



Stupéfaits (notes sur une épidémie)

L.L. de Mars

5

Quelles observations nous ont particulièrement arrêtés ? Il s'est agi, sensiblement, moins d'une transformation réelle des usages pour les adapter à une situation nouvelle que d'une série de mouvements collectifs irréfléchis, non concertés mais contaminants, dont la valeur fut surtout de rendre perceptible un tissu de relations déjà largement entamé — mais jusqu'ici peu formulé — aux œuvres comme à ceux qui les produisent et à leurs places respectives dans les différentes catégories d'échanges qui constituent le maillage social : autrement dit, par un dérèglement des conditions de circulation des œuvres, des corps, des discours, le confinement nous aura apporté une parallaxe, un déplacement de l'appareil d'optique sociale et politique moins propre à rendre compréhensible des conditions d'exception qu'à révéler en creux les conditions d'usage déjà en place.

Pour ma part, dans ce texte (peut-être poursuivrons-nous plus tard ce travail spéculatif), je me pencherai essentiellement sur quatre des objets affectés, à titres divers, par la retenue des corps et ses conséquences sur les *œuvres de l'esprit* : sur la représentation de soi, essentiellement symbolique, des auteurs de bandes dessinées comme, sans doute, d'une grande partie des artistes (j'inclue les écrivains dans la catégorie artistes, n'ayant jamais compris la nécessité de les accoler comme deux opérateurs distincts de création) ; sur la représentation symbolique des œuvres dans le tissu social, qu'on pourrait appeler plus simplement leur *valeur* ; valeur de laquelle découle également le troisième point, celui des dispositifs fonctionnels de leur circulation ; enfin, évidemment, le confinement nous aura permis d'observer l'effervescente préparation par la marchandise de nouveaux usages des œuvres conçues tantôt comme objets culturels, tantôt comme supports de loisirs sans que la frontière soit toujours bien nette entre les deux (ce flou entretenu est une plus-value pour les deux représentations, allégeant l'une et gratifiant l'autre). Ce dernier aspect étant sans aucun doute un des plus évidents, je vais le brosser à grands traits.

Préparatifs

On a vu, chez les grands éditeurs (et chez certains plus modestes) se libérer un flot des dons numériques, flot ob-

Il aura fallu au noyau éditorial de *Pré Carré* au moins une épidémie pour que, au bout de 15 numéros, nous considérions utile, intéressant, de nous pencher sur un fait d'actualité. Nous pouvons gager qu'il faudra au minimum une guerre mondiale pour que ça nous reprenne...

Même si les conditions dans lesquelles chacun d'entre nous a vécu ces deux mois de déréalisation collective sont loin d'être les mêmes, nous avons pu observer certaines conséquences indirectes du confinement sur la circulation de ce que j'appellerais grossièrement les *œuvres de l'esprit* — livres, musique musiques, films — sans, pour autant, parvenir à interpréter ensemble leurs causes, leurs motivations, de façon homogène ; il ne nous est pas apparu si simple de tirer de ces observations des conclusions claires, partagées, satisfaisantes pour nous quatre. Ceci nous a conduit à un faisceau de pistes interprétatives, un jeu d'hypothèses duquel naîtra peut-être un prisme intéressant pour comprendre comment une petite portion du monde — la nôtre, celle des musiciens, écrivains, cinéastes, auteurs de bandes dessinées et leurs éditeurs, producteurs, etc. — a produit sa propre réponse au cadre de l'épidémie et à celui de son traitement politique et médiatique (celui-ci interdisant l'approche frontale et rationnelle de celle-là).

Aujourd'hui encore, alors que ce numéro vient à peine de sortir (en juin 2020, première mention historique d'une date de parution dans *Pré Carré* !), la suspension des relations aux œuvres de l'esprit est

toujours palpable : elles ne sont pensées, représentées, que dans la projec-

9

tion d'un retour « à la normale », une normale imaginaire que la sortie de l'exception, seule, accule à exister, censée nous relier aux rapports sociaux du temps retrouvé. Les éditeurs sont tous d'accord pour considérer que le temps qui nous sépare de l'habituelle rentrée littéraire est un temps inhabitable, et ils ont condamné au néant l'été qui vient, comme n'importe quel autre été ; les auteurs eux-mêmes, qu'ils aient vu leurs livres disparaître dans un gouffre sombre quand ils avaient été publiés juste avant le confinement ou que leurs livres à paraître soient promis à un horizon lointain, repoussé la plupart du temps d'une année, semblent vivre une paralysie de l'imagination pour produire des nouveaux cadres de création dans le temps réel, celui d'aujourd'hui, celui d'à peine demain.

Mais ceci est sans lien avec l'hébétéude qui a frappé le monde artistique la première semaine de confinement : de très nombreuses activités artistiques, qu'on aurait pu imaginer se décupler devant l'étirement du temps ouvert, se sont enfouies dans un ralenti étonnant, gelant des milliers de mains au-dessus du papier. Un grand nombre de mes correspondants, au moment où j'observais chez moi-même le début de cette suspension, s'occupait étrangement au jardinage ou à la cuisine bien plus qu'à leur travail artistique, semblant d'un coup dévaluer son importance devant d'autres activités. En quoi cet arrêt d'une grande partie du

monde du travail salarié pouvait-il à ce point inquiéter et affecter le travail artistique ? Peut-être, telle est mon hypothèse, avons-nous vu céder les cloisons symboliques qui protègent illusoirement la fonction art des temporalités du Marché ; peut-être la réévaluation de son propre calendrier par celui d'une société toute entière a-t-elle réveillé l'ambiguïté narcissique qui préside, chez les artistes, au polissage de leur miroir social. Un des effets de la grande difficulté qu'il y a à trouver une place légitime dans une société qui ne sait guère quoi faire de ses artistes quand ils ne sont pas mausoléifiables, est la recherche permanente de gratifications symboliques. Parmi elles, la valeur d'exception de la position artistique n'est pas la moindre. Ce sentiment repose sur de profondes ambiguïtés et un certain nombre de dénis : cette position d'exception, par exemple, ne semble pas affectée par le temps, par une historicité. Une fois acquise, la certitude qu'un artiste échappe à la plupart des conventions, notamment des conventions sociales, des relations de subordination, ne sera plus guère questionnée au cours de la vie. C'est sa rente symbolique immédiate. Ceci laisse dans une zone d'irreprésentation, relativement floue à ses points de contact avec la vie sociale, ce qu'un artiste peut devoir au battement du temps de la société du travail. Cette construction d'une image de soi, d'une position — qui d'une certaine façon n'aurait pas à redéfinir ses cadres oppositionnels parce qu'à sa manière, elle incarnerait *naturellement* l'opposition — est un poison : l'opposition au marché, à la normativité et, par la bande, à des milliers de signes d'une conformité aux idéalisés sociales, doit inlassablement être refaite, reformulée, pour exister. Pour qu'il soit possible de se constituer avec elle. Sans quoi, *faire l'art fait la bête*.

Le décalage incroyable qui peut exister entre les œuvres elles-mêmes et l'image de soi qui diffuse parfois des déclarations d'artistes sur leur métier, est le produit de cette constance des échanges sociaux par laquelle, dans un renversement de position, ce serait



HORIZON ZOMBIE

Par Julien Meunier

À propos de
Citéville, Cornélius
2020, et *Citéruine*,
Matière 2020
De Jérôme Dubois

La sortie des deux livres, prévue début avril 2020, a été repoussée suite au virus et au confinement. L'auteur Jérôme Dubois et l'éditeur Matière ont alors fait rapidement le parallèle entre la Citéruine fictive et les villes réelles du monde confiné en postant sur les réseaux sociaux des images de *Citéruine*. La ville désertée, les rues vides, les murs nus, et soudainement les livres semblaient coller au réel de manière troublante, avec cette vieille habitude qu'aurait la fiction de précéder la réalité (je soupçonne d'ailleurs la fiction d'être en fait en retard, le monde qu'elle prédit est certainement déjà là, juste moins visiblement).

Passé ce trouble, on a pu se rendre compte que ce n'était pas vraiment ce qui était arrivé, la ville n'était pas exactement vidée, les activités humaines pas exactement arrêtées, et *Citéruine* correspondait plutôt à l'imaginaire d'un confinement fantasmé, total et terminal, finalement plutôt loin de ce qu'on vivait. Et pourtant la représentation d'un monde violent et morbide n'est jamais non plus tout à fait à côté de la plaque, et l'image que fabrique Jérôme Dubois résonne avec quelque chose de nos vies, confinement ou pas. D'une manière ou d'une autre, ce qu'on vivait alors donnait un goût particulier à la

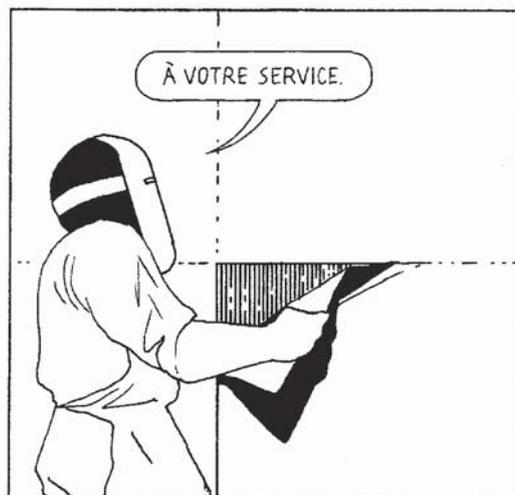
lecture des deux livres. Et tout de même, on a beau à *Pré Carré* ne pas vouloir faire référence à l'actualité, il faut dire que c'est cette correspondance entre le contenu du livre et l'événement empêchant sa diffusion qui fut la première impulsion pour écrire ce texte (quand bien même ce fut une fausse piste).

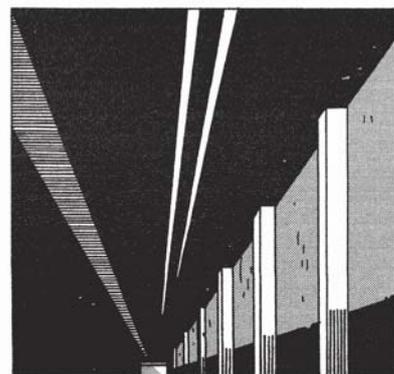
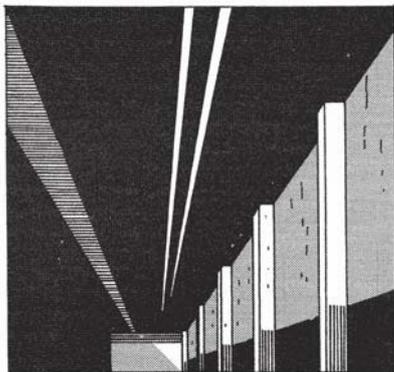
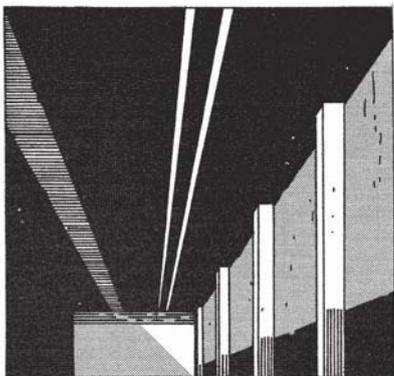
Citéville et *Citéruine* sont donc deux livres différents. *Citéville*, édité par Cornélius, est un recueil d'histoires courtes se passant toutes dans la ville de Citéville, sorte de projection grotesque et absurde de notre monde contemporain. *Citéruine*, édité par Matière, reprend le même livre, les mêmes chapitres, les mêmes pages, le même découpage, mais vidés de leurs personnages, de leurs dialogues et de leurs histoires. Les corps ont disparu, et le temps a passé sur les décors. Les murs sont dégradés, la végétation a grandi, c'est un monde désormais immobile, d'après la catastrophe.

La première question pour qui se penche sur ces livres est de savoir comment les considérer, quel statut et quelle place leur donner à chacun. Il y a tout de suite un flottement excitant qui s'installe, on hésite à les lire séparément, l'un et l'autre singuliers et autonomes, ou ensemble, comme une seule œuvre en deux parties. Cette belle ambiguïté est renforcée par le principe imaginé pour la sortie : le même jour, mais chez deux éditeurs différents. Une sortie à l'unisson, mais dont le choix de publication participe de l'idée que les deux livres sont très différents, au point qu'il faille deux éditeurs pour se charger de deux territoires de bande dessinée qui seraient si éloignés(1).

D'un côté, *Citéville* met en scène différents personnages pris dans les logiques et les forces mortifères de la ville. Elle est ici moins un décor, une présence physique, qu'un lieu abstrait. C'est une superstructure, un assemblage d'institutions, de valeurs et de hiérarchies, toutes complètement folles et déréglées. Chaque chapitre est alors l'occasion d'entrer dans un lieu précis de la ville (la station de bus, le supermarché, le stade, la maison de retraite...), d'observer son fonctionnement et la façon dont inévitablement il va détruire le vivant. Les rapports humains sont fracassés, les logiques sont absurdes, tout semble régi par des principes d'efficacité complètement déréglés. *Citéville* donne le sentiment d'être un ailleurs au-delà du vivable, un broyeur gigantesque où ne subsistent que les pantins chargés de perpétrer l'autodestruction.

La première histoire est exemplaire de ce point de vue. Un personnage s'installe pour la première fois dans la ville et dans son nouvel appartement. Il y découvre que le mobilier fourni avec son logement est fait de la même logique que le mobilier urbain à l'exté-





rieur : des pics, des petites pyramides et des reliefs en tout genre sont disposés sur les surfaces et empêchent de s'asseoir sur son canapé ou de s'allonger dans son lit. Petit à petit, comme assigné et redéfini socialement par le décor, le personnage va naturellement se mettre à s'asseoir par terre et à dormir au sol à côté de son lit, jusqu'à se

clochardiser dans son propre lieu de vie. Dehors, on a vu plus tôt que l'avenir de ceux qui dorment par terre est d'être déplacés en masse à coup de pelleteuse.

Ce point de départ donne la note dont la suite ne déviara jamais. Le monde de *Citéville* sera invariablement violent, anxiogène et absurde, chaque chapitre en sera la confirmation inflexible.

De l'autre côté, *Citéruine* arrive visiblement après.

Le temps a passé, les humains et les objets ont disparu, la végétation a poussé. Une porte d'abord fermée est là ouverte, le geste de déchirer un papier peint se commence dans un livre, et le papier peint aura disparu dans l'autre, le geste s'est fini dans l'espace entre les deux livres.

Tout s'est arrêté, disponible désormais à la contemplation.

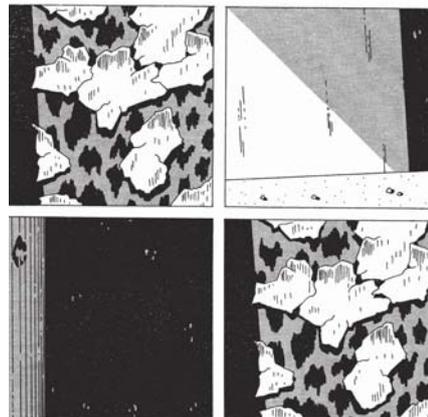
Le monde de *Citéruine* a alors pour lui le silence. *Citéville* est bavard, et ses paroles sont violentes. Ce qui fait que *Citéruine*, d'une certaine manière, n'est pas un monde triste, c'est un monde affranchi de l'horreur, il est plus enviable que l'autre, il nous débarrasse de tout ce qui était repoussant.

Là aussi chaque chapitre nous redit la même chose, tout est fini et plus rien n'existe que le décor. Et il existe pour la première fois, car il existait très peu dans *Citéville*, habité surtout par des personnages, des dialogues et le spectacle de l'humanité perdue. Il s'agissait finalement très peu des bâtiments, des rues ou de l'architecture. Dans *Citéville*, le décor n'appelait pas spécialement à passer au premier plan, on était loin de se dire qu'il y aurait quelque chose à regarder quand tout aurait disparu.

De fait, les corps disparus laissent souvent la place à un mur vide, une ligne simple en perspective, un aplat

blanc ou noir. Vidées, les cases semblent appauvries, il leur manque quelque chose. L'absence des corps est un trou. Ce trou est comme un effacement du dessin, une disparition qui laisse le décor seul et insuffisant.

Ça vient alors résonner avec cette idée plusieurs fois avancée dans *Pré Carré* : « la bande dessinée c'est ce qu'il reste quand on enlève le dessin et le scénario ». À chaque fois j'ai écrit ça comme une intuition trop fragile ou trop absurde pour aller jusqu'à la mettre à l'épreuve, tout en sentant que c'était une proposition assez juste, à condition de s'entendre sur ce qu'est le dessin ou le scénario. *Citéruine* peut se lire comme la mise en pratique de cette in-



tuition. En enlevant les personnages, ce n'est pas exactement le dessin que Dubois supprime, mais il en fait le geste, et c'est ce geste qui compte. Plus que le résultat de la transformation de ses cases (et parfois certaines cases ne sont plus habitées que par une ligne ou un angle), plus que le degré de cette modification, c'est bien sur un principe de soustraction que le geste de Dubois fonctionne.

De même, en abandonnant les personnages, on est délesté de toute une idée du scénario. Plus de situation, plus



L.L. de Mars — Matière, mouvement — Alex Raymond, *Les pillards du désert*

FAIRE OBSTACLE LE DESSIN ILLISIBLE EN BANDE DESSINÉE

par François POUDEVIGNE

L.L. de Mars concluait dans la dernière livraison de *Pré Carré* un cycle de textes consacrés à la question du dessin. Me projetant cinq ans en arrière, je me souviens que le premier volet de ce cycle («Le dessin, l'enclos», PC5) m'avait permis d'agréger tout un ensemble de réflexions éparées sur la question du dessin, et d'ouvrir une brèche dans l'épais discours théorique ayant construit «la notion de lisibilité en critère d'excellence du dessin» (lldm, PC5). Je trouvais là une bouffée d'air frais, une manière d'échappée (ou échapper ?) en direction de l'obscur, contre cette clarté, cette lisibilité instituée par d'autres en «critère d'excellence» — et dont je vais m'efforcer ici de remonter la trace.

Lorsqu'on s'intéresse à la manière dont les divers discours théoriques et critiques dominants abordent la question du dessin en bande dessinée, on s'aperçoit qu'il s'établit de fait, en dépit de divergences occasionnelles, une sorte de consensus global autour de ce que Groensteen nomme le dessin narratif, qu'il définit comme tel :

Le dessin narratif obéit à un impératif de lisibilité optimale. En conséquence, il utilise les différents paramètres de l'image [...] de manière à ce qu'ils se renforcent mutuellement et concourent à la production d'un effet unique. (Groensteen, 1999)

Conséquence immédiate de ce postulat : une certaine occultation du dessin en tant que tel, qui se doit d'abdiquer ses prétentions expressives au profit de l'épanouissement du récit :

[...] Dans la bande dessinée, le dessin ne se déploie pas souverainement et n'y poursuit pas ses propres fins, puisqu'il est inféodé à un dessein supérieur, assujéti à un projet narratif, à une forme ou une autre de récit. (Groensteen, 2011)

«Inféodé», «assujéti» — quelle liberté pour le dessin dans ce système ? Cette pensée s'origine dans la généalogie stylistique de la bande dessinée franco-belge, à commencer par Töpffer. C'est sa pensée du dessin qui fait ici résurgence, selon laquelle «le trait graphique» du narrateur en images est moins concerné par un idéal de beauté ou d'exactitude que par «toutes les exigences de l'expression comme (...) toutes celles de la clarté» (Groensteen, 1999). Et puis Hergé après lui, dont la ligne claire vient consacrer l'idée déterminante de transparence : «La ligne claire



Brecht EVENS. *Les Noceurs*

procède d'une recherche de transparence (c'est-à-dire d'occultation du dessin, qui cherche à se faire oublier comme tel), d'une exigence de lisibilité maximale.» (Groensteen, 2008)

Le dessin, appréhendé dans une perspective narrative, se doit d'être immédiatement, évidemment compréhensible. Partant de là, s'est

construite une forme de défiance à l'encontre de l'obscur, de tout ce qui en lui ne peut être «tiré au clair» — de tout ce qui précisément fait obstacle. Ainsi, le fait que telle ou telle aspérité arrête l'œil, que le lecteur ait à s'interroger sur ce qu'un dessin représente ou cherche à représenter, est implicitement envisagé comme une faille, une lacune. Il faut que l'œil glisse. Et pourtant, j'aime le dessin quand il est râpeux, quand il écorche et déroute, quand il m'égare.

M'intéressent dès lors les cas où le dessin — justement — résiste à cet assujettissement, à cette inféodation, s'oppose à cet impératif de clarté (entravant ainsi la lisibilité générale de l'œuvre), et s'établit sous d'autres formes et suivant d'autres logiques de représentation, davantage indexées sur son existence propre.

LE DESSIN COMME REFUS

Qu'est-ce qu'un dessin illisible ? Ou plutôt — qu'est-ce qu'être illisible, pour un dessin ? Rendre son dessin il-lisible est avant tout un geste négatif — voire doublement négatif, puisqu'il s'agit de faire obstacle à deux propriétés essentielles du dessin tel qu'il se pratique majoritaire-

QUI A DIT AVANT-GARDE ?

UNE PHOTO

AVANT-GARDE DE QUOI ?

UNE AUTRE PHOTO

QUE VEUT DIRE ÊTRE
D'AVANT-GARDE ?

PAS DE
PHOTO

EST-CE QUE C'EST BIEN
D'ÊTRE D'AVANT-GARDE ?

UNE BONNE
PHOTO

L'AVANT-GARDE EST-ELLE
AVANT-GARDE ?

ON NE VOIT PAS
LA PHOTO

L'AVANT-GARDE A-T-ELLE
UN NOM ?

PHOTO DU MOT
AVANT-GARDE

AVANT-GARDE NATIONALE ?

PHOTO
NATIONALE

AVANT-GARDE
INTERNATIONALE ?

PHOTO
INTERNATIONALE

AVANT-GARDE ROUGE ?

PHOTO ROUGE

L'AVANT-GARDE
EST-ELLE ISOLÉE ?

SEULEMENT
UNE PHOTO

L'AVANT-GARDE
EST-ELLE HEUREUSE ?

PHOTO DE
QUELQU'UN QUI
N'EST PAS MOI

PEUT-ON SURVIVRE
SANS L'AVANT-GARDE ?

PHOTO D'UN
VERRE D'EAU

ME CONNAIS-TU,
AVANT-GARDE ?

PHOTO PERDUE
À L'INTÉRIEUR
D'UNE PHOTO

LA QUESTION, EN TANT
QUE QUESTION, EST-ELLE
AVANT-GARDE ?

IL Y A
UNE PHOTO

LA RÉPONSE, EN TANT
QUE RÉPONSE, EST-ELLE
AVANT-GARDE ?

AVANT-GARDE POUR TOUS ?

PHOTO
DE TOUS

À propos de Laurent André,
« Quel est le propos ? »
L'Association, 2005

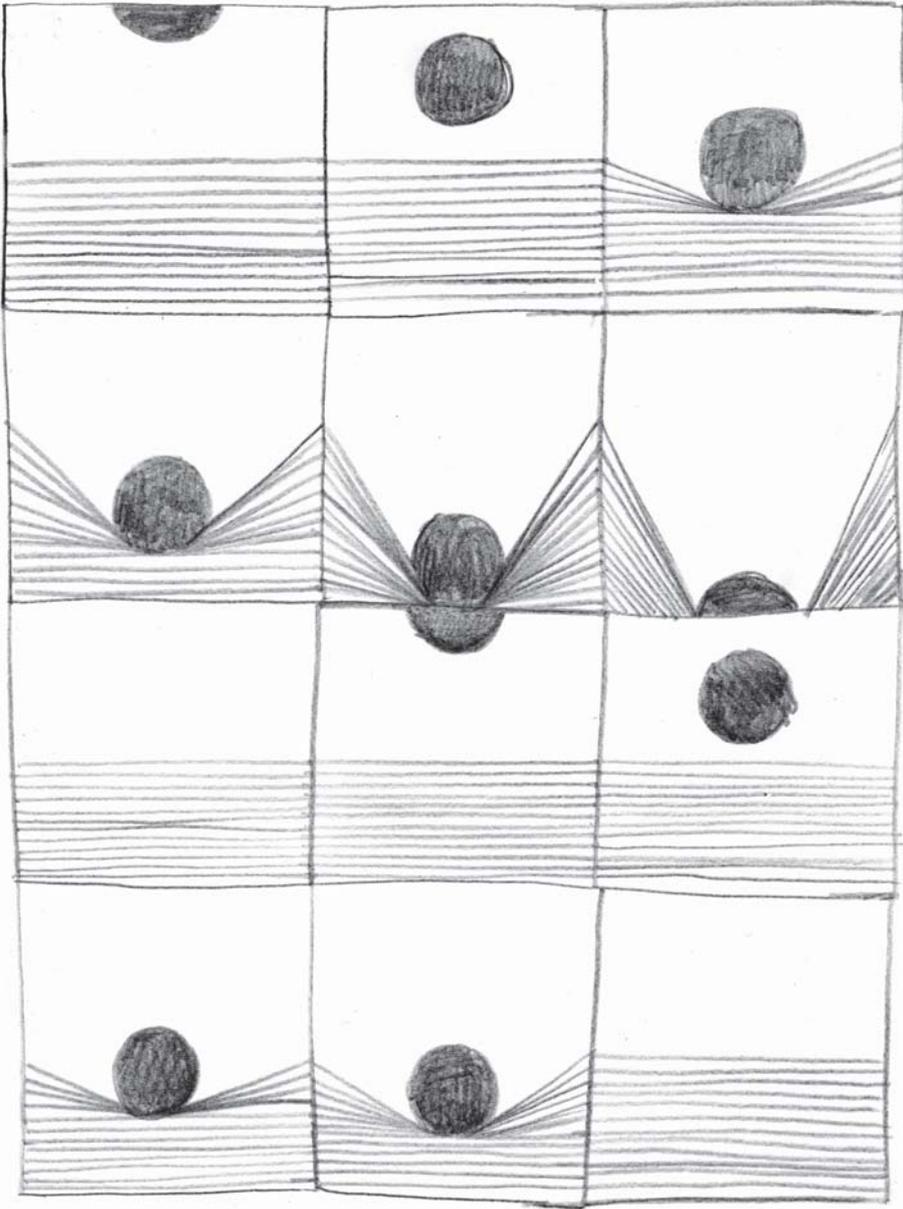


« Cela me rappelle ce que
Georges Bataille disait de Manet. »
Michel Leiris en 1966
(*Écrits sur l'art*, 2011, p.486)

Faire un trait droit, c'est déjà pas facile. Un trait long, pas davantage. Il n'est prodigieusement pas simple de souligner trois mots d'un même geste. Sur la couverture, au moins, il faut qu'on s'y retrouve : ordonnez un peu l'ensemble, y'a personne qui va ranger pour vous, hein, le ménage se fait pas tout seul. Alors prénom : Laurent ; nom : André, on souligne en noir. Vous n'avez pas votre règle ? Qui peut prêter une règle à Laurent ?

Laissez, c'est trop tard ; quel travail, c'est pas soigneux du tout.

Faudrait voir à organiser la pensée : c'est quoi l'idée ? Quel est le propos ? Vous nous dites : « *Que ce soit le thème d'un film ou une conversation en allemand, nombreuses sont les fois où les gens ont des difficultés à saisir.* » Et c'est juste. Organisez, alors,



Loïc Largier — palimpseste — Loto de Alexis Beauclair



Gwladys Le Cuff

Mémoire, treille, vision, cible

sur Frédéric Coché, *Hic sunt Leones*

Frémok / Le Signe noir, 2008.

Hic sunt Leones: ce titre et sa référence aux cartes antiques — « ici se trouvent des lions », légende jadis inscrite par défaut pour désigner les zones inconnues, celles d'où les explorateurs n'étaient pas revenus vivants — annoncent d'emblée une recherche des limites du visible et du reconnaissable, une épreuve matérielle de l'écart persistant entre le monde et sa représentation, sa mise au plan ordonnée. Navigateurs et *conquistadores* apparaîtront sporadiquement çà et là au fil du livre mais ils sont dès la couverture devancés par le cadre photographique signalant (est-ce en rappel du film inaugural *La Roue* d'Abel Gance?) l'avancée brutale de l'ingénierie industrielle par l'arrivée fracassante d'une locomotive. C'est que les premières explorations forcèrent rapidement la voie aux réseaux d'exploitation commerciale et à l'asservissement colonial des territoires par la construction des chemins de fer. Engins pénétrants, emblématiques à eux

seuls des incursions occidentales en terre étrangère, ceux-ci furent responsables de l'instauration de fuseaux horaires unifiés et d'une progressive homogénéisation des temps de l'activité humaine à l'échelle planétaire. En tête de locomotive, le phare au faisceau lumineux qui devance la machine, tel une caméra, produit en œil cyclopéen le forage du champ de vision conquérant — et des théoriciennes critiques des sciences telles que Donna Haraway ont bien évidemment saisi la part phallique de l'intromission du regard, étendu à *tout prix*, sur toutes les zones possibles du globe et du cosmos.

Comme la couverture, toutes les pages du livre sont partitionnées en quatre : s'agit-il du quadrillage rationalisé des cartes, ou des points cardinaux, un temps devenus symboles des parties du monde connu avant la découverte des autres continents? Une telle division produit des doubles pages scandées en huit compartiments, de sorte que les papiers toilés qui font le travail initial de Frédéric Coché se voient réduits au sein de l'ouvrage à la taille miniature des cases rectangulaires. Aussi l'apposition d'une grille cartographique délimite-t-elle des parcelles qui requalifient métaphoriquement la formation de la page de bande dessinée: les motivations habituellement plus narratives du gaufrier sont alors présentées comme héritières d'un arraisonnement du monde par les *portulans*, soit par la nécessaire lecture de l'avancée des flottes sur un territoire, connu et décrit à la mesure de la domination qui s'étend sur lui. L'horizon scinde de surcroît le champ en sous-parties supplémentaires issues de la bipartition tonale des paysages ; la double page variant alors jusqu'à seize demi-cases ou unités chromatiques, au point que la

dramaturgie tient toute entière dans la charge plus ou moins forte par laquelle celles-ci sont investies ou laissées vacantes. Elles sont tour à tour encombrées ou désertées par les figures, selon un traitement pictural laissé à divers degrés d'achèvement, allant jusqu'à l'esquisse, étrange érosion des surfaces qui prive de tout accès précis au détail (« ici se trouvent des lions » désigne ce que l'on ne peut voir, ce que nul témoin ne peut décrire...).

En regard des précédents ouvrages de Frédéric Coché, la particularité de *Hic sunt Leones* réside dans le passage de la technique de la gravure à l'eau-forte à celle de la peinture. Autre nouveauté, le texte apparaît pour la première fois directement au sein des montages visuels, inscrit dans la matière même des images. Ce choix livre les lettres aux aléas temporels du traitement pictural, confronte la lecture à la lourdeur

