriques du terme, la bande dessinée apparaît comme « une

espèce de sous-littérature », un objet au mieux distrayant et inoffensif – « une bd, ça met de la couleur sur les étagères de la bibliothèque » –, le plus souvent puéril et naïf, habité par des personnages stéréotypés – « la jolie secrétaire sortait tout droit d'une bande dessinée... » –, obnubilé par la violence et la pornographie – « un fatras malsain issu de fantasmes d'adultes » –, règne de la caricature et du trait grossier. Réparties dans l'espace de la page, ces paroles trouvées entrent en dialogue avec un réseau tout aussi dense de dessins – commentaires graphiques, lapalissades visuelles, réponses subjectives aux copeaux de texte –, également pensés, de par leur concision et leur nature schématique, sur le mode du fragment.

Référence implicite au *Contre Sainte-Beuve* (1954) de Marcel Proust, qui constitue, comme le rappelle Jochen Gerner, le premier ouvrage critique sur la critique littéraire, le titre *Contre la bande dessinée* suggère aussi bien l'opposition qu'un certain attachement, voire un toucher : « tout contre la bande dessinée ¹ », précise-t-il. Au fil des pages du livre, ces deux aspects contradictoires oscillent, s'entremêlent, se confondent, avers et envers d'un même travail de déconstruction. Fidèle à son approche du document, à sa pratique de l'observation, Jochen Gerner porte un regard à la fois analytique, critique et attentif sur un domaine dont il se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur ². Ce regard résiste néanmoins au discours ; il procède par juxtaposition, « en mettant des images les unes à côté des autres ³ », relève de l'inventaire, de l'énumération. Il affirme aussi le potentiel de la contrainte, celui qui faisait dire à Georges Perec : « Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre ⁴. » Transcription visuelle du bruit du monde, l'accumulation des signes sur l'espace de la page aboutit à ce qu'Umberto Eco a nommé, à l'occasion d'une exposition et d'une publication dans lesquelles étaient convoqués Homère, Montaigne, Rabelais ou Borges, mais aussi Jérôme Bosch, Filippo Lippi, René Magritte ou Daniel Spoerri, le « vertige de la liste ⁵ ». « Les listes de Joyce et de Borges, écrit-il, montrent à l'évidence que l'auteur n'énumère plus parce qu'il ne savait pas comme dire autrement, mais bien parce qu'il veut dire par excédent, par *hybris* et gourmandise de la parole, par un gai savoir [...] du pluriel et de l'illimité ⁶. » *Contre la bande dessinée* est empreint d'un tel gai savoir.

¹ Christian Rosset, « En ligne(s) – suite d'échanges avec Jochen Gerner », *Neuvième Art*, n° 15, janvier 2009, p. 176.
² Voir Agathe Guilhem, « Les Bédéistes contemporains », *Arts Magazine*, Hors série n° 2, « Art & BD », p. 76 : « Dans le milieu de la bande dessinée, il est considéré comme un artiste, dans le milieu de l'art contemporain, on le voit comme un auteur de BD qui s'essaie. "Ce statut me plaît, dit-il, je ne suis pas dans

un milieu figé, fermé. Je ne cherche pas à ce que ce territoire devienne une forme bien définie, parce que ça pourrait l'emprisonner, retourner vers quelque chose de plus classique. Ça m'intéresse d'aller vers un endroit qui n'a pas de forme précise, qui n'a pas encore été exploité. Il y a énormément de choses à découvrir à la frontière entre l'art contemporain et la BD. Je suis toujours sur un fil tendu entre les deux. »

Un vertige similaire semble s'emparer de nombreuses œuvres de Jochen Gerner, à l'instar de *Berlin (Jochenplatz)* (2000), livre conçu comme un « inventaire subjectif ⁷ » regroupant croquis d'enseignes, de coiffures, d'animaux et d'objets berlinois, ou de cette double page insérée au cœur du récit du *Saint Patron* (2004), dans laquelle se juxtaposent une cinquantaine de Saint Nicolas et autant de Pères Fouettard tels qu'observés dans les villes de Lorraine. De manière plus déterminante, il envahit également les « dessins téléphoniques », projet que Jochen Gerner conduit depuis 1993 et qui a, à ce jour, donné lieu à la publication de deux ouvrages, *En Ligne(s)* (2002) et *Branchages* (2009). Dessins esquissés le temps passé au téléphone, « l'esprit semi-absent ⁸ », et bribes de phrases notées au hasard des conversations s'y accumulent sur le modèle du palimpseste, dont Gérard Genette a fait l'image de toute écriture. Dans *En Ligne(s)* par exemple, considérations pratiques – « mardi 19h00 Place d'Italie devant Mc. Donald » –, bribes de conversations informelles – « J'ai super réfléchi au BHV » –, de discussions de travail – « dans le cartouche de la 4^e de couverture » – et idiotismes téléphoniques – « Ne quitte pas. Je l'attrape » – se mélangent à d'innombrables croquis de personnages et d'objets qu'un thésaurus, à la fin de l'ouvrage, tente d'inventorier. Chapeaux, chaises, bouteilles, vélos, pots de fleurs, etc. : dans ces « dessins téléphoniques », se manifestent aussi des obsessions, passagères – elles envahissent alors, subitement, une ou plusieurs pages – ou plus insistantes. Parmi ces celles-ci, certaines, les plus entêtantes, qui reviennent au fil des pages tel un leitmotiv, acquièrent une dimension toute métaphorique : il s'agit de réseaux, de câbles, de circuits, de routes, de tubes, de tuyaux, de veines dans *En Ligne(s)*, de branches, d'arbres, de feuilles, de feuillages, d'arbrisseaux dans *Branchages*, d'échafaudages dans le carnet en cours, titré *Chantiers*. Trois types d'objets qui se prêtent volontiers au jeu de la variation infinie, de la prolifération, et qui semblent matérialiser les entrelacs de sens, les réseaux de relations, manifestes ou plus souterrains, qui parcourent les dessins. On retrouve dans ces dessins téléphoniques « l'écriture du présent » que percevait Roland Barthes dans la pratique de la notation, la relation intime qu'elle tisse entre l'esquisse, la note, la marque, et le flux du monde. « La *Notatio*, écrit-il, apparaît d'emblée à l'intersection problématique d'un fleuve de langage, langage ininterrompu : la vie – qui est texte à la fois

³ Jochen Gerner cité dans Xavier Guilbert, « Jochen Gerner » (entretien), *du9*, revue en ligne, février 2013 : <http://www.du9.org/entretien/jochen-gerner/>.
⁴ Georges Perec, *Entretiens et conférences, volume I*, 1965-1978, Dominique Bertelli, Mireille Ribière (eds.), Joseph K., Nantes, 2003, p. 208.

⁵ Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, Paris, 2009, ouvrage publié à l'occasion de la manifestation *Vertige de la liste*, musée du Louvre, novembre 2009.
⁶ *Ibid.*, p. 327.
⁷ Jochen Gerner, *Berlin (Jochenplatz)*, Le Rouergue, Rodez, 2000, n. p.
⁸ *En ligne(s) - carnet de dessins téléphoniques* (1994-2002), L'Ampoule, Paris, 2003, n. p. **XX**

enchaîné, filé, successif, et texte superposé, histologie de textes en coupe, palimpseste – et d'un geste sacré : marquer ⁹. »

C'est la rencontre de ce fleuve et de ce geste qu'explore, sans relâche, l'écriture graphique de Jochen Gerner, jusque dans ses illustrations de commande ou ses dessins de presse, souvent conçus sur le modèle du réseau de signes, de l'« énumération chaotique ¹⁰ », de l'oscillation continue entre la simplicité apparente du trait et le foisonnement des signes. « J'alterne constamment, précise-t-il, entre le minimalisme et l'abondance. Mes lignes et mes figures sont simples, mais la manière dont elles fonctionnent les unes à côté des autres forme un tout plus complexe ¹¹. »

« Lisant un texte rapporté par Stendhal [...], j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur ¹². » Ces mots extraits du *Plaisir du texte* de Barthes trouvent un troublant écho dans la série *Relecture* (2011-2012). Publiée sur l'espace d'un an comme chronique mensuelle dans la revue *Arts Magazine*, celle-ci se compose de planches consacrées à des ouvrages emblématiques de l'histoire de la bande dessinée, de *Zig et Puce millionnaires* (1928) d'Alain Saint-Ogan à *Jimmy Corrigan* (2000) de Chris Ware, en passant par *La Grande Menace* (1954) de Jacques Martin ou *La Marque jaune* (1956) d'Edgar P. Jacobs. Dans les neuf cases carrées que comportent chacune de ces planches, Jochen Gerner a reproduit, en noir et blanc, des « détails minuscules » piochés à différents endroits de l'ouvrage en question. Proche de la ligne claire, le trait restitue la trame d'impression, soulignant ainsi les processus d'appropriation et d'agrandissement dont il procède. Chaque case est légendée d'un titre qui désigne non pas sa provenance – celle-ci, commune aux neuf cases, est indiquée en haut de la planche –, mais bien plutôt sa destination : titre d'une autre œuvre – œuvre d'art, mais aussi film, roman, bande dessinée, architecture – survenue, tel le Proust de Barthes, par « renversement des origines » au cours de la lecture. Le dessin d'une explosion dans *Zig et Puce millionnaires* devient une image de la vidéo *Le Cours des choses* (1987) de Peter Fischli et David Weiss, un détail du *Pied-Tendre* (1967) de Morris et René Goscinny une peinture de Kasimir Malevitch (*Croix [noire]*, 1915), une scène de *La Marque jaune* un

⁹ Roland Barthes, *La Préparation du Roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), Seuil, Paris, 2003, p. 46.

¹⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 321. Eco emprunte le terme à Leo Spitzer, cf. Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
¹¹ Jochen Gerner cité dans Hans Lijklema, « Jochen Gerner » (entretien), *Pictographic : Index* 1, Pepin Press, Amsterdam, 2009, p. 21.

photogramme de *M le maudit* (1931) de Fritz Lang, une vue d'intérieur de *Jimmy Corrigan* la photographie *Kitchen* (2004) de Thomas Demand, etc.

Ce que mettent à jour ces télescopages, c'est le potentiel infini que recèle toute lecture. C'est aussi la possibilité d'une intertextualité visuelle, soit, pour reprendre les mots de Michael Riffaterre au sujet de la littérature, « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ¹³ ». Cette dimension temporelle, qu'incarnait le surgissement de Proust dans le texte de Stendhal, est déterminante dans les œuvres de Jochen Gerner. « En travaillant pendant plusieurs heures sur une image de départ, précise-t-il, je rentre complètement à l'intérieur de sa construction, voire parfois dans le corps même de celui qui l'a réalisée. Je cherche la faille, l'interstice qui va me permettre de rentrer réellement ou autrement dans l'image ¹⁴. » Le « détail minuscule » devient un point de passage, temporel autant que spatial, dans l'œuvre ; il y met à jour un sens qui y était latent, une réserve de sens, un « inconscient visuel ». Comme l'illustrent deux dessins récents, *Desdémone* 252 et *Desdémone* 253 (2014), ces passages s'incarnent aussi dans les mots. Invité à participer à une exposition ayant pour point de départ l'*Othello et Desdémone* (1849) d'Eugène Delacroix ¹⁵, Jochen Gerner a trouvé dans un document on ne peut plus distant, à savoir deux pages d'un catalogue Ikea, « toute la synthèse tragique de ce drame : oreiller, matelas (lit), jeune femme endormie (Desdémone), Sultan (Othello) ¹⁶ ». Les deux dessins reproduisent la mise en pages, la trame tissée des matelas et celle du texte. Des signifiants proprement dits, seules ont été gardées les occurrences du mot « Sultan », *nom du matelas* commercialisé par Ikea.

Œuvre charnière dans le travail de Jochen Gerner, *TNT en Amérique* (2002) étend ces points de passage à l'entièreté d'un livre, *Tintin en Amérique* (1932). Intervenant à même la couverture et les 62 planches de la bande dessinée d'Hergé, Jochen Gerner les a recouvertes à l'encre noire dans leur quasi totalité, à l'exception de mots isolés et de petites zones colorées – « citations » de couleurs –, sur lesquelles il a dessiné, en négatif, des pictogrammes. « Revolver », « gredin », « menaces », hôtels » « gangsters », « police », automobile », « whisky », « menaces », « revanches », « obscu-

¹² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Seuil, Paris, p. 107.
¹³ Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.
¹⁴ Jochen Gerner cité dans Adrien Bugari et Olivier Sécardin, « La Possibilité du retrait », *Mouvement*, n° 54, janvier-mars 2010, p. 150.

¹⁵ *Desdémone, entre désir et désespoir*, Institut du monde arabe, mars-juillet 2015.
¹⁶ Jochen Gerner dans un courriel à l'auteur, décembre 2014.

rité», « explosion », etc. : les mots fonctionnent ici comme les éléments d'un scénario ouvert, auquel répondent les pictogrammes: silhouettes, véhicules, armes à feu, outils, têtes de mort, étoiles, flèches, lignes, parenthèses, etc. Comme l'indique Jochen Gerner, *TNT en Amérique* fait remonter à la surface de la page une violence sous-jacente tant aux bandes dessinées d'Hergé qu'à l'Amérique. « Car ces deux univers, indique-t-il, 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 profondeur¹⁷. » *Tintin en Amérique* se voit ici inquiété. « Tout de même, ce n'est pas très rassurant, tout ce noir », est-il dit, de manière prémonitoire, dans la bande dessinée ; phrase que Jochen Gerner a placée en épigraphe à son livre.

*

La brèche qu'a ouverte *TNT en Amérique* dans le travail de Jochen Gerner en 2002 a été le point de départ d'une exploration des potentialités du recouvrement qu'il poursuit toujours aujourd'hui, s'attachant à une variété toujours plus grande de documents imprimés : cartes postales (*Panorama du froid*, 2009, *Mehr Licht !*, 2010...), photographies de magazines (*Pantoum Phantom*, 2014), cartes géographiques (*Mer*, 2008, *Terre*, 2008, *Bassin de Paris (carte politique)*, 2013...), cartes de positions militaires (*25 août 1914*, 2012, *26 mars 1918*, 2012, *29 août 1914*, 2013), images didactiques (*Le Maquis*, 2009, *Le Plateau*, 2009), affiches de cinéma (*Technicolor*, 2011, *L'Argent de poche*, 2013...), bandes dessinées (*Panorama du feu*, 2009, *Mazout*, 2012...), affiches électorales (*Plantation de campagne*, 2007-2013), images d'Épinal, etc. « Chaque nouvelle image, énonce-t-il, amène à un nouveau code graphique de recouvrement. C'est en même temps une recherche artistique et conceptuelle¹⁸. » Se dévoile au fil de ces œuvres la possibilité d'une pratique du dessin par soustraction, par « retrait¹⁹ », à travers laquelle l'opération même de la citation, qu'elle soit visuelle ou textuelle, se voit comme renversée : il s'agit moins d'extraire que de cacher et, par là même, de révéler. Ses interventions sur des cartes géographiques scolaires anciennes en sont l'exemple même : recouverte de peinture acrylique, la carte devient une étendue où les fragments de noms de villes, de rivières ou de mers laissés apparents appellent d'autres signifiants – dans *Bassin de Paris (carte politique)*, « Thierry », « chien », « argent », « aigle »,

« chemin », clocher », « œuf », « houille », « bocage », « pré », « vent », « pierre »..., dans *Amérique du Nord (politique)* (2013), « new », « indien », « ok », « round », « miss », « real », « eat », « legend »... Éclats de sens qui, associés à d'autres fragments visuels – portions de routes et de rivières pour *Bassin de Paris*, simples cercles colorés dessinés en négatif pour *Amérique du Nord* –, dessinent non plus une carte, mais une constellation.

Décrivant dans un entretien son intérêt pour les procédures de recouvrement, Jochen Gerner évoquait *Erased de Kooning Drawing* (1953), célèbre œuvre de Robert Rauschenberg pour laquelle il demanda à Willem de Kooning, figure de proue d'un expressionnisme abstrait qui dominait alors la scène américaine, de lui confier un dessin en vue de l'effacer : « Par ses traces, commente Jochen Gerner, l'image à moitié effacée, absente ou disparue a peut-être plus de force que n'importe quelle autre²⁰. » C'est le pouvoir de révélation d'un tel effacement qu'explorent les planches qui composent *Abstraction (1941-1968)* (2010), basées sur une bande dessinée anonyme publiée en 1968 au sein de la revue *Navy*, récit d'une bataille navale située pendant la Seconde Guerre mondiale. Des images qui composent ce fascicule – pour la plupart, donc, des scènes d'action en mer –, n'ont été conservés que les motifs graphiques – traits, ronds, points, hachures, etc. –, qui s'apparentent désormais à des compositions abstraites. Celles-ci deviennent le lieu d'un télescopage similaire à ceux que proposera *Relecture* : « Ce qui m'intéressait, énonce Jochen Gerner, c'était de faire le lien entre ce qui se passait aux États-Unis au même moment, avec l'art moderne, l'abstraction, l'expressionnisme abstrait, et cette bande dessinée, qui n'avait strictement rien à voir²¹. »

« Parfois, on voit un fantôme de l'image précédente. », précise-t-il à propos d'*Abstraction (1941-1968)*, pour décrire la présence réminiscente, par légère transparence, de certains des dessins initiaux derrière les rideaux d'encre noire qui les recouvrent. De tels fantômes semblent hanter l'ambitieuse série *Home* (2008), fruit d'un travail sur l'ensemble des pages d'un catalogue Ikea pour lequel les vues d'intérieures dont celui-ci est emplie ont été recouvertes d'aplats de blanc et de différents gris de manière à en vider les espaces, n'en conservant que l'« architecture », tandis que les

objets détournés – suites de chaises, de canapés, de meubles, de vases, etc. – ont été « habillés » d'une silhouette noire, comme s'ils étaient remisés sous une housse ou dans un carton. Vidées de leur contenu iconographique et présentées au mur tel un chemin de fer de publication, les pages de *Home* convoquent une certaine abstraction, à travers laquelle est mise à nu la structure même du catalogue. Dans certaines images, subsistent aussi, en filigrane, les « fantômes » des photographies d'origine. L'impression qu'elles laissent oscille entre la disparition, l'éloignement, la perte et, par un renversement saisissant, le seuil, liminal, originel, de l'apparition.

*

Dans son livre *La Seconde Main*, ouvrage théorique majeur sur la notion de citation, Antoine Compagnon écrit : « Si l'on rend compte de son sens plein (d'opérations et d'objets), si l'on prend acte de tout ce qu'elle met en branle dans l'écriture et dans la lecture [...], il n'est plus possible de parler de la citation par elle-même, mais seulement de son travail, du travail de la citation²². » Ce « travail de la citation », qu'annonçait l'expérience évoquée en début de ce texte, sillonne, de toute part, l'œuvre de Jochen Gerner. Qu'elle se manifeste sous les traits de la collecte, de la notation, de l'accumulation, du « vertige de la liste », comme dans *Contre la bande dessinée*, ou, dans un mouvement inverse, sous ceux du recouvrement et de l'effacement, comme dans *TNT en Amérique* et *Home*, toujours, chez lui, avant d'être référence, renvoi, extrait, la citation est déplacement, opération, mise en mouvement, écart, court-circuit, passage.

Interrogé en 2009 sur ses motivations à travailler dans le champ de l'illustration – « Pourquoi illustrez-vous²³ ? » –, Jochen Gerner répondait, laconique : « Pour plonger dans les mots ». La singularité de son œuvre pourrait se mesurer à l'aune de ce plongeon et de l'écart qu'il ouvre entre l'image et le mot. Elle est d'avoir engagé la citation au-delà des domaines auxquels elle est habituellement confinée – celui de la littérature d'un côté, celui de l'art ou de l'image de l'autre –, pour explorer d'autres espaces, « limitrophes », où texte et image coexistent. C'est en ce sens que la bande dessinée constitue pour Jochen Gerner un champ d'investigation privilégié. « La possibilité infinie de rapports entre l'écrit et l'image, écrit-il, est pour moi l'intérêt principal de la bande dessinée : un système de représentation confrontant en perma-

nence, dans une sorte d'alchimie, l'écrit et le visuel²⁴. » C'est en ce sens également qu'il ne cesse de poser son regard ailleurs, sur d'autres objets, détails minuscules du continent immense qu'est le monde imprimé.

À travers cette exploration des écarts entre l'image et le texte, ce sont aussi les espaces traditionnels de l'écriture et de la lecture qui se voient « mis en branle ». À l'image des réseaux de signes que nombre d'entre elles dessinent, chacune de ses œuvres fait l'hypothèse d'un espace singulier, qui n'est à proprement parler ni celui du texte ni celui de l'image, mais un champ, « aire active et flux de présence²⁵ », traversée simultanément par deux dynamiques, deux phénomènes d'apparition du sens : le passage et le recouvrement, le détail et l'étendue, le point et l'ampleur, la verticalité et l'horizontalité. Dans *Variations sur l'écriture*, Barthes distinguait deux écritures, deux types de « scription » : celle du « poinçon » et celle du « pinceau » ; celle « de l'encoche, de l'entaille, de la marque » et celle « de la *de-scription*, de la main couchée, du dessin descendu, posé ». « Deux gestes (deux civilisations), écrit-il : percer le secret, rationaliser, ou déployer le signifiant, le faire revenir : l'éternité ou le retour, le singulier définitif ou le pluriel récurrent²⁶. » Percer le secret, déployer le signifiant : telles seraient les deux écritures, les deux pôles qui aimantent l'œuvre de Jochen Gerner.

¹⁸ Jochen Gerner cité dans Hans Lijklema, *art. cit.*, p. 25.

¹⁹ Voir Adrien Bugari et Olivier Sécardin, *art. cit.*

²⁰ Jochen Gerner cité dans Christian Rosset, *art. cit.*, p. 181.

²¹ Jochen Gerner cité dans Xavier Guilbert, *art. cit.*

²² Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 36.

²³ « Jochen Gerner – interview », *Le Mook – L'univers des illustrateurs pour la jeunesse*, Patricia Perdrizet (ed.), Autrement, Paris, 2009, p. 58.

²⁴ Jochen Gerner, « TNT en Amérique », *art. cit.*
²⁵ Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Seuil, Paris, 2005, p. 13.

²⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, op. cit., p. 69.