

# PRÉ CARRÉ

Le quinzième numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). Les lecteurs perspicaces auront remarqué qu'une inattention passagère a malencontreusement lié notre numéro à l'actualité récente. Qu'il nous soit pardonné.

Observateur distant de l'agonie du système de diffusion, *Pré Carré* est essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

**Pré Carré**  
9 rue du fossé St Aaron  
35550 Bruc-sur-Aff  
ou encore par

**Paypal sur les sites precarre.rezo.net**  
et sur certains salons de bande dessinée

La couverture de ce numéro 15 a été réalisée en sérigraphie par Sébastien LUMINEAU  
Conception et maquette :  
L.L.de MARS

Il est inutile de nous expédier des manuscrits.

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

Comité éditorial  
Alexandra Achard, Loïc Largier  
L.L. de Mars & Julien Meunier

## ÉTUDES

### **STUPÉFAITS** notes sur une épidémie

L.L. de Mars  
Julien Meunier

P.5  
P.12

### **HORIZON ZOMBIE**

à propos de *Citéville* (Cornélius 2020) et *Citéruine* (Matière 2020) de Jérôme Dubois  
Julien MEUNIER

P.19

### **FAIRE OBSTACLE**

**le dessin illisible en bande dessinée**

François POUDEVIGNE

P.25

### **QUI A DIT AVANT-GARDE ?**

de Carles SANTOS traduit et présenté par Boris MONNEAU

P.31

### **POUR UN AVOIR ÉTÉ APPRENANT**

autour de *Quel est le propos ?* de Laurent André  
Guillaume MASSART

P.37

### **MÉMOIRE, TREILLE, VISION, CIBLE**

sur *Hic sunt Leones* de Frédéric Coché  
Gwladys LE CUFF

P.39

### **DEVENIR CENTRIFUGE**

deuxième partie  
Thomas GOSSELIN

P.43

### **QU'EST-CE QUE LA BANDE DESSINÉE?**

Luca TAÏEB — Chrisset ROSTIAN  
Maxime HUREAU — Jean-Louis HAROUEL

P.2  
P.16

### **MOINS LA MAIN**

Loïc LARGIER  
*Josette de Rechange* (Charlie Schlingo)

P.4

### **LIEUX COMMUNS**

L.L. de Mars

P.18

### **PALIMPSESTES**

Loïc LARGIER  
sur Noémie Lothe, Alexis Beauclair  
*Abstraction et Bande dessinée*  
Thomas GOSSELIN  
sur Tofépi

P.23, 36, 47, 48

P.24

### **MATIÈRE, MOUVEMENT**

L.L. de Mars sur Alex Raymond

P.30

## RUBRIQUES

Qu'est-ce que la bande dessinée ?  
par Lucas Taïeb

Chrisset Rostian

On ne sait jamais quoi penser d'un livre. Le mieux serait de ne pas en parler, tant le bavardage est l'une des plaies de notre époque. Il faut cependant s'atteler à la tâche, en se montrant réceptif aux divers échos qu'il a pu faire éclore en nous. Mais comment retrouver l'écheveau de sensations qui se sont agglutinées autour de notre lecture impromptue, sans cesse interrompue, côtoyant tant d'autres perceptions quotidiennes (un café en terrasse, le souvenir d'un autre livre, d'une autre rencontre, réelle ou fictive) ? Mais il faut s'atteler, donc ; chaque jour, des livres tombent dans la boîte aux lettres, signaux que l'on doit saisir, si ce n'est au vol, du moins à temps, selon leur temps propre, lorsqu'ils auront décidé de nous parler. La sélection mentionnée ici s'est faite au gré du vent, des occasions, des rencontres (la lecture est-elle autre chose qu'une rencontre ?).

Nous avons, par ordre d'apparition — ne sous-entendant aucune hiérarchisation, surtout pas, l'auteur de ces lignes se tenant éloigné de toute propension au classement — : *Ah bah ouais mais putain va pisser connard* de Ruppert et Mulot, *De nouveau la vie* de Joann Sfar, *Un peintre de cinéma* (tome 1) de Catherine Meurisse & Fabien Vehlmann.

Il est difficile de déterminer ce qui nous décide enfin à prendre un livre en main, à le soupeser, l'effeuiller — expression que j'ai toujours préféré à

*feuilleter*, évoquant de façon trop appuyée un *feuilleton* qui n'est pas toujours au rendez-vous ; en l'occurrence, ce fut un appel : tandis que je reparchais la biographie de Jacques Millier, travail sans commune mesure qui fut l'œuvre patiente, exigeante, obstinée d'Éric Ribout, le téléphone sonna ; c'était justement Éric, qui m'entretint avec ferveur de sa dernière trouvaille concernant Blassard (autre figure, davantage dans l'ombre, du mouvement Fissure dont on dit que George Herri-man entendit parler une fois) ; Blassard, Ribout, le cadre était là, tous deux s'étant fait remarquer en 51 par leur exploration culottée — mais tout en délicatesse, aplats à pas feutrés loin de tout effet spectaculaire — d'un certain argot délaissé : comme en



écho à ces éclats qui ont encore aujourd'hui le charme de l'inattendu, c'est avec un intérêt aiguisé que je me plonge dans la nouvelle exploration impertinente de Florent Ruppert et Jérôme Mulot. On ne présente plus les deux comparse, surtout depuis leur dernier « succès » — terme journalistique que je persiste à vouloir détester —, *Ah bah carrément tu fais chier*, où les innovations formelles s'entremêlaient d'une peinture toute en pudeur et lucidité du petit monde mondain de l'art parisien.

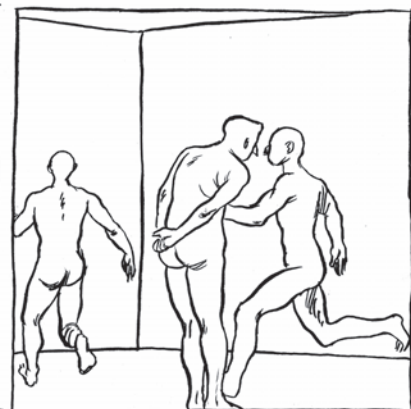
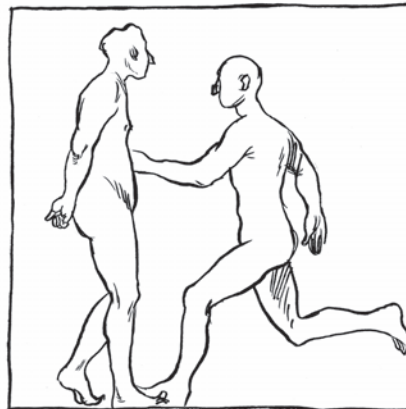
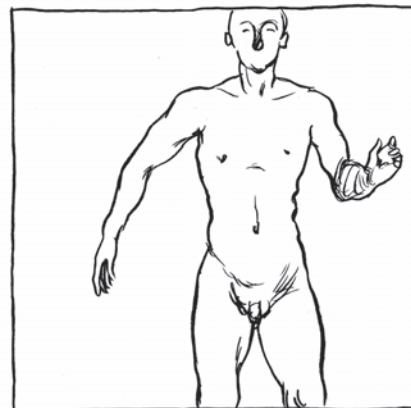
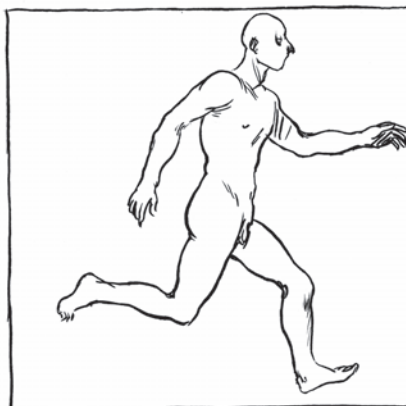
Avec *Ah bah ouais mais putain va pisser connard*, nous sommes désormais dans d'autres bas-fonds (mais « l'art ne vise-t-il jamais que le fond de toutes choses basses ? », comme le répétait souvent Henri Zortiz du temps où Blassard, Ribout et moi le côtoyions) : c'est ici une faune urbaine qui se déploie sous nos yeux, en voie de « clochardisation » comme pourraient le dire certains sociologues. De sociologie, il ne sera pas question ici fort heureusement, mais bien davantage de forme : qu'est-ce en effet que la forme de la rue, de son langage ? Première double page : l'œil est pris dans une succession de petits carrés (sont-ce des *cases* ?), se perdant progressivement dans une masse de traits et de mots faisant sens (on semble lire "*Bah tu sais quoi tu peux aller niquer ta mère sale pédé*"). Qui d'autre que nos inséparables jeunes duettistes pouvaient réussir, si ce n'est *l'exploit* — point de futile « exploit » accompli dans un livre de ce nom, mais une recherche de tous les instants, patiente, obstinée —, du moins la faculté de faire saisir en un même mouvement (traits, mots, figures) les atours et expressions de la cruauté citadine contemporaine ? On pense bien sûr à Riad Sattouf, mais pas seulement,



aussi à Marc Tamplert, trop tôt disparu (une anthologie lui sera bientôt consacrée chez Falmel, me confiera peu après Yves Flarx, que je rencontrai chez Klost avec Ribout, sans Blasard cette fois-ci).

Tout écho en annonce un autre : lorsqu'on tire le fil, vient la pelote au complet (une image qui me revient toujours dès que la neuvième note du concerto anonyme entendu pour la première fois chez Hassan Haj résonne — elle coïncida avec ma découverte de l'œuvre de Pouvel !). Tandis que je levais à peine mes yeux du livre précédemment évoqué — mais pourquoi évoqué ? Plutôt *cheminé*, si je puis dire, comme du bout des lèvres, de loin en loin, sans bavardage ni nostalgie mais certes avec *mélancolie* —, j'entendis le livreur revenir (bien entendu, ce n'était pas le même, le système postal étant désormais une hydre aux multiples uniformes concurrents, pour le plus grand plaisir de l'auteur de ces lignes, conscient néanmoins que ça ne fait pas celui de la planète !) : surprise, il amenait la dernière production d'un auteur dont je me suis tenu loin depuis quelques années, Joann Sfar. Que dire de *De nouveau la vie* — car c'est bien cet ouvrage que j'ai extrait de son enveloppe à bulles ?

Il n'est pas aisé d'en dire grand-chose, comme il n'est guère aisé de dire grand-chose de quoi que ce soit. Cependant, pour comprendre ce qu'un « journaliste » (ou pire, un « critique » !) aurait tendance à désigner comme un « revival » (sic), il me faut évoquer notre dernière entrevue. Tandis que j'effeuillais avec curiosité le dernier numéro de la revue Critico-BD dans lequel Joann avait eu l'amabilité de me convier à illustrer de mes mots (ou plutôt de mes *signes verbaux*, se tenant à distance de tout « discours »



Commentaire sur *Souffle de voix* de D. Amram (revue *A* partir de n°2) par L.L. de Mars

appuyé, comme se retirant petit à petit, de loin en loin) son dernier *conte graphique*, il m'avoua (tenant entre ses mains le dernier tome en date de l'anthologie des œuvres de Simon Coquard, dont peu de monde sait qu'il est friand — on n'en jurerait pas !) : « Tu sais, Chrisset (sic, car paraît-il que tel est mon « état civil » !), si je devais revenir à L'Association, je ferai une sorte de *confession épique* ». *Confession épique* : cela décrit bien ce qui se joue ici, entre ces pages (mais sont-ce des « pages » ?) ; s'étant émancipé du ba-

vardage cabotin dont il nous avait récemment habitué, J. Sfar — telle est semble-t-il son initiale, apparaissant en relief sur la couverture toilée, expérience tactile en filigrane — nous livre ici son quotidien récent, fait de déceptions institutionnelles et de mésaventures médiatiques. On aurait beau jeu de réduire ce « récit de soi » — mais en est-ce un ? « Récit » sans aucun doute, qui parle bel et bien de « lui », si ces mots ont un sens, mais pourquoi « récit » + « de soi » équivaldrait à « récit de soi » ? — à son « résumé »,



MOINS  
LA MAIN

**Soudainement**

— Que personne ne bouge. Je vais tous vous tuer !

— Ow... Je, gaspe !

— ?

— je... ça, alors !

— !

— ?

La mission de John

Sapu était de tuer

Josette et ses amis afin

qu'ils ne nuisent plus à la société pourrie...

— À trois, je tire... un... deux...

Le suspense allait être intolérable lorsque,

soudain, il arriva une chose qui n'arrive que

sur un cas sur 1

milliard en France.

— Je... Mais... Sa-  
pristi...

— ?

— ?

— ?

— ?

— Je... Je me prends pour un escargot...

— Ça alors, il se prend pour un escargot !

— Gr !

— Nous devrions en profiter

— Ow... Je... Gaspe...

**Charlie Schlingo**

**Josette de rechange**

Résumé: John Sapu se prend pour un escargot.

À suivre...

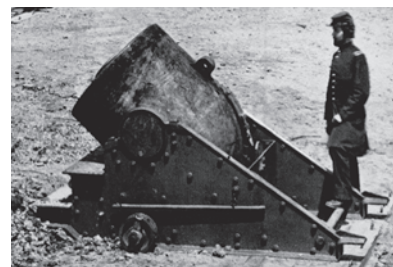
exercice dont la « presse », bien plus souvent *nostalgique* que *mélancolique*, est friande ; or, point besoin de « dire » ici ce qu'il « se passe » ou même « se dessine », tentons à la fois plus modestement et plus profondément d'*entrevoir*: *entrevoir* les possibilités qui naissent là, se font sentir avec joie sous le trait, ce trait peu descriptible qui nous avait manqué depuis quelques livres moins incarnés. Nous avons *entrevu* et cela n'arrive pas si souvent que ça dans la production contemporaine (du moins dans ma boîte aux lettres). Point barre.

Le troisième ouvrage dont je choisis ici-même de traiter est le premier d'une série annoncée comme une trilogie. Certains de mes camarades plus investis dans le « milieu de la BD » — tandis que je ne suis pour ma part d'aucun « milieu », plutôt à la marge, en retrait, de passage, hantant les lieux pour mieux m'en nourrir sans sentiment d'aliénation, comme dirait l'autre — me disent que le scénariste est connu (pour ma part, *je ne connais que ce que je reconnais*, comme disait

à peu près Ribot commentant les carnets de Jean-Yves Ursalle dont j'avais discuté il y a de cela quelques années avec Balousian, à l'époque proche de Forgowski qui nous recevait souvent au milieu de sa collection d'anciens numéros de *Métal Hurlant*). Quant à la dessinatrice, j'apprécie son trait sensible. Que dire alors sur *Un peintre de cinéma* ? On pourrait déjà recopier le « pitch » de l'éditeur : « *Justin Flaviel fut un réalisateur hautement graphique. Quoi de mieux que la BD pour en célébrer la carrière, hein ?* ». On pourrait ensuite « classer » (cette manie contemporaine d'érudits voire d'universitaires, dont je me suis toujours tenu loin) ce livre dans la catégorie des « biographies ». Mais laissons faire le mouvement des mains qui soupèse les feuillets après leur sortie de l'enveloppe : les mains voient des dessins, des textes, des phrases. Il est sans conteste question d'un personnage qui a réellement existé et dont on nous narre les pérégrinations réelles avec émotion et humour. C'est ce que pourrait dire un *amateur* sans dis-

tance, une sorte de « gobeur », comme les appelait de façon polémique François Klotz lorsqu'il tenait les rênes de la maison d'édition qu'il avait héritée du frère d'un ancien collègue de la radio dont j'ai oublié le nom. Pourquoi je vous parle de tout ça ? Je ne suis pourtant pas nostalgique, loin de là ! Vous l'ai-je dit ? Je serais plutôt mélancolique et c'est ce que j'ai trouvé dans cet opus (voilà, je retrouve le fil !) : le lecteur se rend compte qu'il assiste (mais discrètement, comme de façon réticente, de loin en loin, tout doux tout doux) à *une bande dessinée se proposant de raconter comme un film le destin d'un auteur de film qui filmaient comme il aurait dessiné* ; la boucle en abyme est bouclée, cela laisse une drôle de sensation amère, on se rend compte — ou l'on espère ? — qu'on avait bien fait de ne pas être rebuté par le classicisme apparent mais qu'on ne sait pas ce que l'on est venu chercher en choisissant de se poser dans ce fauteuil, on ne sait pas s'il fallait être convaincu par les quelques amis qui nous disaient que c'était à lire, ça laisse un curieux goût gênant, solitaire. Mais on va se forcer à penser que ça nous a plu, qu'on sait quoi en dire ou à peu près. Mais un livre est-il vraiment fait pour qu'on en parle ?

Les trois sont à L'Association.





Il aura fallu au noyau éditorial de *Pré Carré* au moins une épidémie pour que, au bout de 15 numéros, nous considérons 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).

## Stupéfais (notes sur une épidémie)

L.L. de Mars

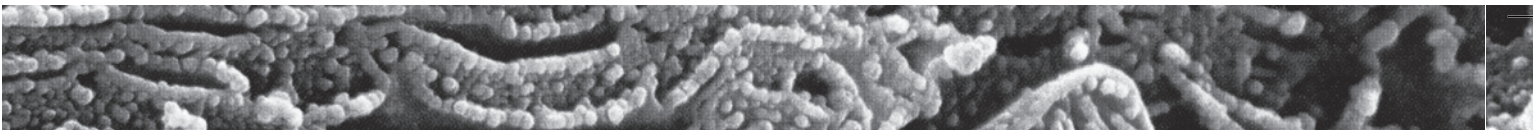
5

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.

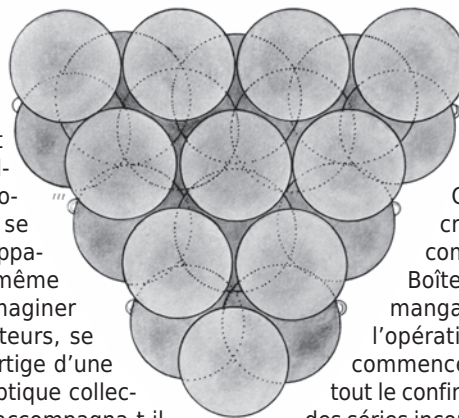
Pour ma part, dans ce texte (peut-être poursuivrons-nous plus tard ce travail spéculatif), je me pencherai essentiellement sur quatre des objets affectés, à titres divers, par la retenue des corps et ses conséquences sur les *œuvres de l'esprit* : sur la représentation de soi, essentiellement symbolique, 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-



servé et commenté comme une forme de largesse solidaire dans une période de difficultés ; avant même qu'on se demande par quel étrange mouvement d'esprit il y aurait le moindre rapport entre ces difficultés et le largage de milliers de fichiers numériques par leurs producteurs mêmes, il est bon de se demander si les mêmes mouvements apparents ont bien la même valeur et le même sens pour tout le monde... On peut imaginer que les petits éditeurs, labels, producteurs, se sont vus, à tort ou à raison, dans le vertige d'une disparition longue de leur travail de l'optique collective ; probablement, leur mouvement accompagna-t-il celui des auteurs eux-mêmes qui se sont mis à distribuer leurs œuvres numérisées à tout-va. Mais on peut légitimement douter que Delcourt ou le Lombard aient partagé en quoi que ce soit leurs motivations. Les dons de pdf orchestraient chez ces derniers une promotion d'une générosité calculée (à zéro), préparant le terrain de la reprise : en refilant les premiers tomes de leurs séries insignifiantes, comme les Humanos traquant un nouveau public momentanément captif de son salon, Delcourt, le Lombard, Soleil, trouvaient là l'occasion inespérée d'offrir des vieilles pièces de leurs puzzles pour encourager l'achat des autres, avec une mention filou toute particulière pour Delcourt, et le Lombard (même groupe) qui, en faisant passer par les e-librairies, subordonnaient le cadeau à une inscription. Une première laisse. Les e-libraires eux-mêmes, qui ramaient tant jusque-là à convaincre de leur utilité (nulle, effectivement, personne n'ayant besoin des services d'un centaure aberrant à cul de libraire et à tête d'Amazon), faisaient leurs propres offres en voyant opportunément se creuser, enfin, la niche dont ils rêvaient. Certains particuliers leurs emboî-

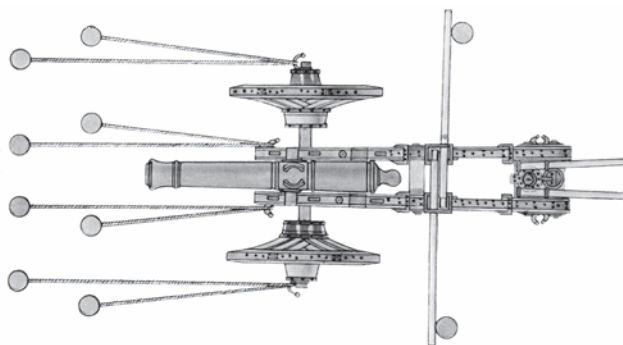


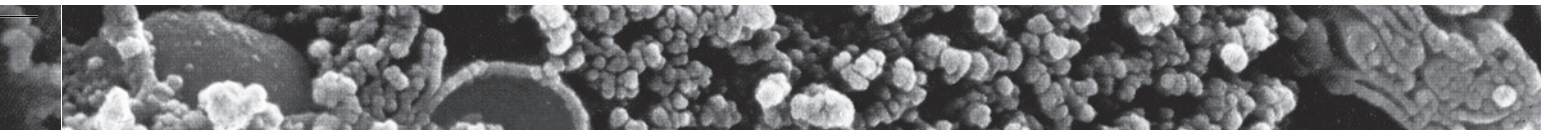
taient le pas, comme un certain Moy-not qui filait ici trois volumes d'une série en cours et le début du dernier, façon comme une autre d'avouer le temps court de sa propre valeur marchande. Il n'y a QUE des petits profits... Certains s'adonnèrent à la retape la plus crasse en limitant les dons dans le temps, comme une vente flash de bonimenteur (La Boîte à bulles, les Humanos, Glénat avec ses mangas — « Les éditions Glénat proposent l'opération #restecheztoiavecunmanga qui a commencé lundi 23 mars et se poursuit pendant tout le confinement. Chaque jour à 9 h, un tome d'une des séries incontournables de l'éditeur est en libre accès pendant 48 h ! »). Enfin, nous submergeaient les magazines en ligne gratuits — *Bamboo mag*, *Robinson*, *Irréductibles*, etc. — autant de catalogues criards des plus gros éditeurs.

Il s'est agi à la fois d'acclimater, par des appâts grossiers, à un mode de consultation médiocre autant qu'aux conditions de sa circulation et de préparer des usages : ceux, pour l'instant difficiles à ancrer en France, de la lecture numérique de bandes dessinées. Les éditeurs de mangas, comme Kazé, ou Kana (Dargaud), furent évidemment les plus intéressés à ces hameçonnages, leurs productions s'enquillant rarement au-dessous de quinze volumes.

Les éditions alternatives ne furent pas en reste, par ailleurs, sans que leurs motivations ne fussent si clairement séparées de celles de l'industrie culturelle (vieux numéros de tel magazine chez les uns, partie du catalogue la moins bankable chez les autres ; il faudrait questionner un peu plus sérieusement le sens des mots *don* et *générosité* quand ils sont ceinturés d'autant de réflexes de survie épicière...)

Il faut noter un point crucial pour bien comprendre le sens tout relatif de ces dons et leur ambition implicite : aucune de ces offres ne concernait la création numérique. Quel que fût la qualité réelle de ces œuvres, rien n'en avait été conçu pour être moulé dans un format numérique ni lu de cette manière, rien n'y avait la simple, élémentaire, nécessaire intelligence, d'avoir précédé une création de la compréhension spécifique du flux et de la forme numériques, de ce qu'ils signifient, permettent, exigent. Coup publicitaire double : ceux qui resteront rétifs à la lecture sous cette forme après l'avoir éprouvée, au moins appâtés par l'intéressement marchand, pourront aller au livre ; les autres, finalement convaincus par elle, pourront désormais grossir le marché des lecteurs numériques. La seule excep-





tion fut la décision par les éditions Hécatoombe d'ouvrir gratuitement leur collection de bandes dessinées numériques, RVB (qu'il se soit agi ici de dons limités dans le temps de tout le catalogue plutôt qu'un don total d'œuvres choisies laisse penser que la grande difficulté rencontrée par éditeurs et auteurs à faire connaître et aimer cette approche des bandes a convaincu l'éditeur de mettre en place une sorte d'appât commercial ; une tentative marchande chez un éditeur aussi obstinément moderne et désintéressé est si incongrue — et vouée à l'échec — qu'il est difficile de ne pas la trouver touchante).

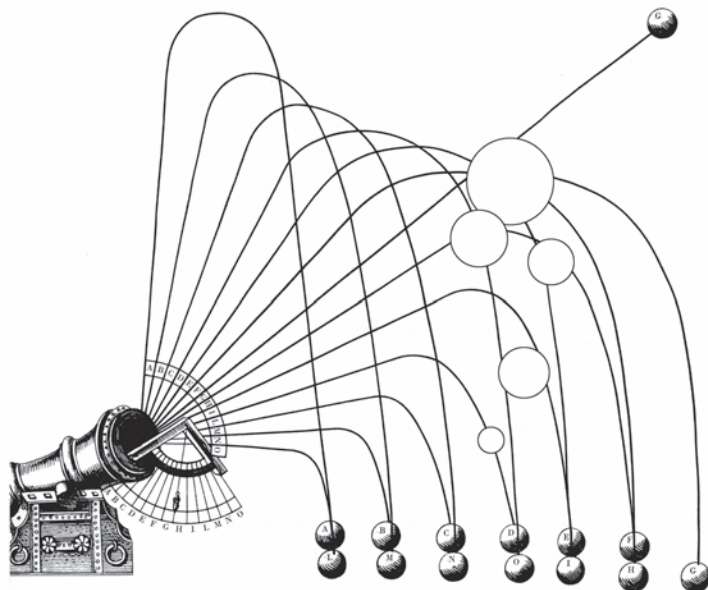
Les effets de l'image-épidémie (ceux de l'épidémie elle-même concernent la clinique et n'ont, en vérité, qu'un rapport lointain avec ses conditions d'apparition dans le discours et les représentations) ou, plus exactement, les effets du confinement, des décisions prises sur le marché du livre pour y répondre, ont été largement commentés. Les prévisions sont à peu près partagées par tous, ce qui incline évidemment à s'en méfier autant que d'une rumeur : leur valeur pronostique sera essentiellement auto-vérificatoire, puisque les décisions qui vont en découler ancreront irréparablement dans la réalité les craintes qui les auront fait naître<sup>1</sup>.

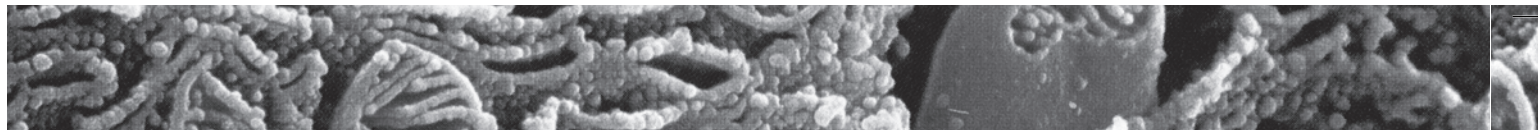
De la menace qui plane au-dessus du monde de l'édition, de celle qui semble devoir fragiliser voire détruire les librairies elles-mêmes, des nombreuses inconnues planant sur l'horizon des auteurs comme celui des éditeurs, à peu près rien ne sera exploré ici.

Je me suis attardé sur les aspects les plus intérieurs au monde de la production artistique, notamment celui des bandes dessinées et de ce qu'on appelle leur *consommation*. Je vais préciser, même si c'est très probablement inutile pour ceux qui nous lisent, qu'à aucun moment nous ne faisons nôtre le vocabulaire de la consommation pour parler des œuvres de l'esprit, fussent-elles intégrées par le média où elles s'inscrivent (livre, exposition, numérisation etc.) à la circulation des marchandises, médias dont elles deviennent, certes, codépendantes, mais sans pour autant, jamais, s'y réduire ni s'y absorber. C'est afin d'être le plus clair possible que je vais donc commencer par une précaution : le principe même d'une consommation est de réduire tout ce qui passe par elle pour n'en tirer qu'une certaine quantité de substance, laissant de côté une grande partie, devenue déchet. Il n'existe aucune forme de *consommation* d'un livre par la lecture, ou d'un film par son visionnage, qui les réduirait, qui les transformerait partiellement en déchets. La

7

nourriture, les machines, les outils, se diminuent de leur usage. Les œuvres se grandissent, elles, de leur usage. Chaque usage d'un livre le rend plus complet, plus complexe. Les objets d'une consommation se réduisent d'être partagés. Les œuvres de l'esprit, les œuvres d'art, s'agrandissent d'être partagées. Plus nous sommes nombreux à partager une œuvre de l'esprit, plus elle s'augmente et se complète de conceptions, d'interprétations, d'hypothèses inconnues, imprédictibles, dont chacune viendra la rendre plus riche et ouvrira le territoire de son arpentage. Qui-conque considère une œuvre de l'esprit, une œuvre d'art, comme un bien de consommation, n'a pas la moindre idée de ce dont il s'agit. L'intérêt qu'on prêterait à utiliser le vocabulaire de la consommation pour parler des œuvres d'art est soit subordonné au désir personnel d'y trouver un certain profit, soit au désir symbolique d'abaisser les œuvres de l'esprit, soit au désir politique d'engoncer dans la grille marxiste — ou au désir vénal de capturer dans le désir capitaliste — tous les échanges possibles de toutes les choses possibles parce qu'il nous serait impossible d'en comprendre, sinon, la singulière nécessité. Ce manque considérable d'imagination politique, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il frappe précisément les œuvres d'imagination. Ceci étant dit, je peux poursuivre mon chemin.





## Stupéfaits

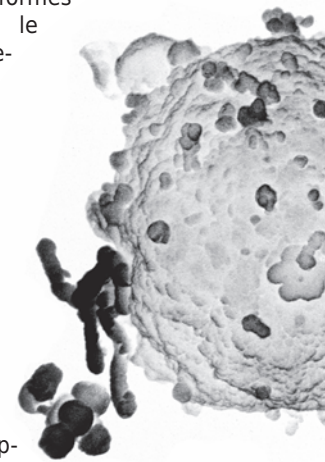
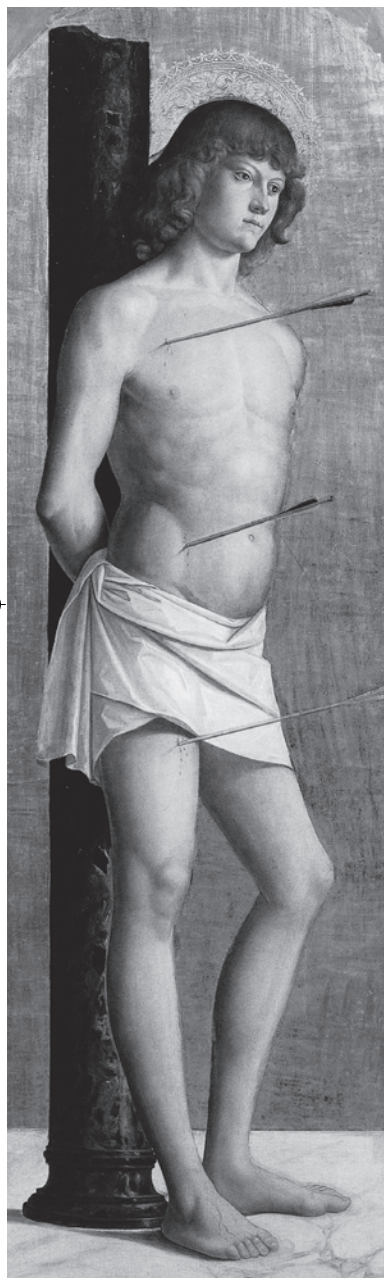
Le confinement semble avoir renvoyé un grand nombre d'artistes à certains impensés de leur condition symbolique. Une grande part d'entre nous a pu observer, chez soi-même comme chez les autres artistes, une sorte de première phase, après l'annonce du confinement, d'abattement, d'hébétude. Que pouvait être cette hébétude ? Qu'est-ce qui la motivait ? Que pouvait-elle bien signifier ?

Un premier mouvement de pensée considère non pas les corps pris dans cette suspension mais le temps social, le maillage des temporalités individuelles pris dans le tempo ordonnateur. Les rythmes pris dans la mesure. C'est le temps qui fut la grande question de cette période, frappé d'une sorte de nouveauté sensorielle et expérimentale, un temps nouveau, battu à des mesures jusqu'ici insoupçonnables, suspendu. Le caractère expérimental de ce temps suspendu tenait bien moins à la réalité corporelle de son épreuve, qu'à la représentation imaginaire — du moins dans les premiers temps, avant toute analyse politique de ce qu'il faudrait bien appeler des *classes temporelles* — qu'il était partagé par tous, qu'il représentait quelque chose comme un *tout* de la société bien plus sensible, plus insistant et frappant, que le temps social. Le temps du travail. Tout ceci, évidemment, était faux : la répartition des modes temporels n'était pas plus égalitaire dans le confinement que la répartition du temps du travail n'est égalitaire hors de lui. Il aura fallu, pour en prendre politiquement conscience, une semaine de sortie lente de l'hypnose qui venait de frapper tous les discours. Ce temps suspendu présentait au moins pour tous une même difficulté, celle de l'intégrer à la vie réelle : cette suspension même, était une réponse à la nécessité symbolique de faire de cette traversée-là un à-côté de l'existence — une *paravie* provisoire — qui puisse être pensé uniquement dans l'horizon de sa sortie ; a fortiori parce que rien de précis ne venait l'annoncer.

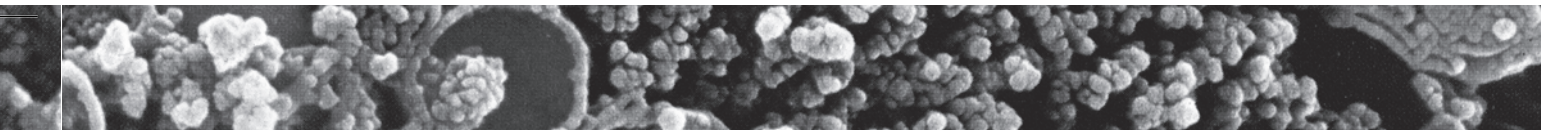
Ainsi, nous nous sommes trouvés pris dans

le paradoxe de disposer intensément d'un temps réfuté intensément. Bien entendu, ce rapport à l'occupation comme à la préoccupation, n'a pas touché de la même manière toutes les formes d'existence, même dans le cadre social resserré sur lequel j'ai décidé de me pencher ; comment faire rentrer ce temps dont on ne voulait pas dans la vie que pourtant, factuellement, il dévorait ?

Disposer de ce temps-là a sans doute été une source d'angoisse pour tous ceux qui repoussent leur travail de création au nom des empêchements qui le frappent, notamment ceux du travail salarié : condamnés à faufiler les moments d'atelier entre les larges plages de travail alimentaire, de nombreux artistes se font à l'idée que c'est lui qui conditionne leur faible régime de création et réduit l'ampleur des gros projets, des constructions à long terme. Sans cesse remises à plus tard dans l'attente d'un temps retrouvé, ces œuvres rêvées à travers la grille de ces obstacles a pu, au moins symboliquement, trouver dans le temps soudainement offert par ce confinement une libération bienvenue. Mais au grossissement fantasmatique de l'importance d'un projet inlassablement repoussé correspond le grossissement inévitable de l'angoisse de son échec : suffoqué par cette injonction brutale à faire enfin ce qu'on se promet de faire depuis si longtemps, ils furent assez nombreux, j'imagine, à se poser au minimum deux questions paralysantes : ce projet-là était-il encore vraiment un projet ou n'était-il que le moteur d'une rêverie de soi ? Ne s'était-on pas rêvé, avec l'envergure de ce monstre de travail, les moyens de le réaliser ?







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 projection d'un retour « à la normale », une normale imaginaire que la sortie de l'exception, seule, accule à exister, censée nous reliait 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.

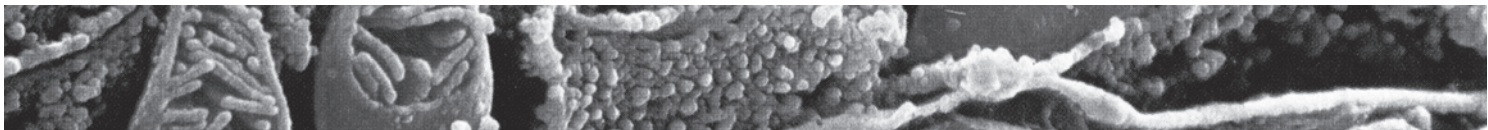
Mais ceci est sans lien avec l'hébétéude qui a frappé le monde artistique la première semaine de confinement : de très nombreuses activités artistiques, qu'on aurait pu imaginer se décupler devant l'éirement du temps ouvert, se sont enfouis dans un ralenti étonnant, gelant des milliers de mains au-dessus 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 idéalités 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

9



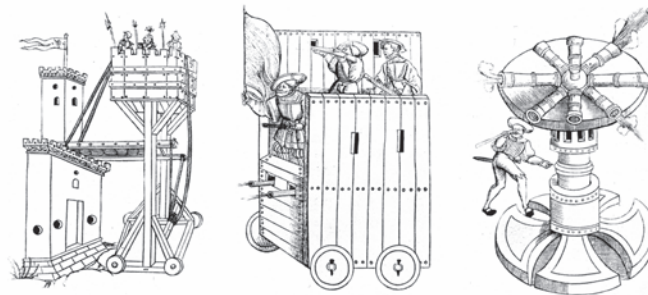


l'art qui fait les œuvres. Pourtant, ce sont bien les œuvres qui font l'art. La *position art*, elle-même, ne produit rien. Et le goût pour les cadres définitionnels — les périodes érigées en matrice, les genres, les écoles — fait oublier que chaque œuvre renverse les autres œuvres ; elle vient les augmenter et dilater au passage le cadre épistémologique lui-même dans lequel jusque-là elles étaient prises. Les œuvres sont des puissances redéfinitionnelles. Si on l'oublie, on peut tout aussi bien oublier, en tant qu'artiste, que ce sont nos œuvres qui auront, ou pas, la force stratégique de construire quelque chose, de nous construire par elle. Notre statut est la mauvaise farce que nous nous jouons.

Ces petits ajustements théoriques, s'ils ne sont pas faits à chaque œuvre, chloroforment l'expérimentation au profit de l'image de soi, celle par laquelle la fonction seule vérifierait qu'être artiste fait l'artiste, qu'être auteur fait l'auteur. La remise en cause des moyens de production, la transformation des habitudes sociales, n'est pas miraculeusement incluse, garantie, par la position artistique ; cette vision est semblable à celle des vieux partis qui n'ont gardé de leur polarité politique que le nom sous lequel ils étaient nés et qui les avait annoncés un jour en programme ; toutes leurs valeurs et leurs actes peuvent bien s'être retroussés intégralement sans que leurs militants cessent de se penser dans un même, éternel, inébranlable bord, inébranlable par la réalité elle-même, fut-elle fracassante de contradictions. Un grand nombre d'artistes a pris la mauvaise habitude de ne rien questionner de ce qui faisait l'exception de leur position au monde tout simplement parce que le bavardage social, les usages culturels, les intérêts du Marché, trico-

tent inlassablement la même maille. Chez les artistes les moins inclus au règne du marché, le fétichisme de la position sera parfois d'autant plus tenace que dans le domaine des gratifications, il n'y aura rien d'autre.

D'une certaine manière, on pourrait dire que la suspension du temps était jusque-là le privilège de la vie artistique, celle-ci n'ayant pas à questionner l'étendue des mécanismes de ses propres conditions d'apparition sociale (le sentiment d'échapper à la normativité dépend de son extériorisation plus que d'une quelconque redéfinition personnelle d'un mode d'être ou d'action). Que ces mécanismes fussent chevillés à tant d'autres activités, puissamment ancrées dans les échanges libéraux, les cadres les plus durs du travail, ceci n'apparaissait alors que diapré par les nombreux intermédiaires participant à créer, pour l'art, un espace de représentation symbolique exceptionnel, déréalisant : quelles que soient les difficultés puissantes par lesquelles le travail artistique se voit pris dans certaines séries de rapports instrumentaux, il est difficile de voir à quel point, pour exister, les œuvres sont dépendantes de nombreux fils temporels solidement amarrés au flux de la marchandise, comme à la circulation des corps normés par le travail. Ceci ne détermine pas le confort ou l'inconfort de la position artistique — qui n'a pas à être particulièrement discutée — mais sa forclusion. C'est cette forclusion même qui liquide la question du confort telle qu'elle se questionne pour d'autres sphères sociales.

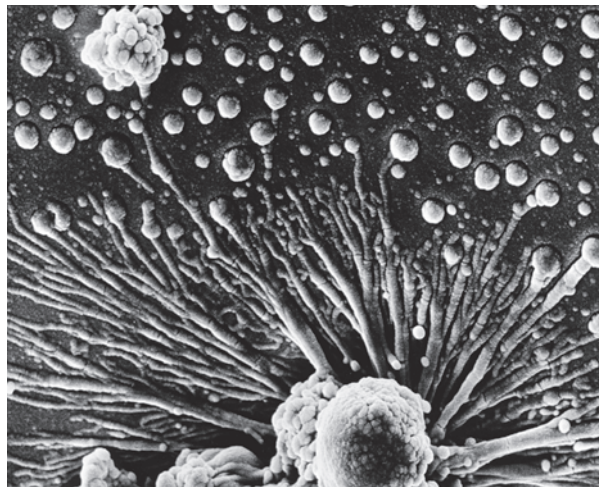


### Temps suspendu

Durant le confinement, le privilège de la suspension devient soluble dans un temps suspendu totalisé. L'apparition au grand jour des rouages fonctionnels enferrant le plus directement les œuvres et les artistes dissout le mirage narcissique sur lequel se bâtissent de nombreuses posi-

tions ; les voici, en quelque sorte, rattrapées par les cours du marché, prises dans ses ralentissements. Qu'on me comprenne bien : je ne fais aucun procès à cette déréalisation qui distingue le cadre de la vie artistique. Elle est non seulement un impératif catégorique pour travailler sans mourir d'isolement et d'incompréhension devant la précarité qui vous frappe, mais elle peut être le mécanisme de protection, le remède symbolique à cette précarité en créant une rétribution censée dépasser toutes les autres. Ne pas s'être séparé assez du monde du travail est une découverte invivable dès que s'y révèle la pauvreté du salaire symbolique dont on s'était jusque-là satisfait. La lecture marxiste a laissé imaginer que ce capital symbolique ne se soutient que de l'attente concurrentielle de trouver, à son tour, sa propre place sur un marché des œuvres, en vue d'une reconnaissance qui sera alors sanctifiée par l'argent. Selon cette lecture, le travail artistique serait placé intégralement dans le même cadre problématique que toutes les autres formes de travail, ne se différenciant en rien de l'auto-entrepreneuriat. Alors, quand la paupérisation symbolique apparaît au moins aussi misérable que l'incurie financière acceptée jusque-là en son nom, se remet considérablement en cause la question même du désir de créer exprimé en nécessité... Pour s'arracher à la mélancolie, déplacer l'horizon symbolique est nécessaire et quitter la lecture marxiste s'impose. Une œuvre n'est pas motivée par son placement dans un champ d'expertise dont elle attendrait patiemment

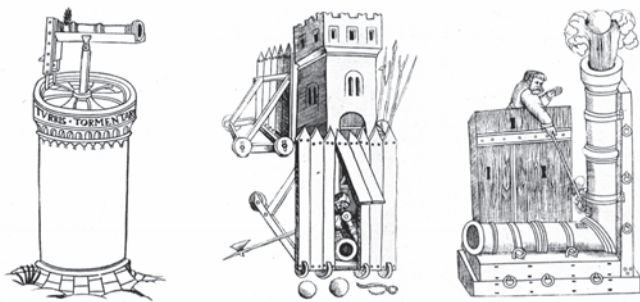
pêcherait pas pour autant l'œuvre d'être ce qu'elle est. Si ceci était entendu, le marché pourrait se soulager des âmes perdues de la sphère artistique qui, concevant l'imagination comme plus-value sur un marché des imaginations, pourraient aller l'exercer enfin ailleurs, dans des corps de métier ou effectivement la création est une affaire d'adéquation à une attente et d'efficacité (publicité, graphisme, merchandising, etc.) ; d'autre part, les artistes pourraient



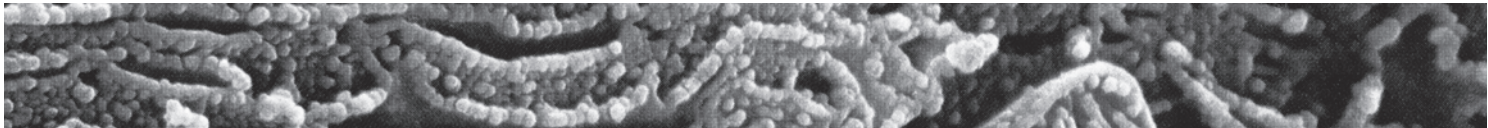
enfin être libérés des questions aberrantes qu'on leur pose et qu'ils se posent sur leur légitimité à poursuivre une œuvre ne les gratifiant ni financièrement ni symboliquement : cette gratification, quelle que soit sa place existentielle, est tout simplement hors sujet sur la question de la création. La gratification de la création, c'est l'effectuation du sujet, autrement dit : la création elle-même.

### Le flot

Passée cette première période de paralysie quasi générale, c'est en quelques jours que nous avons pu assister à un renversement radical de la visibilité des artistes, par un déferlement volontaire des dons, de toutes sortes d'œuvres, dons provenant en grande partie des artistes eux-mêmes, mais également, nous l'avons vu, des producteurs, des éditeurs, etc. Tout ceci n'était accompagné d'aucune sorte de questions sur le sens de ce don, comme une sorte d'évidence inquestionnée : le temps dont chacun devait disposer pouvant être *rempli par de la culture*.



le dédommagement tardif qu'une longue, longue, production gratuite verrait récompensée un jour par une juste rétribution. Elle est motivée par le seul fait d'exister comme mode de relation au monde, ce qui l'extrait de toute forme de calcul sur le devenir social. C'est ça, sa nécessité. Le devenir social est l'accident, bienheureux ou malheureux, de la circulation d'une œuvre qui, pour ne pas advenir, n'em-



## Julien Meunier

Quand a été annoncé le confinement forcé, on a beaucoup entendu parler de L'An 01. Tout arrêter, c'était enfin la possibilité de réaliser l'utopie de Gébé, on arrête tout, on réfléchit et c'est pas triste, etc...



« PLOUM PLOUM TRALALA »  
CINQ ANS DE GUERRE, LA  
CONNERIE INTACTE.

Il y a eu un moment pour y croire. On a cité le livre, on a repris ici et là son slogan, on a senti que Gébé montrait le chemin et qu'il fallait répandre sa parole. Le jour du 1er mai, Pierre Carles a sorti un film de montage sur Gébé

gratuitement disponible sur son site. Dans cette même idée de rendre accessible à tout le monde ce qui est nécessaire, L'Association a mis le livre en accès libre et gratuit sur la plateforme Calaméo, accompagné de ces mots :

« En ces temps de confinement et de ralentissement forcé, nous avons voulu partager avec vous l'humour, le trait, l'engagement de Gébé, ce visionnaire, pour vous inviter à réinventer le monde qui nous attend. Un énorme merci à la famille Blondeaux qui nous a donné avec enthousiasme l'autorisation de diffuser gracieusement L'AN 01 »

Le monde ne s'est pas réinventé, à la place on a vu grandir le mensonge, la répression et la machine de mort. J'ai dans un coin de la tête l'idée que tout ça est un peu à cause de Calaméo, que Gébé planqué gratuit dans un coin d'internet, péniblement lisible avec une interface qui mime affreusement les pages qui se tournent, c'est simplement traiter Gébé comme une marchandise en fin de vie, ça n'invite à rien d'autre qu'à la déprime, ça ne fabrique rien d'autre que la suite de l'ef-

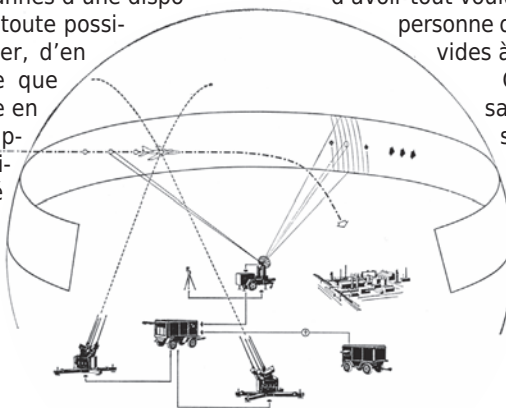
fondrement. Et pour une efficacité proche du zéro : je suis persuadé que personne au monde n'a lu en entier L'An 01 sur Calaméo.

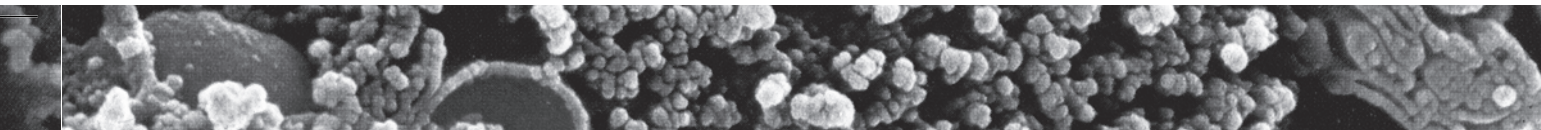
Et puis il y a peut-être eu une erreur de casting. Ce n'est pas L'An 01 et son utopie joyeuse qui ont eu lieu. À la place, c'est plutôt tout un imaginaire de la guerre qui s'est imposé, avec son état d'urgence, ses discours présidentiels, ses drones et sa politique de répression, ses files d'attentes devant les magasins, l'angoisse un peu partout... Pour mieux nous préparer à la suite et au déconfinement, c'est une autre bande dessinée de Gébé qu'il aurait fallu lire : Les quelques pages de *Souvenirs de Paix*, récit de ses souvenirs de la libération du pays en 1945, sont pleines d'amertume et de violente désillusion face au monde qui se perpétue. Malgré la fin de la guerre, le patriarcat, le nationalisme, la guerre mais ailleurs, sont toujours là. C'est peut-être de ce puissant dégoût (essence pour la colère, moteur pour l'action) dont nous aurions besoin pour mieux nous armer face au « monde qui nous attend ».

Voilà qui pose de multiples problèmes : rien n'est évident dans une société qui marchandise absolument tout, dans le fait de voir subitement s'ouvrir les vannes d'une disponibilité culturelle affolée, au-delà de toute possibilité de l'embrasser, de la consulter, d'en jouir, sans même se demander ce que cette valeur des objets était devenue en si peu de temps, ni pourquoi. Quel rapport établir entre la situation de confinement et une quelconque gratuité des œuvres de l'esprit ? Est-ce que la pénurie — encore faudrait-il pouvoir dire en quoi elle existait — impliquait cette forme du don ? Pénurie de quoi

pour aboutir à cette réponse-là ? Puisqu'il avait fallu manquer de tout — ce qui n'était rendu vrai que par la folie d'avoir tout voulu stocker — alors ce qui ne manquait à personne devait à son tour se donner des réserves vides à alimenter.

On a pu ainsi voir une floraison ahurissante de sources d'œuvres numérisées, suivant au minimum trois flux principaux : le premier, émanant des grandes productions culturelles, a déjà été évoqué. En regard, à peu près en quantité égale, étaient annoncées la disponibilité d'innombrables œuvres expérimentales, obscures, de cinéma



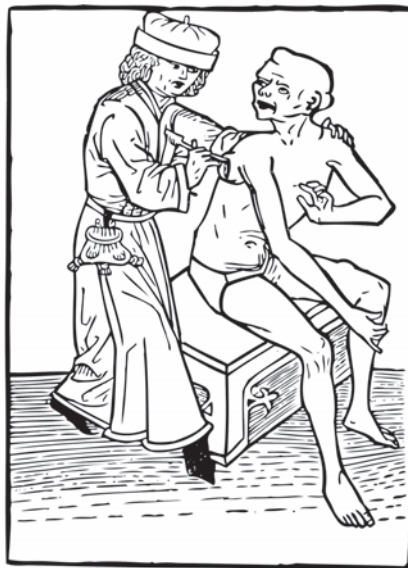


inconnu ou à peine visible, de livres rares, et celle d'incroyables réserves d'œuvres patrimoniales (flux également nettement touché par les choix d'œuvres dites « pointues » du patrimoine).

On a vu fleurir des screenshots de disques durs cinéphiles ou mélomanes, bibliophiles, proposant des listes interminables de titres prêts à expédition pour qui voudrait y piocher. Cette dérégulation incroyable faisait circuler les filmographies entières de réalisateurs (Ackermann, Ruiz, Farocki, etc.) aussi bien que des listing hétérogènes ahurissants, venant aussi bien de particuliers que, parfois, de sources institutionnelles. Parmi les questions qui accompagnaient ce fleuve effrayant, flottait celle-ci : pourquoi est-ce que ça n'était pas arrivé avant ? Qu'est-ce qui freinait jusque-là cette divulgation générale quand rien, dans la forme contemporaine de l'urgence, ne venait lui donner du sens ? Il est bien difficile de ne pas voir poindre dans ce déluge d'œuvres un regard apocalyptique sur le présent, interprétant la situation épidémique comme transformation radicale d'un état du monde, comme cassure anthropologique, impossible à contenir, à imaginer. Difficile de ne pas voir dans le jaillissement de ces millions d'œuvres du passé, un exercice de rattrapage dérisoirement urgent sur un monde pensé en voie d'effondrement. Avoir pris à ce point au pied de la lettre la certitude que l'avenir se construit avec le passé serait tragi-comique si tout ceci n'était pas juste absurde et, au fond, si petit-bourgeois. La panique narcissique des auteurs eux-mêmes semble répondre à une même angoisse catastrophiste ; les chapelets de dons de leurs propres œuvres avaient tout l'air de lignes de bouées colorées attirant désespérément l'attention sur le lieu de leur engloutissement.

On a pu assister au tressage serré des mouvements d'un marché — qui méprise depuis toujours les œuvres du passé quand elles n'ont pas été sanctuarisées par le cinéma populaire ou l'éducation nationale — à l'activité caritative dérisoire de toute une population culturelle dévote, soucieuse de distribuer son pain civilisateur. C'est la composition en miroir d'un flux qui prépare le Marché et d'un flux de ce qui ne vaut rien sur le Marché. C'est dans ce dernier sans doute

13



que s'infiltrèrent, en se dévaluant symboliquement, les auteurs eux-mêmes : les plus isolés sans doute, ont pu croire que, le Marché étant paralysé, leur temps était venu d'avancer sur la scène. Ont-ils questionné une seconde les conditions d'apparition qui la limitaient, notamment le mode de véhiculation des œuvres, leur formalisation et leurs flux ?

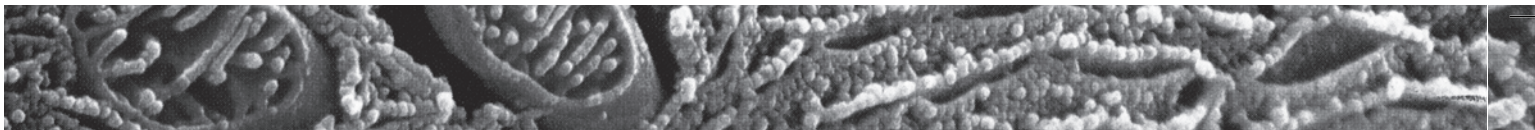
Il n'est pas impossible, étant donné le côté démesuré, affolant, de ces flots de dons qu'ils aient eu pour dessein non pas leurs objets mais leur sujet : ce seraient moins, alors, les modes de lecture ou de création qui furent distribués, que la mise en valeur du mode de don de celui qui donnait. Cet autre aspect du flux est celui d'une autre angoisse narcissique, qui vise plutôt à faire savoir de quel côté de la lecture on se trouve avant même de donner, gratifiant le public de la qualité du donneur plutôt que de son inconsultable médiathèque. Cet objectif est opportunément partagé par les flux marchands. C'est celui que viseront tous les éditeurs en rendant disponible une partie de leurs livres ; que ces livres soient vraiment lisibles dans leur forme dévaluée importe bien moins que la création d'un souvenir pour plus tard, souvenir dans lequel nous serons invités à nous rappeler que, dans les temps spectaculairement décrits comme si

durs (quoi qu'ils fussent réellement), ceux-ci avaient eu *la bonne attitude*. Voilà qui redessine favorablement le portrait du publieur. Mais quel est le portrait que les créateurs veulent donner d'eux-mêmes quand ils distribuent leurs propres œuvres ?

### L'objet numérique

Dans ce raz-de-marée de dons de natures disparates et parfois contradictoires, l'inconscient du Marché vient se coupler aux gestes abandonniques des artistes et s'y subsume dangereusement dans un vocabulaire technico-commercial commun. Globalement vécu par ceux qui ont reçu massivement ces *possibilités d'œuvres* comme une générosité solidaire d'un seul même mouvement, il semble avoir également été souvent vécu comme un même mouvement par les artistes eux-mêmes. Les seuls qui ne soient pas



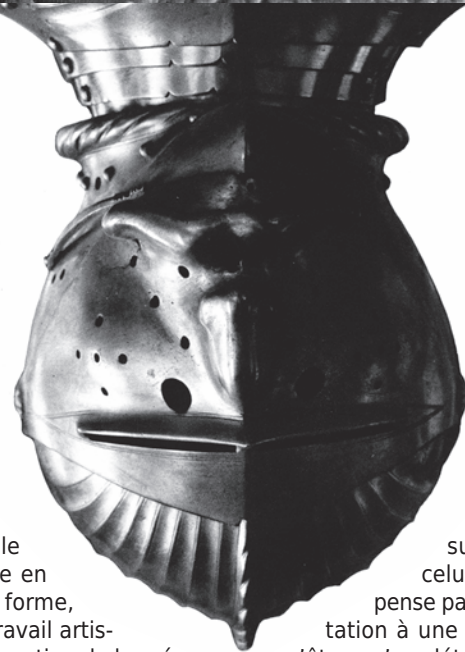


dupes une seconde de cette unité à l'intérieur de ces mouvements de dons sont, évidemment, les acteurs du marché.

Ce qui caractérise notamment ce flux d'œuvres est une reconfiguration des rapports à l'objet lui-même, notamment son déplacement vers des formes numérisées. Tout, par elle, reconduit le formalisme communicant du couple contenant/contenu ; c'est le mirage de la séparation qui s'en trouve renforcé. Cette notion idéatique, qui court depuis Platon, faisant rentrer au forceps les œuvres d'art dans les catégories de la communication, a vécu, avec le confinement, son renouveau brutal et explosif. Est-il réellement partagé, le sentiment qu'on conserve une œuvre en dépit de son changement total de forme, quand bien même la forme, dans le travail artistique, est l'œuvre ? Elle est une interrogation de la présence. C'est le mode de présence de l'œuvre qui est essentiellement critique. Critique des autres présences. Son mode d'apparition est celui qui propose du sens *contre* l'information.

Le confinement n'a pas changé la place des œuvres d'art dans la société ; il a plutôt révélé lisiblement la médiocrité de conception qui jusque-là gouverne leur traitement social et le peu de résistance à l'idée de les concevoir comme messages.

La numérisation encourage cette mise en couple du contenant et du contenu. Elle y subordonne les objets



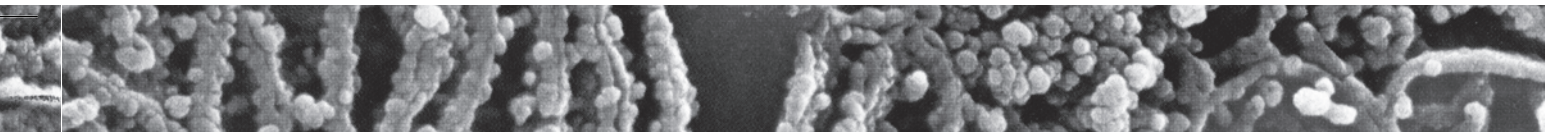
qu'elle traite. C'est son mode de réduction. La superposition des moyens de circulation réticulaire avec l'idée d'un art essentiellement communicant opère à la fois un déni de la forme comme préoccupation artistique et une accélération de la marchandise dont ce formalisme communicant est le mode de propagation et la théorie du monde.

Si le reconditionnement numérique est décisif pour unifier dans la même enveloppe toutes les œuvres, sonores, littéraires, visuelles, c'est la nature réticulaire des échanges, plus que la forme numérique elle-même, qui est déterminante : qu'ils passent par le réseau prime largement sur la forme qu'elles prendront sur le réseau. Il serait donc insuffisant d'observer le problème comme celui de la numérisation des œuvres si on ne pense pas cette numérisation comme mode d'adaptation à une circulation des échanges. Ce qui semble n'être qu'un détail de vocabulaire, déplace considérablement la nature du problème, trop souvent traité essentiellement dans sa modalité esthétique — effectivement problématique — en oubliant son fond politique ; ceci détourne les querelles qui en découlent de la violence du marché, en les déportant dans les affects.

Nous avons pu distinguer deux formes différentes des deux flux de distribution réticulaire qui, bien que contemporaines, étaient soutenues par des motivations presque sans lien ; mais qu'il s'agisse des dons d'œuvres faits par les artistes ou des appâts lâchés par le marché, dans les deux cas,

14





s'impose l'aveu implicite que le PDF ou le mp3, ne coûtant rien, ça ne vaut rien. C'est cette valeur de rien qui fut massivement donnée.

Il y a quelque chose de schizé à donner tout en avouant implicitement que ce qu'on donne ne vaut rien ; on peut espérer, au minimum, que le public, s'en rendant compte, ne marchera pas dans les combines du marché quand il s'agira de leur rappeler que le pdf est bien redevenu payant, que les droits de reproduction sont sacrés, et que le copyright, c'est pas pour les chiens. En revanche, la vilaine habitude sera prise de recevoir indifféremment des œuvres sous cette forme sans avoir questionné le poids des transformations opérées par les changements de médias ; et ceci risque de blesser longtemps un regard spécifique sur les images, déjà si largement mal formé.

Construire une situation sociale — et la lecture en est une — qui écarte la singularité de forme des bandes dessinées publiées sur papier (leur double espace tabulaire) pour considérer la numérisation comme allant de soi, dans ce passage d'un état à un autre, est invalidant, autant pour les bandes qui se détruisent de cette réduction fonctionnelle et métaphysique, que pour le vrai travail d'écriture numérique (Web Art, *lanternes numériques* ?) qui peineront plus que jamais à rendre sensible leur singularité. Les bandes dessinées les plus attachées à faire valoir la richesse de ces fameux cadres, détruites par leurs nouvelles conditions de lecture, seront regardées comme inefficaces quand, précisément, on aura détruit leur véritable cadre d'efficace.

### Une brève histoire du temps disponible

Comment comprendre ce mouvement de diffusion brutalement libérée, sinon parce qu'il répond à une libération imaginaire du temps qui vient ? C'est miser sur l'idée que le peu d'intérêt pour ces œuvres, jusqu'ici, avait pour cause le manque de temps. Pour les découvrir, les lire, les aimer. Ce temps enfin libéré, le public allait pouvoir enfin lire les livres les plus savants et regarder les films les plus complexes, rattraper un vilain retard pris sur la constitution d'un patrimoine culturel, sacré aussi bien par l'école que par les constructions symboliques de la culture. Cette idée absurde que tout le monde devrait avoir devant lui désormais du temps disponible pour les œuvres de l'esprit occulte complètement le fait que les critériologies ne sont pas solubles dans le désœuvrement et que l'intégralité d'une année disponible ne suffirait pas à Guy Delcourt pour se mettre à lire et à aimer Tommi Musturi. Et que toute minute est bonne à

prendre à tout moment aux plus occupés s'ils se donnent déjà à sa lecture. Les œuvres patrimoniales elles-mêmes, qui n'ont jamais été aimées, pourquoi devraient-elle l'être subitement ? Parce que tout critère serait censé avoir été déplacé par... Par quoi ? Le temps disponible que le travail obérait ?

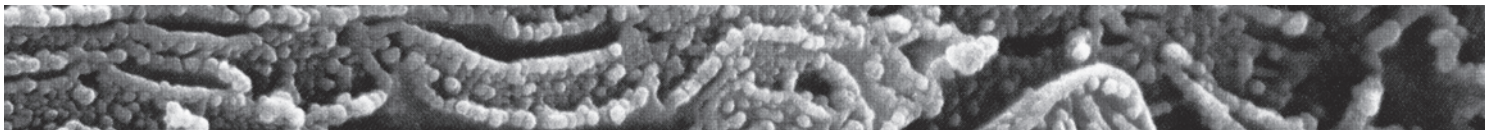
Que les artistes, ayant distribué à tout-va leurs propres productions — comme les micros-éditeurs, les petits labels — se soient imaginés que ce temps *libéré* allait débloquer la lecture, laisse penser que devant l'incurie du paysage culturel leur analyse est bien faible ; comment peuvent-ils ignorer qu'avoir le temps matériel de lire est bien la dernière chose qui manque pour qu'un paysage culturel change ? Cette très relative disponibilité du temps n'aura évidemment eu aucun effet sur la lecture ou l'écoute des œuvres jugées plus complexes<sup>3</sup>. On peut difficilement connaître plus mal le



travail, notamment le travail salarié, qu'en supposant que le pire mal qu'ils vous fasse est de vous priver de votre temps. La violence du travail dans toutes ses conditions d'effectuation a des effets bien plus durs sur la disponibilité culturelle, psychique, corporelle, que le temps dont il vous prive ; certaines prémisses à cette invraisemblable circulation des œuvres suivaient vraisemblablement une lecture de classe dont la conception du travail est bourgeoise et la vision du temps disponible tout autant.

Pour autant, les catégories socioculturelles habituellement favorables à ces œuvres elles-mêmes, gagnées par la tétanie médiatique comme tout le monde, n'auront pas





beaucoup plus profité que les autres de ce débordement sans fin, et ceci pour de multiples raisons : la première est que le travail de sappe effectué depuis bien longtemps dans le mépris des œuvres du passé comme dans celui des œuvres expérimentales est opératoire très au-delà des divisions de classes ; la deuxième est que le sentiment de submergement n'est pas venu atténuer de tout l'angoisse du confinement, mais le renforcer.

### Dernière minute

La reprise, IRL, est déjà entamée : les 48h BD, opération de promotion annuelle habituellement printanière, plus que jamais représentative de l'esprit général de ce Marché, aura bien lieu en juillet : 1500 librairies, 200 auteurs, et quelques 250 000 albums à 2€. Réjouissons-nous.

### Notes

1. Ainsi, par exemple, tous les éditeurs indépendants se sont accordés pour condamner à la défaite assurée — et donc refréner — toute production estivale de livres, sans se laisser l'espace d'imagination nécessaire pour reformuler la place nouvelle, imprédictible, que pourrait prendre un mois d'août de postconfinement ; il a été décidé de le traiter comme n'importe quel autre mois d'août, un mois éditorialement mort. L'équation est, sans questionnement, juin=juillet=août=néant. Pourtant, si les livres

déjà imprimés et prêts à rejoindre les librairies juste avant le confinement vont bien effectivement devoir rejoindre les librairies, il n'y a aucun raison de supposer que leurs éditeurs attendront trois mois pour le faire. On peut alors s'attendre à un mois d'août où les librairies seront exceptionnellement ouvertes, où les vacances seront largement endommagées pour un grand nombre de travailleurs (quand elles seront simplement possibles), de lecteurs potentiels, disponibles, et où les rayonnages, absurde-ment, seront vides de toute proposition intéressante. Ceci jusqu'en décembre, puisque la menace, également vaticinée par tous, d'un engorgement des rayons par le best-selleriat de rentrée, est définitivement admise.

2. Il n'est pas levé, le jour où je parlerai de turbomedia. En attendant de trouver mieux, cette expression évoquant les lanternes magiques me semble assez fidèle aux mécanismes de coulissement et d'imbrication des bandes numériques.

3. Qu'elles le soient vraiment est hors de propos : les signes culturels qui avancent au-devant des œuvres, ceux qui les précèdent en éclaireurs, ceux dont on les pare médiatiquement, suffisent amplement à attirer ou repousser les classes socioculturelles pour lesquelles toutes les représentations sont largement verrouillées, ce qui détermine puissamment celles auxquelles les œuvres s'adressent.

16



Harouel, Jean-Louis.

*Culture et contre-cultures* (1994).

Paris : Presses Universitaires de France, coll. « *Quadrige* », 2002 (3<sup>ème</sup> édition).

Certes, la bande dessinée offre bien des exemples de créations remarquables, mais ce n'est ni leur charme, ni leur capacité de séduction, ni leur drôlerie qui se

trouvent en cause ici, mais leur valeur de culture. Or celle-ci est faible. Et ce n'est pas un hasard si le grand essor des bandes dessinées, des *comics*,

qui a commencé dans les journaux américains à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle, correspondait au désir de toucher un public de nouveaux immigrants à

la mentalité très fruste et au très bas niveau d'instruction<sup>1</sup>. Quoi qu'on en dise, et bien qu'elles figurent abusivement dans les statistiques relatives

à la lecture, on ne lit pas, ou très peu, les bandes dessinées : on les voit se dérouler, d'image en image. A la différence de la lecture, et à l'instar de l'image technicienne, la bande dessinée ne requiert pratiquement aucun





## qu'est-ce que la bande dessinée?

effort de l'esprit. Nul besoin de créer d'images, puisque ce sont elles qui racontent l'histoire, avec l'appoint de quelques mots ou phrases. Le phénomène est particulièrement net lorsque le texte se trouve dans les bulles sortant

de la bouche des personnages, et non au-dessous des images. Cette dernière solution, qui est la plus ancienne, maintenait l'existence d'une certaine narration écrite. Il y avait un texte, limité il est vrai, mais

**Maxime Hureau**

c'est lui qui racontait l'histoire : il fallait le lire pour la comprendre. Les images n'étaient qu'une illustration, certes hypertrophiée, mais une illustration tout de même. [...]

Tandis qu'avec le système de bulles, tout change. Ce sont les images qui effectuent la narration : les fragments de texte n'ont plus qu'un rôle d'appoint. Comme au cinéma ou à la télévision,

Faire précéder ou suivre le «ballon», le plus souvent possible, d'un texte explicatif ou descriptif, afin de donner à l'enfant le goût de la lecture.

l'appréhension de chaque péripétie de l'aventure est visuelle, instantanée et globale. On vit l'histoire en la voyant se dérouler. La seule vision de l'image permet de comprendre sensiblement ce qui se passe. Le texte des bulles n'exprime, sauf exception, que des sentiments, des réactions, des opinions traduits

de manière très brève et simplificatrice. Les protagonistes s'expliquent en quelques mots, voire par de simples onomatopées, des interjections, des jurons. Les plus longues narrations ou discussions figurant dans les bulles se limitent à quelques lignes. Tout est en conséquence sommaire et schématique : relation des événements, psychologie des

*Compte rendu de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année, 1950*

personnages, présentation de leur pensée et des motifs de leur comportement. Tout est suggéré à grands traits par l'image et quelques mots. L'esprit n'a aucun effort à fournir. Tout lui est mâché et l'histoire se déroule d'elle-même, sans qu'il faille analyser, réfléchir, s'interroger. On se laisse

entraîner par la succession des images. On laisse courir le regard de dessin en dessin et de bulle en bulle. C'est extrêmement agréable et extrêmement peu fatigant. Comparés au livre, avec son texte construit, ses dialogues,

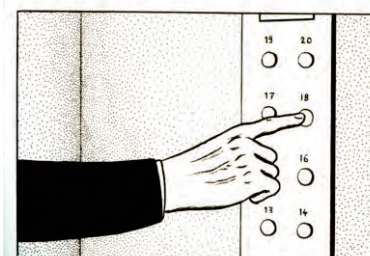
**La bande dessinée divertit mais n'apprend rien.**

ses descriptions, ses analyses psychologiques, ses considérations philosophiques, la bande dessinée constitue la solution de facilité, mais aussi, il faut bien le dire, la solution de débilite. Comparée au livre, elle fait passer étrangement peu de choses. Il s'agit d'un langage pour semi-illettrés, et c'est

la bande dessinée représente un obstacle majeur au développement intellectuel et culturel des êtres jeunes. Du point de vue de la culture, pour l'enfant, « lire » une bande dessinée, c'est une autre manière de regarder la télévision. La négativité culturelle est la même.

précisément cela qui fait son attrait. [...] Tout comme l'image technicienne, et tout particulièrement la télévision, qui en est la forme la plus dangereuse en raison même de la facilité d'accès résultant de sa présence dans tous les foyers,

(1) P. Albert, Histoire de la presse, Paris, PUF, 1990, p.62.



## LIEUX COMMUNS

Thomas Gosselin, *Recommencement* — Teulé et Vautrin, *Bloody Mary* — Ted Benoit, *Berceuse électrique* — Altan, *Zorro Bolero* — Bertoyas, *Le Bost* — Munos et Sampayo, *Le Bar à Joe* — Liberatore, *Vidéo Clips* — Leo Quévéreux, *Programme immersion*



## 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

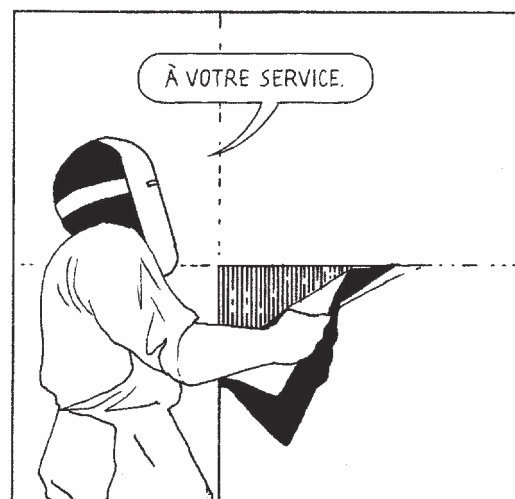
lecture des deux livres. Et tout de même, on a beau à *Pré Carré* ne pas vouloir faire référence à l'actualité, il faut dire que c'est cette correspondance entre le contenu du livre et l'événement empêchant sa diffusion qui fut la première impulsion pour écrire ce texte (quand bien même ce fut une fausse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

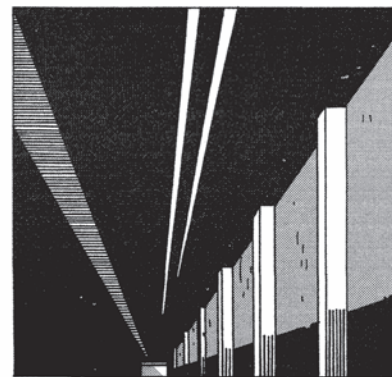
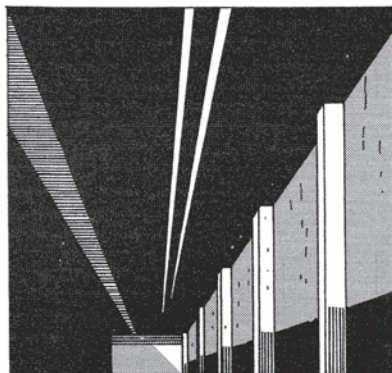
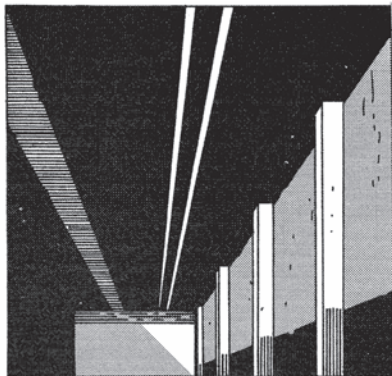
*Citéville* et *Citéruine* sont donc deux livres différents. *Citéville*, édité par Cornélius, est un recueil d'histoires courtes se passant toutes dans la ville de Citéville, sorte de projection grotesque et absurde de notre monde contemporain. *Citéruine*, édité par Matière, reprend le même livre, 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 dérégées. 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 dérégés. *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 pelleuse.

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.

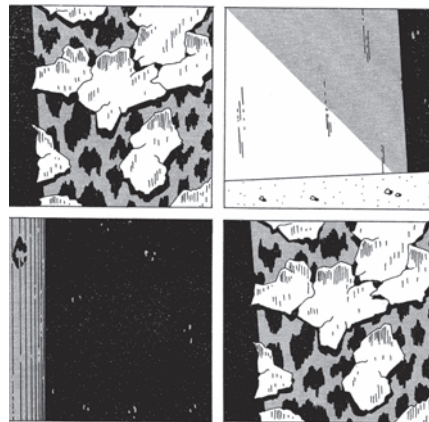
Le monde de *Citéruine* a alors pour lui le silence. *Citéville* est bavard, et ses paroles sont violentes. Ce qui fait que *Citéruine*, d'une certaine manière, n'est pas un monde triste, c'est un monde a-franchi de l'horreur, il est plus enviable que l'autre, il nous débarrasse de tout ce qui était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

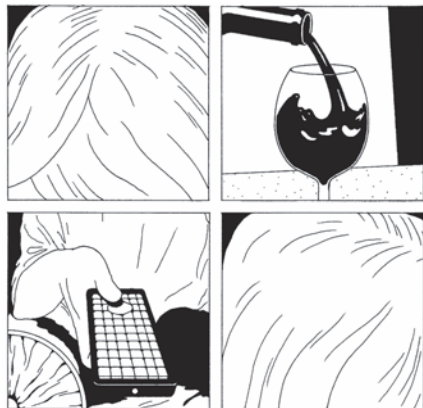
De même, en abandonnant les personnages, on est délesté de toute une idée du scénario. Plus de situation, plus



de progression narrative, plus de nœud, de crise, de résolution, plus de dialogue. Les mots d'ailleurs ont complètement déserté, ce qui était écrit sur les enseignes s'est transformé en un gribouillis illisible.

S'opère alors un changement de lecture. L'œil n'est plus pris dans la linéarité d'un récit, dans les rails d'un sens à suivre, on n'est plus dans une stricte continuité de case en case. Émerge alors de manière plus franche la structure de la double page. Le décor n'étant plus décoratif mais sujet, c'est toute une esthétique des lignes, des plans, des rimes, des ruptures et des équilibres qui remonte à la surface de la double page et impose une autre narration, sans histoire. Ou plutôt *après* l'histoire, parce que *Citéruine* n'est pas exactement vierge de récit, elle garde les stigmates de ceux qui ont eu lieu dans *Citéville*. Certains indices, comme des traces sur le décor, viennent confirmer qu'une histoire a eu lieu avant. Et surtout, les cases se lisent en correspondance d'un livre à l'autre.

Cependant, si l'un suit l'autre, leur sortie simultanée invite aussi à les lire comme se déroulant dans le même temps. *Citéruine* serait alors concomitant à *Citéville*, les cases représenteraient la même chose mais autrement,

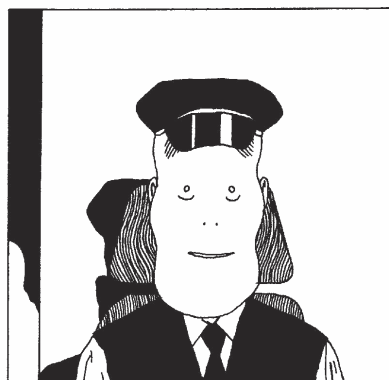


dans un décalage ou une reformulation.

La cohabitation des deux livres fabrique ainsi un lieu intermédiaire paradoxal, l'endroit à la fois de l'articulation des images entre elles (et d'un livre à l'autre), de la continuité narrative, de la superposition, mais aussi du paradoxe et de l'ellipse. C'est un lien et une séparation, un pont et un gouffre entre deux espaces. L'ensemble est autant un point fixe qu'un mouvement, et dans ce dialogue entre les deux livres, page après page, se forme un indéfinissable fécond où les images s'effacent et s'épaississent en même temps. Ça clignote, il y a une intermittence qui fait que chaque image de *Citéruine* peut entrer en résonance plus ou moins lointaine, plus ou moins brouillée, avec les images de *Citéville*. En particulier lorsqu'il s'agit des visages.

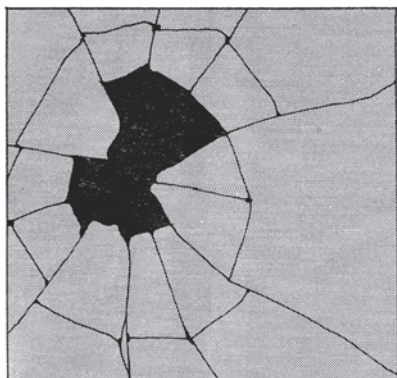
Ici je note que mon tout premier désir quand il s'est agit d'écrire sur la bande dessinée, a été de parler de la structure. J'ai voulu parler des cases entre elles, des cases dans la page, des cases d'une page à l'autre, et de tout ce qui fabrique des systèmes, des enchaînements, des répétitions. Ce que je dois reconnaître, c'est que de manière inattendue je me suis surtout mis à parler de dessin, et plus précisément des visages. Face à Chris Ware ou J&E LeGlatin ou Olivier Shrauwen ou d'autres, j'en reviens à chaque fois à m'arrêter sur les visages. La conclusion s'impose à moi : Puisque les visages en bande dessinée sont incontournables, c'est qu'un visage en bande dessinée contient, à des degrés variables, tous les enjeux, les questions et les solutions formelles propres à la bande dessinée. Et là encore, chez Jérôme Dubois, arrive le moment où on aborde la question des visages (2).

D'abord parce que dans *Citéville* ils prennent toute la place, bien plus que



le décor. Ils remplissent l'image, ils soutiennent les dialogues, ils sont de presque toutes les cases et au centre du regard. Pourtant ils sont fuyants. Il y a quelque chose de bancal et de peu satisfaisant dans ces visages qui sont plus proches du masque ou de l'ébauche. Alors que ce qu'on devine de l'arrière plan semble très précis et

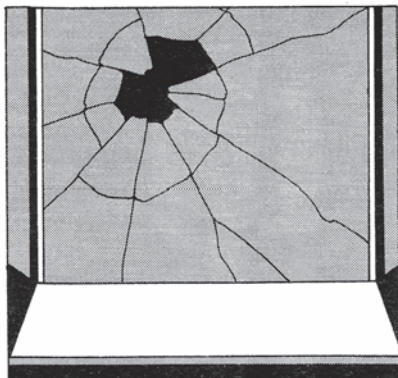




affirmé, les visages au premier plan tâtonnent. En fait ils sont déjà manquants. Il y a des visages-ratures, des visages-froissures, des visages-trous, ils sont tous déjà de l'ordre de l'effacement. L'humanité a déjà déserté et les visages ne sont plus que des indices de visages.

Étrangement, c'est cet effacement qui laisse une trace et perdure dans *Citéruine*. Les images du visage de la femme, qui n'était quasiment pas un visage mais une ondulation de chevelure, laissent la place aux images d'un mur lépreux, comme un miroir ou un commentaire sur le personnage. Un autre devient un trou dans une vitre brisée et prend systématiquement la place du personnage dans chaque case. Dans *Citéville*, les visages ne le sont que très peu, dans *Citéruine* leur absence devient un début de portrait, comme l'expression d'un visage sans sa surface.

Ce qui fait visage dans *Citéruine*, c'est aussi l'insistance du découpage à se produire de nouveau, à l'identique. Et là où le découpage scrutait une figure, sa façon inchangée de scruter encore le vide dans le livre suivant produit une persistance rétinienne, une équivalence qui fait renaître quelque chose du visage maintenant disparu. Et l'on sent bien qu'encore une fois, ce qui se passe pour les visages vaut en fait pour l'ensemble du livre, profondément. Cette



répétition du découpage, cette manière de rejouer quelque chose et de produire des fantômes est peut-être ce qui advient de plus singulier dans ce travail de Dubois.

Par exemple, cette scène dans un bus. Dans *Citéville*, on reste attaché au conducteur le premier jour de son travail. Alors qu'il conduit et que le bus avance dans un tunnel, on est rivé à son corps et son visage sur plusieurs cases. Dans *Citéruine*, le bus et le conducteur ont disparu. Restent le tunnel, et le mouvement du bus que le découpage conserve de case en case. Le point de vue se déplace donc dans un travelling arrière sans aucune nécessité, sans plus aucun but. Le regard fixe sur le conducteur s'est transformé en

regard se déplaçant le long du tunnel par pure répétition, comme une machine vidée de tout. La narration en forme de poulet sans tête qui continue à courir.

Ce regard qui se déplace dans des décors vides, il ne s'agit finalement pas d'une contemplation mais bien d'une manière pour ces pages d'être encore habitées par le drame, d'être encore chargées des situations et des personnages absents et de faire se continuer l'angoisse de ce qui a eu lieu.

C'est une étrange expérience que de voir se répéter le découpage d'un champ contre-champ sans que plus aucune raison ne le justifie, comme une bande dessinée hantée. Une bande dessinée hantée par une autre, et dont le fantôme est la forme de la bande dessinée elle-même. Une forme en pure perte, devenue absurde.

D'une certaine manière, c'est comme si *Citéruine* portait le traumatisme de *Citéville*. Un premier récit dont la violence fait effraction dans le suivant, et dont le découpage vient s'y figer en un éternel retour dévitalisé. Il y a bien une dimension mystérieuse et musicale dans les pages de *Citéruine* si on les considère de manière autonome, mais rapportées aux pages de *Citéville*, elles en sont aussi l'écho mélancolique et zombifié. On y lit tout autant une lé-





## laboratoire espace cerveau

station 13  
station 14

cycle vers un monde  
cosmomorphe

Loïc Largier — Notes sur *Imago* de Noémie Lothe, Adverse 2017

gèreté de l'exploration qu'une rigidité cadavérique.

Et puisque tout fait retour, immanquablement le mouvement s'inverse et c'est aussi *Citéruine* qui hante *Citéville*. Tout comme les visages étaient déjà manquants dans *Citeville*, puis encore là dans *Citéruine*, les pages de *Citéville* sont déjà lestées de ce qui fait *Citéruine*. La ville est déjà morte, les personnages portent déjà en eux leur devenir gravats, et le récit est déjà pris dans quelque chose de mécanique. Une mécanique bien huilée, qui a sa force, ses moments étranges et saisissants, mais

qui aussi déjà se répète et fabrique déjà son propre convenu. Le programme annoncé dès le premier chapitre se rejouera encore et encore jusqu'au dernier, annonçant la mort à venir et sa propre auto-destruction. Si *Citéville* est si morbide, c'est qu'on sent bien que rien n'y arrivera d'autre que sa propre fin.

C'est ce que met en exergue le découpage zombie de *Citéruine*. La répétition de la structure du récit, jusqu'à l'épuisement de sa raison d'être, fait en quelque sorte la critique formelle de la critique de la société. Elle tend un mi-

roir à la mécanique de la satire, qui tendait un miroir à notre propre monde. Ce qui fait de *Citéruine*, dans un même mouvement, l'horizon critique de notre société et de la bande dessinée, leur stade terminal.

Si on en revient à l'idée de la bande dessinée sans dessin et sans scénario, il faudrait, pour être plus clair, dire que notre désir de lecteur va parfois *contre* le dessin et *contre* le scénario. Surtout contre le scénario en tant que construction normée d'un récit, d'un personnage ou d'un dialogue, avec en tête aussi le désir de tuer cette fausse nécessité de raconter une histoire. Parfois on se dit qu'il y a trop d'histoire, trop de savoir-faire dans les récits, trop de storytelling, que c'est déjà partout et tout le temps, en BD comme ailleurs, et que tout ce qui s'y ajoute, tout ce qui ressemble de près ou de loin à une mécanique narrative, a à voir avec la mort.

Alors *Citéville* et *Citéruine* nous venent de ça. On fabrique un récit puis on l'assassine. On lui vide les tripes, on lui coupe la tête, on épure le dessin de ses personnages et ça fabrique une bande dessinée faite de *déjà*, de *aussi* et de *encore*. À la fois du côté de la mort et du côté du vivant, dans la répétition et la réinvention, la beauté circule dans cette zone étrange et passionnante qui est celle d'un entre-deux livres.

(1) Cette répartition renforce aussi la cohérence et la singularité des choix éditoriaux de chacune des deux structures. On imagine mal *Citéruine* édité par Cornélius, alors que sa présence au catalogue de Matière tombe sous le sens.

(2) J'avais d'ailleurs déjà parlé d'un visage chez Jérôme Dubois, à propos du dessin de couverture de *Tes Yeux ont vu*, dans le n°12 de *Pré Carré*.





Si un rêve est une réalité privée, à soi, la réalité commune est sans doute un rêve partagé.



Ici plusieurs personnes essaient de diriger ce rêve, et c'est le premier qui parle qui en a pris les rênes.

Cet homme est puissant : ses interrogations et sa volonté sont appuyées par les regards et la gestuelle de ses complices, en arrière-fond.



Il n'arrête pas de se cogner contre les événements, pourtant il insiste à essayer de les modeler par la répétition et le radotage, selon sa nostalgie :

c'est un fou ou un philosophe analytique.



Il perdure dans un cauchemar éveillé ; c'est-à-dire qu'il est en Enfer.





## 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» (lIdm, 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.

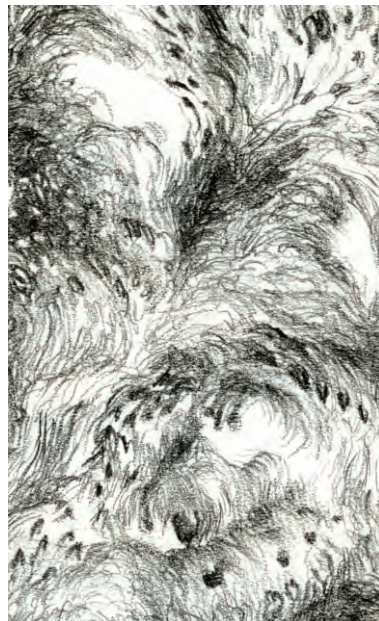
Lorsqu'on s'intéresse à la manière dont les divers discours théoriques et critiques dominants abordent la question du dessin en bande dessinée, on s'aperçoit qu'il s'établit de fait, en dépit de divergences occasionnelles, une sorte de consensus global autour de ce que Groensteen nomme le dessin narratif,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

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 illisible 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-

ment : la clarté de ses formes, et son potentiel discursif. Deux formes de réticences, qui montrent qu'avant d'être, le dessin illisible cherche à n'être pas.

Le dessin informe.

Le dessin illisible tente d'abord de se soustraire à la stabilité de la forme : il fait obstacle à l'identification d'une structure viable, à la partition par l'œil d'un ensemble de surfaces délimitées par autant de lignes de contour — à tout ce qui détermine d'ordinaire la mise en place de ce que Riegl nomme la vision optique (1).

Dire d'un dessin qu'il est informe, c'est en réalité dire qu'il ne délimite plus aucune portion signifiante du réel, et qu'il s'est donc extrait du paradigme mimétique : il ne dispose plus d'aucun référent explicite et extérieur à lui-même dont il serait l'image, la re-présentation, et qu'il s'agirait d'identifier. Le spectateur, dès lors, avance à tâtons : je suis véritablement contraint, face à certaines manifestations graphiques, de m'en tenir au niveau du dessin lui-même (2). Il ne s'opère plus face à lui ce que Derrida nomme le « retrait ou l'éclipse, l'inapparence différentielle du trait », cette cécité qui frappe

*même obstinément* » (id.). C'est un dessin qui, en d'autres termes, cesse d'être transitif : on ne voit plus « à travers » lui « l'objet » qu'il cherche à désigner, il se « *délie de la reproduction pour assumer d'autre fonctions que celles d'une représentation* » (Vauday, 2008).

De l'informe à l'illisible.

Transposée à la bande dessinée, cette irrégularité de la forme m'intéresse en tant qu'elle fait obstacle à l'une des caractéristiques essentielles du dessin dit « narratif » : son potentiel discursif, ou la facilité avec laquelle il se laisse appréhender, traduire en termes linguistiques (3). Lire un dessin, une image reviendrait à en identifier les traits essentiels et à les convertir en une série d'énoncés de type linguistique allant de la description (ce que je vois) à l'interprétation (ce que j'en conclus), « [...] *la conversion du tableau en proposition lin-*

*guistique se faisant d'autant plus naturelle-ment que le tableau (plus généralement : le visible) obéit déjà à l'organisation spécifique du discursif [...]* » (Groensteen, 1999). Le récit naît de cette conversion ininterrompue du visible en discursif, au sein de laquelle le regard n'est qu'un « moment furtif du rhétorique, auquel on le destine, pour qu'il se soumette tôt ou tard à sa puissance d'achèvement » (lldm, PC5).

Le dessin informe s'extrait de cette logique dans la mesure où il ne s'organise plus autour d'aucun trait que nous puissions identifier comme

l'œil du spectateur (et du graphiateur même), et qui désigne ce mouvement où le trait, sitôt tracé, cesse d'être reconnu en lui-même au profit de l'émergence du « dessin visible », qui est la forme ou la figure reconnaissable :

*Un tracé ne se voit pas. [...] Ce qui lui reste d'épaisseur colorée tend à s'exténuer pour marquer la seule bordure d'un contour : entre le dedans et le dehors d'une figure. [...] Le dessin toujours fait signe vers cette inaccessibilité, vers le seuil où n'apparaît que l'entour du trait, ce qu'il espace en délimitant et qui donc ne lui appartient pas.* (Derrida, 1991)

Ce mécanisme de reconnaissance s'accompagne donc d'un mécanisme d'oblitération du dessin lui-même, qui se dissout tout entier dans sa fonction de représentation. Et cette dissolution, pour dommageable qu'elle soit, apparaît comme indissociable du processus de graphiation : tracer, c'est toujours-déjà figurer, « faire apparaître ». Le dessin « informe », pourtant, réalise la prouesse de se soustraire à cette « violence de dégagement » (lldm, PC5) pour s'en tenir à un état de trace, d'où n'émerge aucun « déjà-connu » : c'est un dessin qui échappe à son devenir-image, qui abandonne pour un temps la forme qu'il manifeste pour « *se manifeste[r]* lui-



ALAGBE, Yvan. Ecole de la misère

« essentiel » ; la proposition de Töpffer est dès lors mise en échec puisqu'un tel dessin postule une relation de stricte équivalence entre chacun de ses composants, et que n'émerge plus de cet entrelacs aucun « objet » visé, aucun centre de perception. En s'extrayant du principe mimétique, le dessin rend impossible les diverses opérations de traduction qui assurent d'ordinaire sa lisibilité, et met en échec la logique logocentriste qui préside à son fonctionnement. Le dessin informe devient donc illisible dans le champ de la bande dessinée précisément car il refuse cet « assujettissement du trait au logos », dont parlait aussi Poncevia (4).



C'est un dessin, en somme, dont on ne peut rien dire parce que lui-même ne dit rien, un dessin qui n'est plus « descriptif » mais « organique » (Ildm, PC5). Le dessin illisible instaure ainsi, en certains lieux de l'œuvre, comme des poches de résistance au déploiement du récit, des réserves de sens qui sont comme des silences (la musique, rien que la musique) et qui demandent à être appréhendées autrement. Ainsi Alagbé, dans *Ecole de la misère*, insère au sein d'une scène d'amour certaines compositions plus abstraites qui font obstacle à l'avènement linguistique de la forme : je ne sais plus, face à telle ou telle vignette, où se situent les corps. Pauses figuratives qui sont autant de respirations énigmatiques au cœur de la scène, imprimant à la lecture un rythme syncopé, un jeu d'à-coups.

### L'EXPÉRIENCE DU VISIBLE

De ce défaut de lisibilité (qui n'est pas, pour l'économie générale de l'œuvre, déficit), le dessin tire la possibilité (la condition ?) d'une affirmation difficile - voire impossible autrement, qui est celle de sa propre visibilité. Mais que vois-je, précisément, dès lors que je ne peux plus lire ?

Présence du dessin

La première chose que le dessin illisible rend visible, c'est sa propre inscription, sa

propre nature de trace : il se présente comme un arrachement au blanc de la page, une conquête sur le vide dans lequel il continue de demeurer — et qu'il rend du même coup perceptible. Dans une immense majorité de la production, ce vide originel, ce rien nécessaire à l'émergence de tout tracé est systématiquement occulté par l'image, l'émersion de l'une entraînant nécessairement l'anéantissement de l'autre. Le vide serait-il si horrible, qu'il faille s'en prémunir au point de superposer l'image à l'image ? — le principe de l'insert (dont les éditions Soleil ont fait une signature) constitue en ce sens une sorte de comble. Ici la page se conquiert, par saturation.

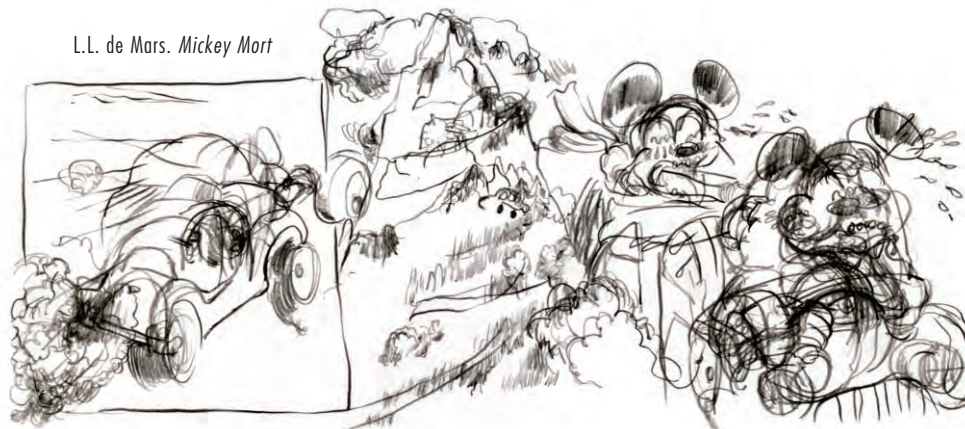
Le dessin illisible permet de repenser ce rapport du tracé et de la surface sur un autre mode, relevant davantage de la tension dialectique que du conflit à proprement parler : l'un comme l'autre trouvent dans ce régime de co-présence les conditions de leur affirmation, et c'est pourquoi le dessin signale, au-delà de lui-même, le blanc périphérique dans lequel il s'inscrit. S'il favorise un tel déport du regard, c'est qu'il n'est pas régi, contrairement au dessin narratif, par un quelconque impératif de convergence : il n'est

plus guidé vers un point focal du dessin au détriment de tous les autres, mais tend au contraire à errer, ne pouvant se fixer sur rien — et va jusqu'à s'éparpiller au-delà du dessin lui-même, dans ses marges. C'est dans la perception soudaine de cette marge (habituellement neutralisées sur le plan de la représentation, et dont la valeur est ici égale à celle du trait) que se signale la dimension émergente (et non permanente) du dessin. Des auteurs comme Manouach ou DoubleBob exploitent parfaitement ces tensions entre la présence de leur dessin et le blanc qui l'entoure, l'un menaçant sans cesse, en même temps qu'il la signale, l'existence de l'autre pour pouvoir à son tour exister — chaque auteur jouant subtilement des ressources poétiques inhérentes à ce jeu fragile d'apparition/disparition.

### Matières

Le dessin illisible, au-delà de cette pure présence, permet aussi de révéler mieux qu'aucun autre le fait que tout dessin, « loin de n'être que [la] formalisation idéale [d'un] contour, ressortit lui aussi au domaine de la matière » (Ildm, PC5). En réalité, la confrontation au dessin continuant de s'expérimenter sur le mode du surgissement, son émergence est simplement déportée depuis l'identification d'une forme vers « *ses caractères propres, ses modes de propagation, d'extension, de production interne, sa visibilité* » (Vauday, 2008), solli-

L.L. de Mars. Mickey Mort

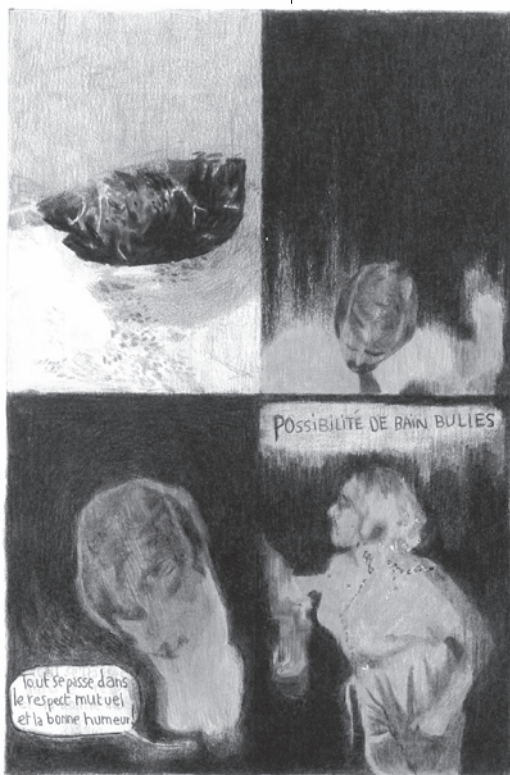




citant dès lors un mode de vision haptique (5).

Ce n'est donc pas, finalement, que l'on n'y voit rien, mais plutôt que l'on est forcé de voir quelque chose dont on ne sait que faire, que l'on ne sait pas regarder — à savoir le trait, dans toute sa nudité. Le dessin informe, en ce sens, produit une sorte de visibilité contradictoire, une nouvelle expérience du regard : il attire mon attention sur sa matérialité, l'évanouissement du mimétique laissant le champ libre au déploiement du poétique (6). Tel dessin de Dominique Goblet se contente par exemple d'exploiter les ressources matérielles offertes par l'outil : je ne peux rien affirmer d'autre, à propos de ce dessin, sinon qu'il est un dessin au crayon (tout le reste n'est que supposition : conque ? silex ?). Ce qu'il y a d'intéressant en l'occurrence (dessin illisible ponctuel, inséré dans un flux d'images plus déchiffrables), est que cette prise de conscience concernant l'outil détermine par contiguïté (contamination) mon appréhension de la matérialité du dessin dans les cases adjacentes : ayant vu le crayon une première fois, je le vois mieux dans les autres cases, je ne peux que le voir.

Autre composante de la bande dessinée dont la matérialité est d'ordinaire largement escamotée : le support sur lequel vient s'imprimer le dessin. Une nouvelle fois, l'illibilité permet de faire réparation à cette transparence, dans la mesure où elle dépend parfois de la nature de certains supports. Ainsi de ce dessin de Reviati, où ce sont les as-



Dominique GOBLET, Kai PFEIFFER. *Plus si entente*

pérités du papier qui empêchent le pinceau (l'outil) d'apposer correctement la gouache (le matériau) sur le support. En conférant au dessin cet aspect rongé, le support participe de son illibilité et révèle ainsi sa présence sourde, mais obstinée.

Le dessin illisible, loin de n'être que l'expression d'un refus, peut donc également s'affirmer en tant que geste — dimension qui, d'ordinaire, tend à s'éclipser. Mais le risque qui pèse sur l'expression de cette matérialité est qu'elle « *s'enferme sur elle-même et sur ses attributs* » (Vauday, 2008) et dès lors s'épuise, s'étiole. L'illibilité du dessin est à la fois la garantie de son existence propre, et le risque de son hermétisme et de sa dissolution. Il faut donc que le dessin trouve, dans cette illibilité même, les moyens de se dépasser sans se

renier et de renouer avec une forme nouvelle d'expression.

## USAGES DE L'ILLISIBLE

Assurer une lisibilité à l'illisible, culpabilité latente ? Volonté tardive de rattraper ce que pourtant je cherche à fuir depuis le début — l'élucidation rassurante du compréhensible là où mon regard pourtant n'aspire qu'à l'égarer ? J'aimerais me tenir sur cette ligne de crête d'un dessin qui refuserait la clarté des formes et l'assujettissement au logos, continuant d'exhiber sa matérialité tout en s'insérant dans une expérience (7) de lecture globale.

### L'intensité

Comme chez Evens, par exemple, qui sature régulièrement certaines vignettes de traits aquarellés, jusqu'à rendre indéchiffrable, au-delà de la superposition des couleurs, la composition de telle ou telle scène. Il faut que l'œil s'arrête longuement sur le dessin pour que commencent d'émerger d'incertaines figures humaines, des structures architecturales inachevées, un semblant d'ordre dans ce chaos. L'illibilité repose à la fois sur l'inachèvement des corps et des décors et sur la superposition des aquarelles, dont la transparence, comme elle opacifie sans les masquer complètement les couches sous-jacentes, ajoute encore à la confusion. Il résulte de cet entrelacs que je perçois davantage la scène dans sa globalité que ce que je la déchiffre dans son détail. Je suis comme débordé par la profusion matérielle de ce que j'ai sous les yeux, je perds le contrôle. L'illibilité figure ici par excès de visibilité l'intensité de certaines scènes.

La dissolution, l'oubli



À l'inverse d'une telle pratique, qui fait dépendre l'illisibilité de l'excès, de la saturation, se situe l'ouvrage *Oublier Tian'Anmen* où Reviati recourt à une forme d'illisibilité par dissolution. Dans le dernier tiers du livre, s'établissent des sortes de galeries de portraits dont les visages tracés à l'aquarelle, à force de simplification, parviennent à une forme d'évaporation — comme si l'auteur, cherchant à forcer l'émergence du souvenir, ne parvenait qu'à sa désagrégation. Il atteint cet effet en usant, pour son aquarelle, d'une quantité d'eau trop importante, et la dissolution de la peinture dans l'eau renvoie ainsi du même coup à la dissolution du souvenir dans la mémoire. L'illisibilité, qui s'installe ici progressivement, discrètement, accompagne l'inexorable mouvement de l'oubli.

Ces différents exemples pour montrer que sans jamais renier les caractéristiques qui sont les siennes (le refus du transitif, l'affirmation du visible), le dessin illisible parvenait à s'insérer dans divers types de projets

(1) « [L'œil optique] effleure linéairement, il épouse les contours : il ne recherche pas les surfaces mais les lignes qui encerclent celles-ci. Glissement et fluidité du regard sont ses connotations principales. » (Marion, 2007)

(2) Et je pense à cet instant au « Achilles Mourning the Death of Patroclus » de Cy Tombly.

(3) Cette facilité qu'offre le trait graphique de supprimer certains traits d'imitation qui ne vont pas à l'objet, pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels, le fait ressembler au langage écrit ou parlé. » Töpffer [1845], in Peeters, 2003, p. 108)

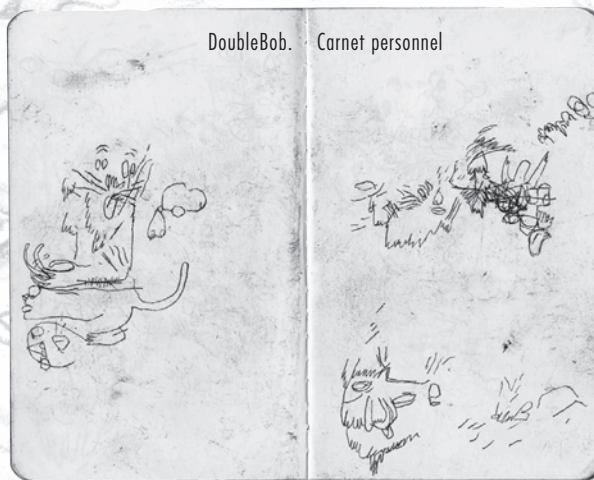
(4) « Alors que [le dessin] semblerait devoir être la pratique la plus libre du graphein, il se trouve au contraire régulièrement inféodé au règne du logos dont il devient curieusement l'un des modes. » (Pontévia, 1993)

stylistiques qui lui permettaient, en une sorte de dépassement intégrateur, de s'extraire du formalisme tout en jouant en (à) plein de sa singularité.

Certaines oeuvres, enfin, ouvrent une troisième voie dans ce système, puisqu'elles ne s'insèrent ni dans la matérialité pure, ni dans un usage rhétorique à proprement parler. Il s'agirait plutôt, dans ce cas, de renouer avec un dessin qui imprimerait à l'œuvre son rythme, par le jeu de formes qui ne distingueraient pas le trait de la couleur, et des métamorphoses de ces formes. Il me semble que le propos qui émerge d'une telle pratique permet de s'extraire du prisme narratif, et demande à être appréhendé, en ce qui concerne le dessin, sur un mode que faute de mieux je qualifierai de

« chorégraphique », en tant qu'il est un jeu sur l'espace et le rythme produisant, malgré tout, « de la pensée » hors du cadre discursif et narratif traditionnel. Je retombe alors, bouclant la boucle, sur la « matérialité intellectuelle », dont parlait L.L. de Mars, selon laquelle « *dessiner c'est déjà produire du récit et de la pensée hors de toute connotation (hors du fait de dessiner quelque chose)*. » (lldm, PC5).

Si ces considérations n'en sont encore qu'au stade d'intuitions, je reste convaincu que c'est dans cette perspective que l'illisibilité doit connaître ses plus ambitieuses réalisations, dans la mesure où elle nous enjoint alors à modifier durablement et fondamentalement notre rapport au médium, en insistant notamment sur le rôle déterminant que doit jouer en son sein le dessin enfin débarrassé de ses traditionnelles catégories d'analyse, et d'où émergerait « *un plan spécifique à la création qui ruinerait la souveraineté de la vérité philosophique comme mode d'examen et de connaissance du monde.* » (lldm, PC5)

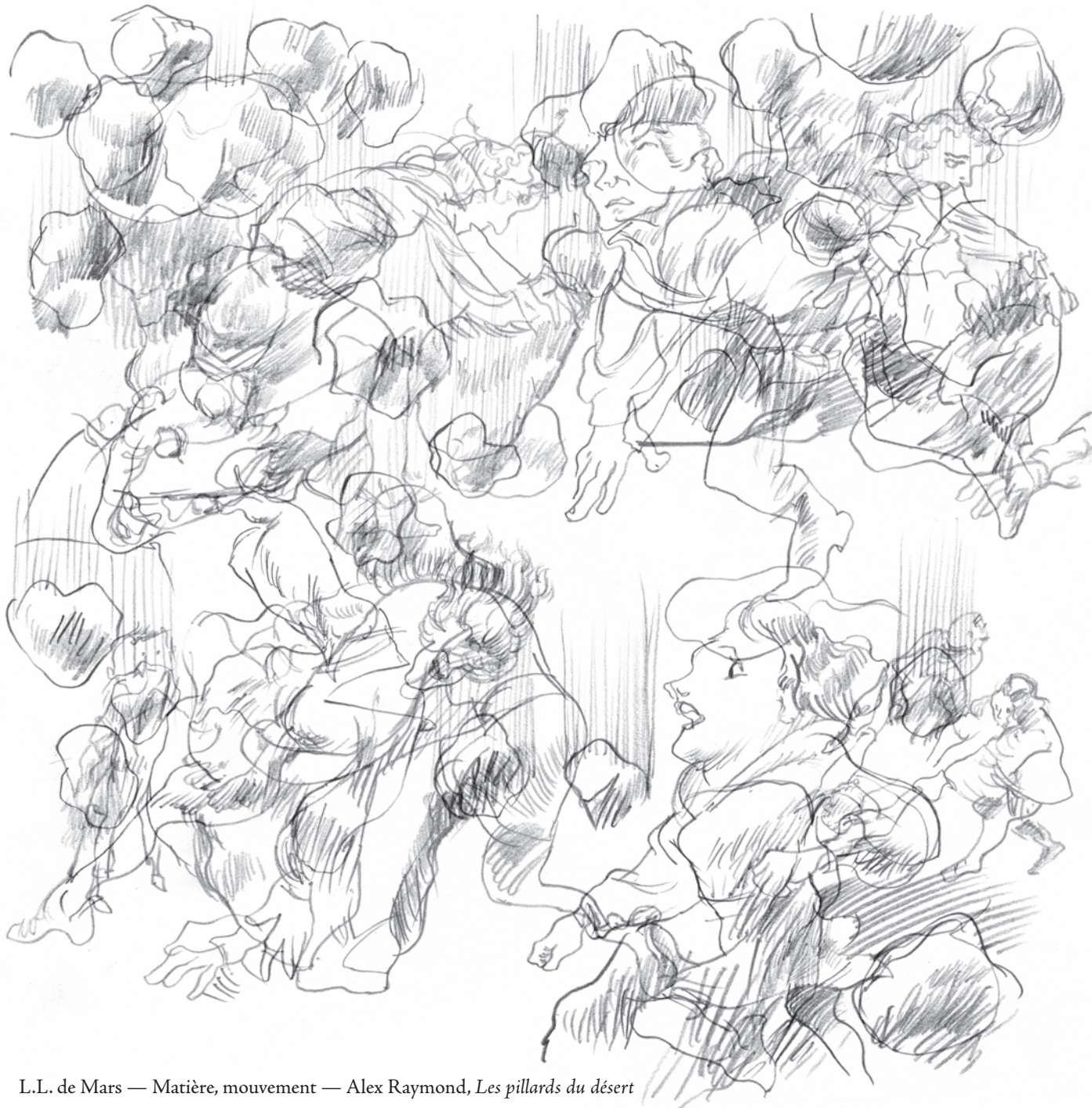


(5) « [...] il existe une autre forme de vision : la vision tactile. Cette vision, Riegl la nomme « haptique », du grec « haptikos » : « capable de saisir ». L'œil haptique s'engue dans les volumes et les matières. Il s'appesantit sur les surfaces, les caresse et s'immerge dans la matière picturale. (Marion, 2007)

(6) « En refusant la transparence optique, en exhibant le travail haptique de la matière, le code graphique s'auto-désigne. En dissociant matière graphique et référent, il révèle même au spectateur les modalités

selon lesquelles il peut lui offrir du figuratif. C'est finalement l'idée même du réel comme de sa représentation qui devien[t] alors le véritable enjeu de la quête. » (Marion, 2007)

(7) Ce mot d' « expérience », si galvaudé, pourtant le plus à même de traduire ce que je traque.



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



QUI A DIT AVANT-GARDE ?

UNE PHOTO

AVANT-GARDE DE QUOI ?

UNE AUTRE PHOTO

QUE VEUT DIRE ÊTRE  
D'AVANT-GARDE ?PAS DE  
PHOTOEST-CE QUE C'EST BIEN  
D'ÊTRE D'AVANT-GARDE ?UNE BONNE  
PHOTOL'AVANT-GARDE EST-ELLE  
AVANT-GARDE ?ON NE VOIT PAS  
LA PHOTOL'AVANT-GARDE A-T-ELLE  
UN NOM ?PHOTO DU MOT  
AVANT-GARDE

AVANT-GARDE NATIONALE ?

PHOTO  
NATIONALEAVANT-GARDE  
INTERNATIONALE ?PHOTO  
INTERNATIONALE

AVANT-GARDE ROUGE ?

PHOTO ROUGE

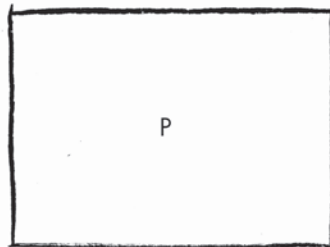
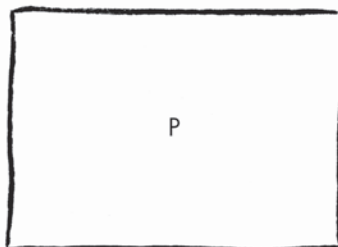
L'AVANT-GARDE  
EST-ELLE ISOLÉE ?SEULEMENT  
UNE PHOTOL'AVANT-GARDE  
EST-ELLE HEUREUSE ?PHOTO DE  
QUELQU'UN QUI  
N'EST PAS MOIPEUT-ON SURVIVRE  
SANS L'AVANT-GARDE ?PHOTO D'UN  
VERRE D'EAUME CONNAIS-TU,  
AVANT-GARDE ?PHOTO PERDUE  
À L'INTÉRIEUR  
D'UNE PHOTOLA QUESTION, EN TANT  
QUE QUESTION, EST-ELLE  
AVANT-GARDE ?IL Y A  
UNE PHOTOLA RÉPONSE, EN TANT  
QUE RÉPONSE, EST-ELLE  
AVANT-GARDE ?

AVANT-GARDE POUR TOUS ?

PHOTO  
DE TOUS

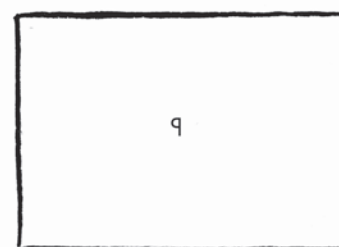
Qui a dit avant-garde ? Carles Santos

SEULEMENT AVANT-GARDE ?



AVANT-GARDE OU DEGAR-VANTA ?

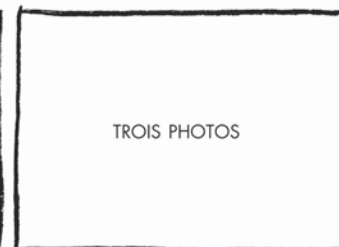
OU



PEUT-ON S'INTERROGER SUR L'AVANT-GARDE ?



AVANT-GARDE UN, AVANT-GARDE DEUX OU AVANT-GARDE TROIS ?



EST-CE QUE L'AVANT-GARDE PAIE ?



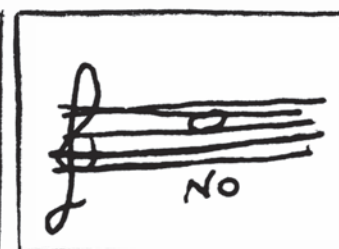
LA PHOTO DE L'AVANT-GARDE EXISTE-T-ELLE ?



ET LA PHOTO D'AVANT-GARDE ?



L'AVANT-GARDE CONNAIT-ELLE LA MUSIQUE ?



L'AVANT-GARDE VA-T-ELLE AU CINÉMA ?



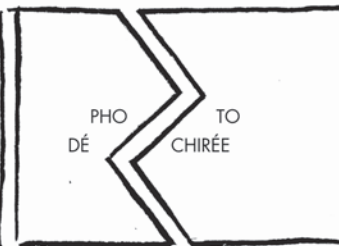
EXISTE-T-IL UNE HORREUR DE L'AVANT-GARDE ?



EST-CE AVANT-GARDE DE NE PAS AVOIR DE RÉPONSES ?



C'EST PEUT-ÊTRE AVANT-GARDE D'AVOIR DES RÉPONSES ?





Qui a dit avant-garde ? Carles Santos

L'AVANT-GARDE EST-ELLE  
COUPABLE ?

PHOTO D'UNE  
MAIN CLOUÉE  
AU PIANO

DE QUOI L'AVANT-GARDE  
PEUT-ELLE ÊTRE COUPABLE ?

PHOTO DE TOUTES  
LES PHOTOS QU'ON A  
FAITES JUSQU'À  
PRÉSENT

MON AVANT-GARDE,  
OU TON AVANT-GARDE ?

PHOTO DE MON  
NUMÉRO DE TÉLÉPHONE  
ET DE TON NUMÉRO DE  
TÉLÉPHONE

QUI EST PRÊT À PAYER  
POUR ÊTRE AVANT GARDE ?

PHOTO DU  
MOT **QUI**

EST-CE QUE C'EST  
AVANT-GARDE DE MOURIR ?

ET SI L'AVANT-GARDE  
ÉTAIT UNE CONNERIE ?

QUI DÉFEND  
L'AVANT-GARDE ?

CELUI QUI LA DÉFEND  
EST-IL LE MÊME QUE CELUI  
QUI A DIT AVANT-GARDE ?

PHOTO  
D'UNE CONNERIE

PHOTO  
D'UN CON

MÊME PHOTO  
QUE POUR LA PHOTO  
PRÉCÉDENTE

JE DEMANDE ENCORE,  
QUI A DIT AVANT-GARDE ?

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

EST-CE QUE C'EST  
AVANT-GARDE DE NE PAS  
ÊTRE AVANT-GARDE ?

L'AVANT-GARDE  
EST-ELLE DE GAUCHE ?

MÊME PHOTO  
QUE POUR LES DEUX  
QUESTIONS PRÉCÉDENTES

PHOTO  
SANS INTÉRÊT

ICI L'ON PEUT  
METTRE N'IMPORTE  
QUELLE PHOTO

PHOTO D'UN  
TENNISMAN  
GAUCHER

Y A-T-IL UN ENFANT QUI AIT  
ENVIE D'ÊTRE AVANT-GARDE  
QUAND IL SERA GRAND ?

EST-IL POSSIBLE QUE QUELQU'UN  
N'AIT JAMAIS PRONONCÉ  
LE MOT AVANT-GARDE ?

À L'INSTANT PRÉSENT,  
L'AVANT-GARDE EST-ELLE  
PARMI NOUS ?

L'AVANT-GARDE  
EST-ELLE DIVINE ?

PHOTO D'UNE  
PERSONNE ÂGÉE AVEC  
UNE TÉTINE

PHOTO DE BACH

PHOTO  
SANS NOUS

UN ANGE  
FAIT DES PHOTOS

Qui a dit avant-garde ? Carles Santos

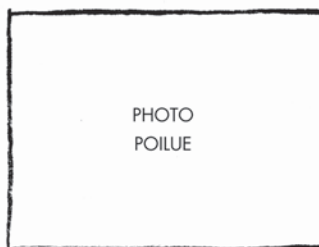
CEUX QUI CROIENT EN L'AVANT-GARDE  
CROIENT-ILS AUSSI EN DIEU ?



QUI EST LE DIEU DE  
L'AVANT-GARDE ?



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



Y A-T-IL UN SEXE  
D'AVANT-GARDE ?



JETER UN PIANO DU HAUT  
DU CLOCHER DE MON VILLAGE,  
EST-CE AVANT-GARDE ?



JOUER AU PIANO LE PRÉLUDE N°4  
DU PREMIER LIVRE DU CLAVIER BIEN  
TEMPÉRÉ DE JOHANN SÉBASTIAN  
BACH, EST-CE AVANT-GARDE ?



AVANTGUARDA  
OU AVANT-GARDE ?



ÊTRE PÈRE OU MÈRE,  
EST-CE AVANT-GARDE ?



EST-IL POSSIBLE DE POSER UNE  
QUESTION SANS QUE LE MOT  
AVANT-GARDE N'APPARAISSE ?



CELUI QUI A DIT AVANT-GARDE,  
SAIT-ON S'IL VIT DE  
L'AVANT-GARDE ?



L'AVANT-GARDE SERAIT-ELLE PLUS AVANT-GARDE SI LE  
DERNIER «A» DU MOT AVANT-GARDE ÉTAIT ÉTIRÉ JUSQU'ÀUX  
LIMITES DE LA CAPACITÉ PULMONAIRE ?

EXEMPLE :  
AVANT-GAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA  
AAARDE ...  
(SANS PHOTO)

APRÈS TOUT ÇA : ON EST OU ON N'EST PAS  
POUR L'AVANT-GARDE ?



QUELQU'UN CONNAIT-IL  
QUELQU'UN QUI DISE :  
« L'AVANT-GARDE, C'EST MOI » ?



LE FAIT D'AVOIR TELLEMENT  
RÉPÉTÉ AVANT-GARDE  
POURRAIT-IL PROVOQUER UNE  
INFLAMMATION RESPIRATOIRE ?



\*reine d'une fête populaire de Valence, se déroulant en mars

Qui a dit avant-garde ? Carles Santos

PEUT-ON CRACHER ET DIRE  
AVANT-GARDE EN MÊME TEMPS ?

PHOTO ENSALIVÉE  
ET SUR LAQUELLE  
ON A ENSUITE  
CRACHÉ

PEUT-ON MOURIR  
D'UN EXCÈS D'AVANT-GARDE ?

PHOTO D'UN MORT  
D'AVANT-GARDE INCONNU  
MÊME DE LUI-MÊME

CETTE REVUE EST-ELLE  
UNE REVUE D'AVANT-GARDE ?

PHOTO D'UNE  
REVUE QUI  
N'EXISTE PAS

PEUT-ON FAIRE QUELQUE CHOSE  
QUI NE SOIT PAS AVANT-GARDE  
AVEC LE MOT AVANT-GARDE ?

LIRE  
EN DEHORS DE  
LA PHOTO

QUESTION PERSONNELLE : LES  
VALENCIENS PEUVENT-ILS ÊTRE  
EUX-AUSSI D'AVANT-GARDE ?

PHOTO DE LA FALLERA  
DE LA QUESTION 56  
AVEC UNE BITE  
DANS LA BOUCHE

SI QUELQU'UN POUVAIT  
RÉPONDRE À TOUTES CES  
QUESTIONS, L'AVANT-GARDE  
SERAIT-ELLE ENCORE  
AVANT-GARDE ?

PHOTO D'UN CRITIQUE  
D'ART ASSASSINÉ DANS  
UN TERRAIN VAGUE

EST-CE QUE JE PEUX ARRÊTER  
DE POSER DES QUESTIONS,  
NE SERAIT-CE QU'UNE FOIS,  
SUR L'AVANT-GARDE ?

PHOTO DE DEUX  
MAINS COUPÉES TENANT  
UNE TÊTE COUPÉE

UN AMI À MOI QUI EST ACTEUR,  
ET MOI QUI SUIS MUSICIEN,  
NOUS AVONS DIT SUR SCÈNE  
DANS LES ANNÉES 70, LA PHRASE  
SUIVANTE : « NOUS SOMMES TRÈS  
CONTENTS PARCE QUE NOUS  
SOMMES AVANT-GARDE »

PHOTO DES ENFANTS QUE NI  
MON AMI NI MOI N'AVONS

Y A-T-IL UN RIRE QUI RIE D'UNE  
FAÇON AVANT-GARDE ?

PHOTO DE QUELQU'UN  
QUE NOUS CONNAISSONS  
TOUS

AVEC L'AUTORISATION DE  
L'AVANT-GARDE, PEUT-ON  
ÉCOUTER TOUS ENSEMBLE  
LE BRUIT QUE FAIT LA TERRE  
DANS SON MOUVEMENT  
DE ROTATION ?

PHOTO DE TOUT LE MONDE  
CACHANT SA  
TÊTE SOUS TERRE

UN AVION, EST-CE  
L'AVANT-GARDE VOLANTE ?

PHOTO D'UN  
SUICIDE PROVOQUÉ

UNE PAGE EN BLANC, EST-CE  
UN SILENCE À L'AVANT-GARDE ?

PH  
○  
○  
T

GAZOLE OU GAS-OIL ?

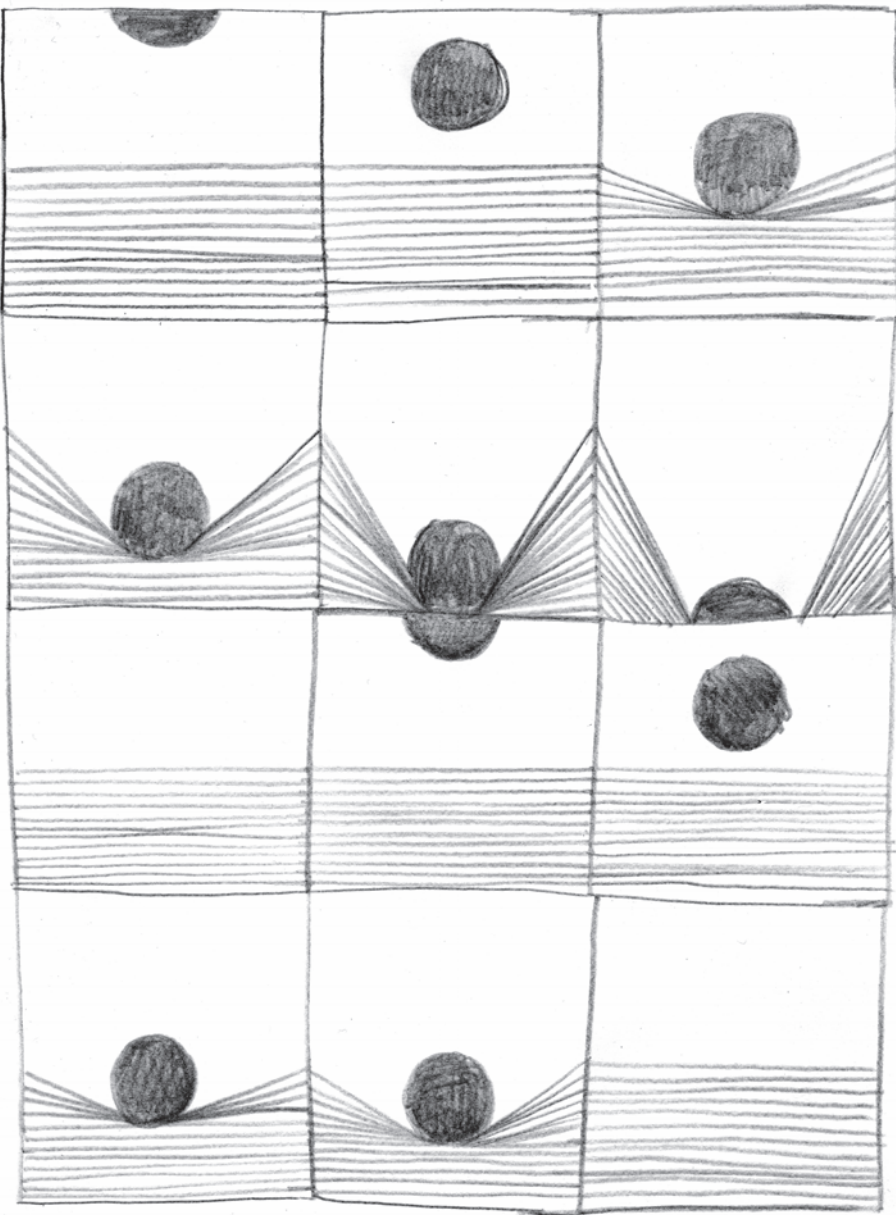
GAS-OIL

UN PAVÉ DE TEXTE DE PLUS  
SUR L'AVANT-GARDE SI LONG  
QU'IL AURAIT PU À LUI SEUL  
EXPLOSER LE QUOTA DE PAGES  
DE PRÉ CARRÉ, AU POINT  
QU'IL A FALLU BEL ET BIEN LE  
LIQUIDER SANS AUCUNE  
CONSIDÉRATION  
ARTISTIQUE ET RÉDACTIONNELLE  
POUR L'AVANT-GARDE

**Qui a dit avant-garde ?  
(1998-2006)**

**Carles Santos  
traduit par Boris Monneau**

Carles Santos (1940-2017), est un pianiste valencien, également compositeur, cinéaste, poète et performeur. Figure importante de l'art d'avant-garde en Espagne, il a notamment participé au *Grup de Treball* (1973-77), collectif d'art conceptuel avec une orientation politique. Ce texte a été présenté sous forme de conférence à l'occasion du séminaire *Jornades de música* organisé par l'Institut de Sciences de l'Éducation de l'Université de Barcelone en 1998. Avec l'aimable autorisation de la *Fondation Caixa Vinaròs* nous reproduisons la version du texte incluse dans l'anthologie *Textos escabetsats [Textes macérés]* (2006).



Loïc Largier — palimpseste — Loto de Alexis Beauclair

## Guillaume MASSART

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,



## Guillaume Massart — Pour un avoir été apprenant

C'est une opinion tranchée, iconoclaste et controversée comme une autre. On peut partir de là. Y'a qu'à, en attendant, remplir les *contre* à gauche, histoire de voir comment les choses s'organisent en bouts de pommes contradictoires sur fond de tarte précuit. Revenez me voir quand vous aurez fini, on m'attend aux waters.

\*\*\*\*

Oui mais là enfin, ça ne tient pas : si vous revenez poser vos pattes de mouches en haut à gauche, c'est pour y foutre de l'antithèse, pas pour nous placer une flèche vers la droite en direction du titre, racine de votre saule de pensées, depuis laquelle devrait s'étendre l'arborescence de votre argumentaire, enfin, on n'y comprend plus rien. Le titre est où ?

Un sous-titre, j'entendrais encore, mais qui a déjà vu un avant-titre ? Quoi, c'est pas sérieux, surtout qu'on avait bien dit qu'on évitait le « *de tout temps, l'Homme* », n'est-ce pas, « *de tout temps, l'Homme* », ça ne veut rien dire, or il faudrait bien que ça veuille dire quelque chose, car si on ne dit rien qu'a-t-on dit ? Je vois bien que vous protestez, mais votre : « *Écoutez, il se trouve que c'est un sujet sur lequel je m'intéressais déjà en étant bébé* », c'est un « *de tout temps, l'Homme* », ou je ne m'y connais pas en « *de tout temps, l'Homme* », alors même que vous savez pertinemment que je m'y connais, en « *de tout temps, l'Homme* », c'est mon métier.

Faites voir votre cahier de géographie, le devoir de météorologie des zones tempérées de l'hexagone, que je vous dise si c'est davantage valable niveau acquis artistiques, ou s'il faut en pas-

ser par une remise à niveau appliquée en distanciel. C'est que vous ne volez pas un peu de continuité pédagogique, non. Il en va des beaux-arts comme de toute valeur sûre : prenez un visage, c'est une symphonie. Un parfait ovale. Deux traits divins le viennent découper en quatre quartiers égaux d'orange sanguine, où se répartiront avec ordre et symétrie : un oeil puis deux, une bouche puis une, un nez puis deux narines et toutes sortes d'oreilles. Le reste à l'avenant. Prenez un paysage et faites-en autant.

Oh ! Je vois votre geste de calligraphe d'Occident, pourquoi pas, pourquoi pas, Michaux déjà, à température idéale, ne s'en privait pas. Je vous prêteraï *The Elements of Drawings* de John Ruskin pour votre été apprenant, parce qu'à la fin il faut tout reprendre au début : rien qu'une prémolaire, échappée des béances de vos figures prognathes, n'en a pas même le galbe réel. Vous apprendrez avec Ruskin qu'il en va de l'art ainsi qu'il en va de la vie : la sagesse réside dans le fait de « *savoir comment les choses se déroulent. Le cancre* — écoutez bien, on parle de vous... *Le cancre pense qu'elles sont immobiles, et les dessine toutes figées ; le sage perçoit le changement ou ce qui change en elles, les dessine ainsi — l'animal en mouvement, l'arbre en train de croître, le nuage dans sa course, la montagne en train de s'éroder. Lorsque vous regardez une forme, essayez toujours de voir ses lignes, celles qui ont influé sur sa destinée passée et auront une influence sur son avenir. Ce sont ses lignes terribles ; assurez-vous de les saisir, même si vous manquez le reste.* » *Terribles*, hein, les lignes. Documentez-vous, quoi, un peu. Voyez les maîtres, prenez de la graine. En-

voyez-vous du Manet, du Monet, du Miro, du Michaux. Du Peyo.

Mais là, votre approximation, pitié, non ; une pensée complexe, pour sûr, sur le plan se peut déployer, à la faveur des susnommés point et ligne ; mais, toujours déjà, l'oeil s'y doit être bien installé, peinard, comme calé dans un Tokieda de seconde main. Je veux bien reconnaître, en les points et lignes de votre plan, une forme de sémiologie de la météorologie — cumulonimbus endeuillé, soleil dardant ses phallus multiples hors la nuée, chaussette anglaise battant au vent d'est —, mais à qui voulez-vous faire lire un brouillon si peu barthésien ? Le titre est raturé, l'espace saturé de gras lettrages, les flèches éperdues... C'est ni fait, ni à faire. Non, vraiment, je vois pas bien ça sur les tables de la rentrée littéraire ; ou alors une fois en quinze ans, pas plus. Et vous attendez pas à ce qu'on parle de vous dans des revues à fort tirage.

### fais péter du Giraudoux

du Bernanos, du Daudet, un bon Proust...





Gwladys Le Cuff

## Mémoire, treille, vision, cible

sur Frédéric Coché, *Hic sunt Leones*

Fréмок / Le Signe noir, 2008.

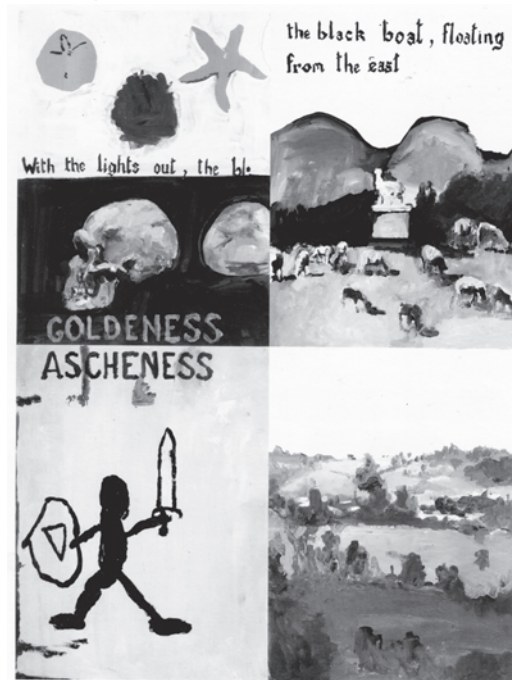
*Hic sunt Leones* : ce titre et sa référence aux cartes antiques — « ici se trouvent des lions », légende jadis inscrite par défaut pour désigner les zones inconnues, celles d'où les explorateurs n'étaient pas revenus vivants — annoncent d'emblée une recherche des limites du visible et du reconnaissable, 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 arrondissement 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

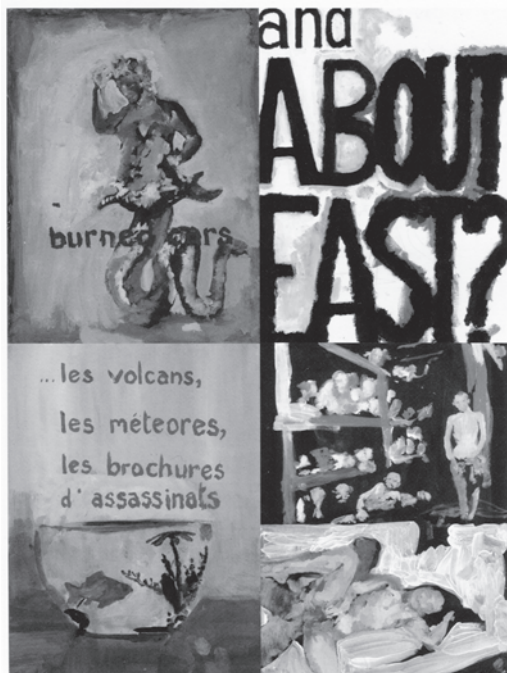




intransitive de l'huile. Comme autant de variantes rythmiques et musicales, aux jeux d'équilibrage des charges chromatiques, des figures et des à-plats, répondent les usages plastiques changeants des inscriptions, au point que, souvent, l'image peinte brouille le signifiant, le barre, le fasse trembler ou vrombir. À la première page, l'*incipit* «AND» — possible nom tronqué d'une île, d'un pays — suggère déjà l'après, le consécutif, et, selon les ressorts itératifs de la poésie sonore ou des *spoken words*, un récit qui trébuche. Répété dans trois des quatre cases, «and» ouvre plusieurs voies d'entrée simultanées: celles-ci se signalent donc d'emblée comme dispositif polyptyque et polyphonique, peut-être en partie comparable au modèle de l'édition synoptique des Évangiles qui consiste en trois versions contemporaines et néanmoins divergentes. La répétition concerne trois objets que l'énumération présente comme des attributs obscurs: l'île, le départ, une boîte, sorte de dé inscrit des lettres KRG, évoquant «Krieg», la guerre. Aux pages suivantes, cette boîte laisse place à l'arche de Noé dans laquelle les élus échappent au déluge.

Quoique chaque case corresponde en réalité à une toile de 50 x 35 cm de côté, il ne s'agit nullement dans ces pages d'une galerie de tableaux séparés à la manière des *Eikones* de Philostrate. Frédéric Coché choisit au contraire d'amoinrir la matérialité de ses peintures afin de faire prévaloir l'unité de la page composée. En effet, les bords des supports peints ont ici été abolis, supplantés par le cadre numérique affirmant une nouvelle condition, celle d'œuvres reproduites: cette coupure instaure la continuité parcourable du montage, à la façon dont les grilles régulières, tracées à la surface des cartes pour en donner l'échelle de mesure, soumettent le territoire à une lisibilité homogène. Une telle opération a pour effet d'apparenter la succession des compartiments peints à un montage de plans filmés; elle crée un nouvel objet théorique, un viseur perceptif dans lequel les papiers toilés sont enchaînés, en dimension réduite, afin d'être parcourus dans l'ordre intentionnel de la page. Mais que reste-t-il dès lors d'imperceptible ou d'inatteignable larvé au creux de ce viseur, de ce nouveau type de regard technologisé? Cette jointure numérique entre les images, interstice cruciforme au centre de la page, ne vise-t-elle pas ce vers quoi celles-ci tendraient sans en rien pouvoir montrer, vers ce qui s'élabore de leur succession juxtaposée? À certains égards, les jointures et bords rognés des papiers toilés correspondent, en tant que restes privés d'apparition, aux zones laissées blanches des cartes: une matérialité non référençable, une extériorité non traitée, non prise en charge par le plan.

Un tel angle mort de la vision et de la connaissance trouve dans ce livre une figure frappante: celle de la *black box*, nommée par le texte. Outre les possibles coffres-forts ou boîte de Pandore, cette boîte noire évoque immanquablement les enregistreurs de vol (*flight data recorders*) utilisés pour documenter les problèmes techniques et les conversations des pilotes en cas de crash aérien. Puisque ce système donne mécaniquement accès à un ensemble de données factuelles qui resteront désormais à jamais sans témoins oculaires, il devient ici une figure de la vérité historique brute, inatteignable en tant qu'elle serait paradoxalement issue d'un enregistrement chiffré, privé de conscience subjective, d'un regard aveugle et programmé de la machine. Ceci rappelle les nouvelles «machines de vision» militaires dont parlait Paul Virilio, «capables, non plus uniquement de reconnaissance des contours des formes, mais d'une interprétation complète du champ visuel (1).» Mais la *black box* semble aussi désigner les insondables plans divins, renfermer un mystère indicible. Faut-il y voir une figure actualisée du «livre de vie» qui, à l'époque médiévale, recueillait la somme des actes en vue d'en rendre compte lors du jugement des âmes? La boîte nous renseignera-t-elle sur l'identité ou le nombre des élus prédestinés? Ailleurs, elle ressemble plutôt par sa volumétrie et sa désignation comme «sculpture» aux *blanck forms* des minimalistes des années 1950 et 1960, semant le trouble quant à la distinction entre les produits de l'art et de l'armement.







Ou s'agit-il encore, à travers la partition opérée par cette *visée* du regard, de désigner comme proie ou victime potentielle tout ce qui apparaît dans l'*objectif*? Annie Le Brun le remarquait face aux étranges collections de cibles peintes aux XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles pour les sociétés de tir croates et austro-hongroises, devant la variété de leurs figures « s'impose l'évidence inquiétante que tout peut devenir cible, les hommes comme les animaux, les symboles comme les monuments, les amours comme les rêves... et même que va devenir cible surtout ce qui est censé ne pouvoir l'être (2). » Or ce type d'inquiétude parcourt la treille des remémorations de *Hic sunt Leones* : ce qui apparaît dans le champ de vision semble par-là même déjà dangereusement « exposé », vulnérable.

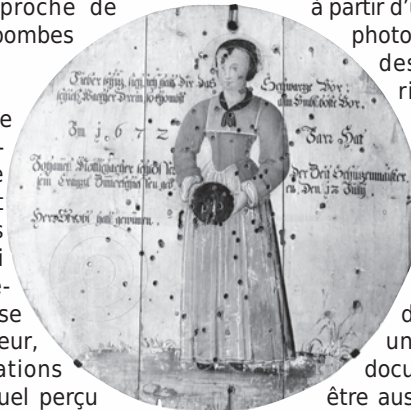
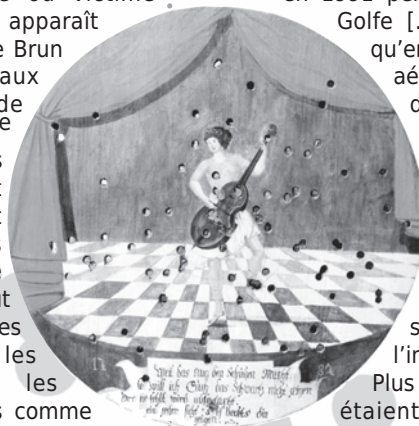
Une telle définition du champ d'apparition comme lieu d'exposition mortelle est inhérente au développement des technologies militaires de l'image à l'ère industrielle, dont procèdent les appareils cinématographiques. Dans la définition qu'il donne, notamment dans *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), d'une vision-cible et d'images produites sans regard, par des machines et pour des machines, Harun Farocki rappelle cette rupture décisive advenue lorsque : « les pilotes pouvant difficilement juger s'ils ont atteint leur cible, et avec quelle efficacité, on commença durant la Seconde Guerre mondiale à installer des appareils photos sur les bombardiers. La photographie qui conserve, la bombe qui détruit, les deux se rejoignent désormais. Les bombardiers furent le premier poste de travail équipé de caméras pour contrôler l'efficacité de

la manœuvre. » Depuis, plus proches de nous, « un genre d'images qui faisait fureur en 1991 pendant la guerre du Golfe [...] n'apparaît plus qu'en marge : les photos aériennes d'avions ou de drones affectés à la surveillance des bombardements. Noir et blanc de faible contraste ; au centre, le réticule. L'enregistrement s'interrompt avec l'impact du projectile. Plus étonnantes encore étaient ces images qui, depuis la tête des projectiles, retransmettaient l'approche de l'*objectif*, images de "bombes filmantes" (3). »

Opposé à l'utopie mortifère d'une objectivité sans corps, le retraitement peint et altérant des documents d'archives les enduit ici d'une matière supplémentaire. À travers lui se manifeste toute la rumeur, le bruit, les perturbations sonores du geste manuel perçu en tant que geste critique, à la façon dont Gerhard Richter a pu soumettre les photographies à un retravail pictural pour nous obliger à *ralentir* le temps du regard, faire transiter les référents par une autre durée. En noir et blanc, des images des camps montrent un homme parmi le charnier des corps exterminés, ou encore une exécution sommaire au bord d'un gouffre sous le regard de soldats attroupés... puis, volontairement pictural, dans des nuées gris pétrole, le déluge emporte l'arche de Noé dans sa matière grumeleuse. À l'instar des collisions d'écrans des *Histoires du cinéma* de Godard et de son usage des

inscriptions, ce travail de montage, cette recollection procède au branchement critique de matériaux hétérogènes. En revanche, d'autres images, qui n'ont pour vocation que de montrer l'absence, rappellent davantage les choix particuliers opérés par Claude Lanzmann dans *Shoah* ; son choix notamment de montrer les paysages verdoyants, desquels la mémoire matérielle des camps à été volontairement éradiquée, et de restituer la perception de cette histoire par le travail des plans, de leur durée et du commentaire.

À bien des égards, les mots d'Harun Farocki sur son propre travail pourraient s'appliquer aux choix suivis par *Hic sunt Leones*, quoiqu'un montage peint, même à partir d'un atlas de documents photographiques, suppose des opérations matériellement très distinctes de celles du montage cinématographique : « Pas d'acteurs, pas d'images faites par moi-même, il vaut mieux citer quelque chose de déjà existant et créer une nouvelle qualité documentaire » ; « Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. [...] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images. » Les textes de *Hic sunt Leones* ne se limitent pas à légèrer l'image mais suivent un rythme propre distribués dans un écart tensif, en l'absence de ce qu'ils désignent. Ils sont des instances de renvois, de rappels entre pages, dans le Babel des langues européennes saisies comme matériaux : anglais, allemand, espagnol... « Comment éviter que les mots règnent ? Dans





certain cas, par exemple dans mon film *Tel qu'on le voit* ou *Images du monde et inscription de la guerre*, j'ai utilisé beaucoup de langage mais un langage où les textes fonctionnent un peu comme des images. J'essaie d'utiliser à l'égard des mots les mêmes méthodes cinématographiques de répétition employées pour les images. » Or c'est dans des termes très analogues, transposés au travail de peinture, que Frédéric Coché insiste sur « la présence du texte, à la fois comme texte et comme image (son poids, sa présence, son avancée ou son recul dans la hiérarchie et le rythme de la page), la lecture, la rythmique qu'un texte impose [...] (4). »

Les textes procèdent donc eux aussi par montage de citations : les noms de Marguerite et de la Sulamith, la blondeur et la cendre opposées aux pages suivantes évoquent les vers « *dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith* » dans la reprise par Paul Celan en 1945, au lendemain de la

libération d'Auschwitz, du *Cantique des Cantiques* dans le poème *Todesfuge (Fugue de mort)* : « Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit / te buvons le matin puis à midi nous te buvons le soir / nous buvons et buvons / Un homme habite la maison lui joue avec les serpents il écrit / il écrit quand il va faire noir en Allemagne tes cheveux d'or Margarete / Tes cheveux cendre Sulamith nous creusons dans le ciel une tombe là on n'est / pas serré (5). » Ce poème avait déjà été mis au travail dans plusieurs peintures d'Anselm Kiefer devant lesquelles Frédéric Coché se positionne en opérant une série de déplacements.

Trois pendus alignés pointent la rationalité formelle des colonnades du temple pour mieux dénoncer sa défaite ; trois ombres, bourreaux ou spectateurs, rappellent peut-être la confrontation du *Dit des trois morts et des trois vifs* ; plus tard, trois plongeurs évoqueront cette fois la sortie de l'âme du corps en fuite vers les profondeurs, tandis que des squelettes excavés de fouilles archéologiques, placés sous un temple, jettent le trouble nécessaire à frayer une histoire de l'architecture comme histoire de la domination. Une pieuvre incarne ailleurs le retour de l'organique qui dévaste la régularité des édifices humains - outre le possible souvenir des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, dans lequel une pieuvre géante enlace le bateau, on retrouve là une opposition entre l'ordre géométrique et l'informe grouillant, intestinal, déjà présente dans le précédent livre de Frédéric Coché, *Vie et mort du héros triomphant* (Frmk, 2005). Les débris peuvent être les esquisses des pages suivantes, dans une réflexion sur l'affleurement progressif et fragmentaire de la forme comme accès partiel à la vérité historique. La pieuvre ou les nuages sont utilisés comme les matrices de formes possibles, tandis que se remarque une tension opposée vers des tracés archétypaux presque idéogrammatiques, à la façon du peintre A. R. Penck, ou encore

vers la signalétique, tels les « rec » et « play » associés aux enregistrements factuels de la *black box* dépositaire d'une réalité historique soustraite.

Ce livre a été réalisé durant une année berlinoise que Frédéric Coché évoque en



ces termes : « En général, ce sont des expériences fortes, donc plutôt des incidents qui marquent notre mémoire. J'ai travaillé sur ce que ce voyage a fait renaître en moi comme souvenirs (en tant qu'image et en tant que texte), plutôt que de raconter les souvenirs de ce voyage. Où ma mémoire a été stimulée : le voyage, le train, l'infinie forêt prussienne autour de Berlin, les terrains vagues. Des images me venaient, très liées à des images de la guerre, mais aussi aux planches panoptiques de Warburg. D'autres à des légendes : la visite du mémorial de l'Holocauste m'a fait penser à l'histoire du tombeau d'Icare, par exemple. » Vient en effet une chute d'Icare dans une mer verte d'une facture volontairement inachevée ; « *Pauvre Dédale* » ouvre une série de citations plus ou moins directes



des *Fastes* ou des *Métamorphoses* d'Ovide. Puis la dominante bleue passe de la mer au ciel. Le poème se fait inscription des commandements divins. La *vox dei* tonne dans le champ visuel de la page. À la confrontation aux maîtres anciens de la peinture (Rembrandt, Caravage) se superpose l'adresse au



père à égarer, auquel on se mesure, dont on transgresse les commandements (veau d'or, fabrication d'idoles), tandis que l'aviation militaire est abordée comme un dévoiement de l'idéal céleste des siècles précédents, ce qui confère une littéralité inattendue, ironique, au mythe d'Icare comme aux dix commandements qu'évoque la phrase « *Do not go higher than me* ». Ainsi la *black box* de la conscience trouve-t-elle un équivalent plastique dans le cadre du tableau, avec les autoportraits de Rembrandt (tour à tour jeune et vieux, fils et père), autoportraits au fond noir sur lequel se détache, peut-être pour la première fois à la Renaissance, dit-on, la conscience individuelle.

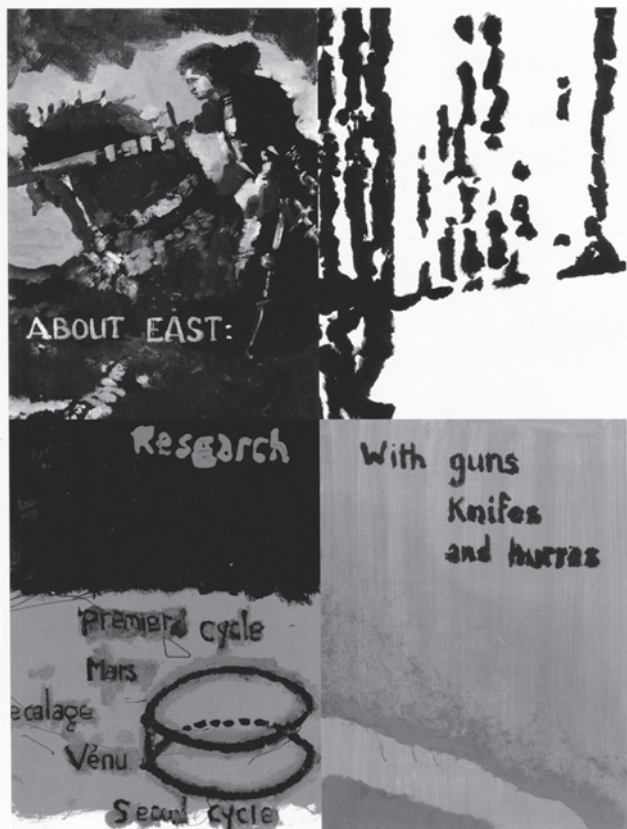
Dédale, inventeur de l'architecture, « construisit un tombeau pour son fils » :

le récit de l'origine de l'architecture rejoint ici au présent celui de la destruction d'immeubles dynamités. Est-ce le recul nécessaire au temps de la prière ? L'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et de son industrie productiviste, se résume à l'*hybris* effrénée de la course à l'armement et de l'édification de gratte-ciel voués à dépasser la stature du père. La peinture se ressaisit ainsi des questions contemporaines de l'archivage, de l'accrochage muséographique des projets d'architecture et bâtiments nazis berlinois, tels que l'aéroport ou le stade olympique. Bien sûr, la référence à Dédale vise aussi le travail artisanal et artistique, sa présomption et sa chute, la faillite du beau et de l'ornement devant les atrocités de la guerre : « mais face au dernier mur sa main tremble », « son ciseau retombe », le geste artistique fait défaut, et Frédéric Coché expose alors, en creux ou au revers des images, toutes leurs strates inabouties et couches antérieures à leur apparition. À la double page suivante, le texte continue dans le chant de l'absence de Dieu tandis que le Cupidon rieur à la flèche pointée de Caravage (*amor vincit omnia*) apparaît comme farce ou pari à l'adresse des instruments artistiques ; vernis et linéaments du bois, fonds ferreux et rouillés, autant de recherches chromatiques autour des constructions artisanales, visant à montrer les supports sur lesquels s'étend l'empire de la peinture. « La disparition du fils / son absence désormais éternelle / comment figurer sa disparition » suit une tapisserie végétale d'acanthes, à la noirceur de goudron inquiétante, poisseuse, prête à se répandre jusqu'à tout recouvrir. Incidemment, cette traversée allant du mythe à la contemplation historique rappelle la façon dont, à partir du *Paysage avec la chute d'Icare* de Pieter Bruegel, le réalisateur Claudio Pazienza interroge dans *Tableau avec chutes* (1997) les activités quotidiennes indifférentes aux actes héroïques, à l'image du paysan passant sa charrue qui occupe tout le premier plan du tableau tandis que la chute est reléguée

au fond, à une échelle minuscule. Par ce film, c'est tout un pan de son histoire personnelle et, avec elle, de l'histoire sociale de la Belgique et de l'immigration italienne qui se voit narré, réévalué, critiqué, reconstruit.

« *But I love you he said* », surgit dans un jeu avec les poncifs de l'anglais international : l'œuvre peinte, valorisée en tant que surface introspective, est comparable à un produit du cinéma hollywoodien, à ce romantisme standardisé conçu dans le déni des destructions contemporaines. Retour de la guerre, ensuite, par une double-page qui rejoue l'antagonisme construit entre deux camps adverses. Car l'expression *hic sunt leones* suppose en effet un terrain ennemi, celui de la bête, « *Black box in the realm of dark beast* » : ce royaume coïncide avec la zone où règne le dragon que combat saint Georges à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni de Venise. L'œuvre de Vittore Carpaccio faisait alors une allusion évidente aux croisades, et les infidèles se voient ici associés au bloc « de l'Est » tel que l'a notamment recomposé la Guerre froide. Le saint militaire vise ici de sa lance la boîte noire, probable rappel des frappes aériennes, tandis qu'en bas, les techniques militaires de visibilité sont rendues présentes par un radar vert vidéo où se positionnent les planètes. Là encore, le retravail de photographies pixelisées, surexposées, photocopiées puis agrandies produit des spectres, ersatz technicistes qui investissent et déplacent les lieux de la peinture. « *They came with the explanation* » est inscrit sur une carte, dans une ambivalence entre exploration et explication : la bonne parole, l'enseignement et la presse étendent leurs empires à mesure qu'avancent les conquêtes territoriales. Une couronne de laurier issue des décorations et médailles nationales, surmonte le viseur de la « *research* », de





sorte que la quête paraît toujours déjà couronnée, promise. Frédéric Coché éclaire lui-même le sens de ces entrecroisements entre célébration et produits de l'art : « Entre nécessité de ne pas oublier l'horreur d'il y a bientôt trois quarts de siècle et l'interrogation sur l'impact au présent d'un souvenir coupable. Toute la politique culturelle allemande est lovée autour de la tragédie qu'implique le souvenir [...] L'ambiguïté de valeurs comme l'héroïsme et l'esprit d'aventure, et même du beau, qui sont désormais liées à leur culte par les nazis est bien sûr présente dans le livre. »

Une accélération finale précède le long travail d'évidement formel qui clôt

progressivement l'ouvrage. Autre document témoin des camps, des détenus entassés dans des lits superposés sont violemment juxtaposés à une photographie montrant une femme se masturber pendant un coït : l'effet intense escompté par le dévoilement du corps-à-corps est dépassé, rendu caduc par celui, autrement plus frappant et insoutenable, du témoignage des détenus mourants de faim, engagés dans un corps-à-corps pour leur survie. Parallèlement, d'autres inscriptions visent les informations médiatiques qui mettent sur le même plan des phénomènes aussi distincts que des catastrophes naturelles ou des incendies de voitures et jouent sur l'attrait imaginaire exercé par les faits divers : la pornographie du fait. Les mêmes images reviennent, à peine esquissées ou comme effacées, érodées, aux pages suivantes, tandis que l'évidement de la représentation s'accompagne d'une fatigue prosodique, d'une rengaine répétitive : « vieillesse d'empire, frisson des guerres, souvenirs d'espairs ». Fonds marins et *all over*, les à-plats augmentent et forment des cubes aux couleurs dissonantes ; il s'agit de traverser l'épaisseur de la couche picturale, jusqu'à entrevoir peut-être un paysage édénique poussinesque. La parole égrène les mots du voyage, de la traversée, des migrations, dans un recours à l'espagnol qui rend peut-être manifestes les enjeux contemporains quant à la clôture de la frontière mexicaine. À rebours de l'œuvre peinte : étude d'architecture et figure féminine de trois-quarts dos, soit les thèmes majeurs de la peinture classique ici à peine esquissés, laissés dans un état d'indétermination, d'ouverture, sans que l'on sache si la strate

picturale est partie ou s'il faut l'excaver pour arriver à retrouver une précision optique. Fumée du train qui file sur ses rails ; motif de poignée de porte et de sa serrure comme seul point de fuite, figure du viseur perceptif devenu inoffensif, transposé dans la clôture d'un intérieur bourgeois devenu amnésique.

Notes :

- (1) Paul Virilio, *La Machine de vision*, Galilée, 1988.
- (2) Annie Le Brun, Gilbert Titeux, Claude d'Anthenaise, *Cibles*, catalogue de l'exposition, Musée de la Chasse et de la Nature, Gallimard, Le Promeneur, 2012.
- (3) Harun Farocki, « Journal de guerre », *Films*, Théâtre Typographie, 2007 ; Thomas Voltzenlogel, « Harun Farocki (1944 - 2014) ou la dialectique dans les images », *Période*, septembre 2014,
- (4) Voir le site du Frémok, entretien avec Frédéric Coché sur *Hic sunt Leones*.
- (5) Paul Celan, traduit et lu par Jean-Pierre Lefebvre, « Fugue de mort », *Po&sie*, 4/2007, n. 122-123, p. 7-12.

sur chacun des murs  
il y mit son savoir



et son effroyable  
histoire



## DEVENIR CENTRIFUGE

par Thomas Gosselin

un scénario général dont vous êtes l'héroïne  
deuxième partie

### III

Concernant les dialogues des personnages (car si les images sont fixes, le mutisme est ennui) :

- éviter de trop psychologiser leurs discours. Ça donne l'impression que ce ne sont pas vraiment eux qui parlent, mais leur aliénation ; alors on n'entend pas ce qu'ils disent.

- ne pas trop sociologiser ce qu'ils pensent : ça ne donne pas envie de les écouter, on aura le sentiment que ce sont leurs intérêts qui parlent.

- s'abstenir de trop naturaliser leurs conversations : ça apporte la sensation que les personnages sont incapables de penser.

- se retenir de dénaturer leurs discussions pour ne pas faire croire qu'on parle à leur place.

Si en plus tu réussis à rendre cette quadruple restriction explicite, tes personnages paraîtront plus vivants et toi, plus « humaniste ». Les membres du comité éditorial, sûrement pleins de théories à ce sujet, seront embobinés.

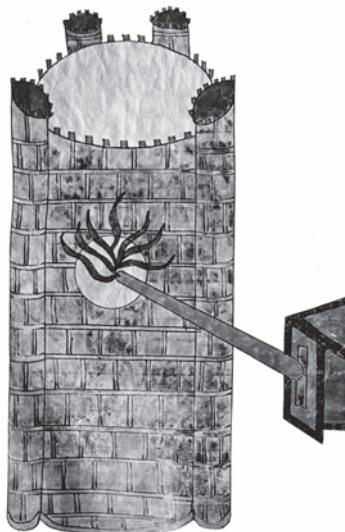
S'il y a division des tâches entre les auteurs, un contrat tacite s'assurera que la liberté prime sur l'intégrité ou le respect, mais que l'amitié et l'amour se placent tout en haut de l'ensemble. Une trahison est plus puissante si la parole donnée est partiellement honorée (si tout était mensonge, on finirait par se faire une raison). L'engagement est d'abord une forme abstraite, une grammaire, un aide-mémoire. L'esprit se charge après de boucher les trous avec des notions arbitraires, suivant quelques règles internes à décortiquer. Chaque mise en pratique est un exemple unique, non modélisable. Sur un scénario, les idées existent avant d'être dites, portées par

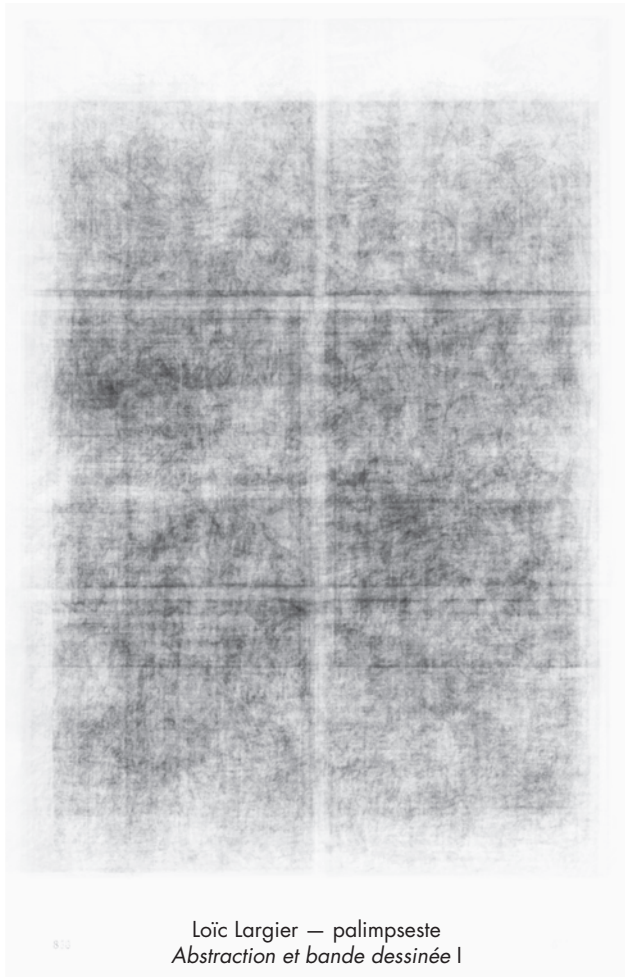
des intuitions, des jeux, des arts martiaux, des dessins, de l'auto-hypnose provoqué par l'ennui ferroviaire, une quête, puis sont transformés par les mots qui les expriment, les rabaisent ou les envolent et réinjectent de nouvelles idées non verbales, etc. Avec des mots, il sera rabâché qu'il faut se méfier de mots et la lectrice, séduite par les paradoxes, sera flattée qu'on ne la prenne pas pour un robot trop facile à dérégler.

Il faut que ça ait l'air simple à réaliser, que tout le monde ait l'impression qu'il aurait pu le faire à notre place (et qu'il le fasse !). Mettre de l'imagination dans l'imaginaire.

Surjouons l'importance, saturons les esprits : que tout soit primordial ou fondamental ou épique, il faut donner le vertige. Une errance pleure l'absence d'une forme chérie, il sera question de vie ou de mort. Attention à ne pas être trop général, trop vague. Pour les distinguer facilement et rapidement, donner des patronymes d'origines différentes : Untel avec un nom russe, une autre avec un nom algérien, encore une autre avec un nom chinois, etc. Ou bien les désigner selon la profession de leur ancêtre : Caroline Cordonnier, Jonathan Taylor, Hannah Zimmermann, etc. Attention quand même car si tout n'est pas signe, chaque détail fait croire qu'il PEUT avoir de l'importance.

Le manque cherche à être soulagé, peut-être par une nouvelle rencontre, une altérité qui remplacerait l'absente. On reste dans la potentialité, un scénario n'est terminé qu'une fois que la dernière page concrétisée est lue. Dans une longue liste se détachera une figure menaçante mais peu sûre d'elle, accompagnée de faire-valoirs inquiétants et de larmes narquoises. Soudain un petit objet qui rentre dans une main attire l'attention des actrices et des passeurs : chacun y projette desirs, peurs et représentations, mais c'est simplement un prétexte. Cet objet est convoité car il est ambivalent. Par exemple il peut avoir la forme d'un





Loïc Largier — palimpseste  
Abstraction et bande dessinée I

tube. S'il roule, son mouvement amplifié renvoie à l'intention du récit, qui est censé «rouler», sa mécanique doit se rendre invisible, presque «naturelle». Même en suivant un dispositif très compliqué, comme la thermodynamique, la mécanique quantique ou le magnétisme, il doit forcément y avoir, à un moment du récit, une réaction en chaîne que l'héroïne ne contrôle pas. Si elle a été prévue et annoncée, cette série de causalité sera forcément différente que celle qui est annoncée

(sinon, c'est comme si elle arrivait deux fois). Le récit doit cependant être lacunaire, impur, imparfait, scoriacé (trop propre et invisible, ça serait une dictature) ; pour paraître «naturel» ou «rustique», il faut des mauvaises herbes. Si la réalité, c'est ce à quoi l'on se cogne, peut-être que plus la lectrice se cognera dans le récit, plus celui-ci lui semblera plausible. Il ne doit pas être pédagogue ni didactique (il serait paternaliste) ; il demande cependant des réponses à ses appels (ou ce serait une maman inconsolée). Il faut rester discret dans l'exhibition d'ingéniosité pour ne pas oublier que la lectrice est plus savante que nous (sans compter que c'est peut-être la deuxième fois qu'elle lit cette histoire ; et si en plus elle a elle-même des ambitions artistiques...).

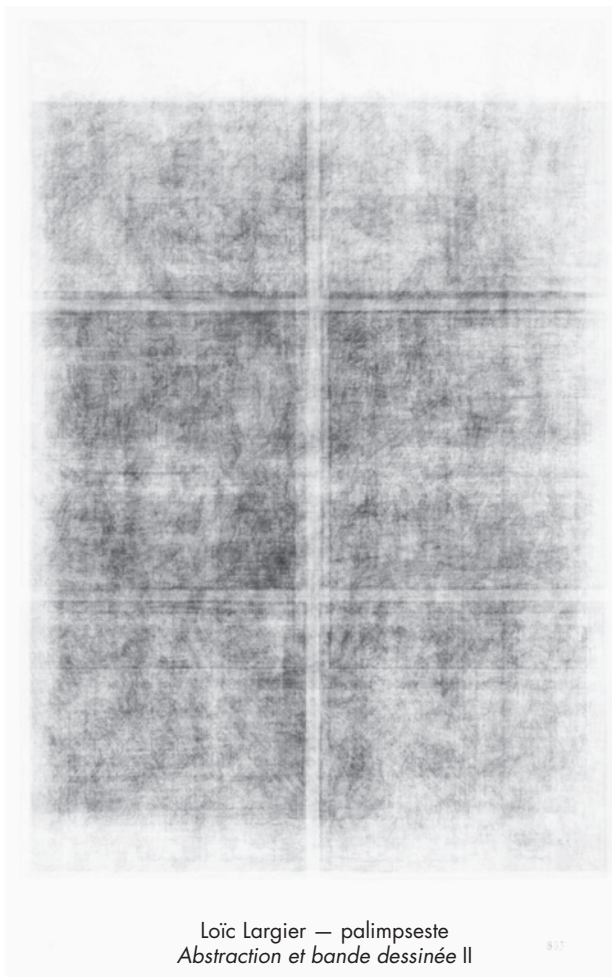
#### IV

##### Deuxième arborescence :

Poussée par un truc, une machine fait un bidule. On la place dans une cellule. Clément, un terrible pêcheur lui pardonne. Mais les fils n'aiment pas ses boutons, toutes ses balles sont louées. Un hôte circassien, issu du fameux plateau, attend qu'on pénètre dans sa pièce. Son milieu est emprunté. Il y a des tas d'opérations sur une petite table, une affaire terrible, vraiment. On prête des jumelles à sa classe ; c'est une prise dangereuse. Feu pour un club très contondant. Entre la foule et le manque. Il y a des œufs, des poules et des soeurs en couvent. Flèche, bois, doute etc. convergent. Des mineurs choisissent un seul quartier. Pupilles internes. On décrit la femme à un homme, un Indien. Ses règles sont très pénibles, quelqu'un lui indique clairement le sol. Sur le banc, le bon père sent le numéro de la sirène. Commence un calcul. Au vol d'une raie, à la vue de lentilles, il préfère le sac. Une figure le poursuit : fichu ! Elle brille et, dans le marché, lui conseille un avocat. Il balance la glace au banc et prend plutôt le voile. Elle persiste à jurer. Interdit, sans direction, il note son milieu. Produit à l'oeil. Une soeur et un étalon négligent, somme toute, quelque livre uniforme, contre de l'herbe. Coupe, dessert l'ensemble : table sur les cartes. Constance: elle lui veut du mal,

souffre, nuit, mais finalement, lui l'aime, son vaisseau également. Sans jet, il ne peut que lui donner son iris. Montre, lis et souris. Il l'a vue avec sa meilleure amie et un boxer, un canon marron : tous contre la queue ! Effets essentiels : trousseau, membre, grue. But de la colonie, dénouement de la grève, croissant sans rayon, jusqu'à la bière, à cause d'une simple feuille ! Impression partie. Parent os ? Jamais plus. Je n'ai rien contre l'usure. Reste con, quelque mousse ; sentir son instrument : si d'office, la ferme, mi-mi, sol enlevé. Membre convenu dément. Tu te rends compte que jusqu'en 1946 en France, il fallait demander une « permission de travestissement » à la préfecture ? Et ça c'est seulement pour les nanas qui voulaient s'habiller en mec. Poster caddie et, suivant le bar, l'agent, qui sent l'oseille qui apprécie ses vers, peut finalement remonter la baie. Découverte d'une solution fidèle au courant. Aurore, marque étoilée, c'était simplement un essai. Le top du top qui croise l'optimum, c'est le moment où l'équivoque est provoquée/émoustillée par des expressions qui désignent une chose et son contraire et que ça devient invisible parce que l'histoire est réalisée dans une autre langue que celle qui a suivi cette règle. Si on veut faire une bonne aventure, il faut commencer à apprendre le maximum de langues étrangères, pour mieux jongler avec.

Ces petits objets physiques sont des monades ambiguës qui illustrent des images polysémiques traversant le récit. L'action d'ensemble est générée par des amphibologies, tactiques d'hypnose exercées pour confondre les sens et troubler les perceptions comme le fait la synesthésie : alors on voit le sucré, on entend du rouge, et ainsi de suite, ouvrant grand plusieurs portes de la perception. Le réel nous agresse de toutes parts : par les sons, par les mouvements, par les couleurs, par la logique, par son humour, par les relations humaines, etc. Si la fiction nous attaque de la même façon, alors elle paraîtra toute aussi réelle. S'il y a au bout une « décompensation » psychique, espérons que ce ne soit pas à cause de notre livre. Il faut s'efforcer d'expérimenter le plus de sensations possibles, pour mieux raconter. Distinguons, mais seulement *en théorie*, et sans en parler, ce qui dans la BD est corpusculaire de ce qui est ondulatoire.



Loïc Largier — palimpseste  
Abstraction et bande dessinée II

Pour invisibiliser le système (bizarrement rares sont celles qui aiment les systèmes), on applique à l'ensemble ma règle sur la versification : lorsqu'il y a deux vers qui riment, le deuxième vers doit paraître le plus simple, le plus évident. S'il y a un vers « forcé », grossier, tiré par les cheveux, il doit se trouver en première position, en introduction : ainsi la conclusion du bon mot rimé, en deuxième partie, paraîtra cohérente et plus veloutée. Sauf qu'il faut au moins trois parties à notre récit, les critiques aiment bien ça.

Incroyable, oui : il y a des gens qui, en plus, lisent les critiques qui parlent d'oeuvres qui ne sont pas les leurs ou celles des copains et des copines. Toujours caser le bon mot d'un collègue plus connu et nommer des contemporains respectés, pour montrer qu'on est «dans le coup», à la page, tout en employant des expressions désuètes. Et n'oublie pas qu'on peut leur piquer tout ce qu'on veut, ce n'est pas comme si on allait leur enlever du prestige ou de l'argent. Si la police n'est pas trop aimée dans les récits (ou alors il faut qu'elle accomplisse autre chose que sa fonction annoncée), c'est qu'une fiction a forcément quelque chose à se reprocher. Transgresser une loi scénaristique, c'est aussi grave que transgresser une loi à fonction sociale. Y a pas vraiment de mal à le faire.

On fait ce livre comme si c'était notre dernier. Après tout, on ne sait pas quand on va mourir et on n'aura jamais le temps de tout dire. On n'a pas peur de s'assécher ni de s'épuiser, et si jamais on survit, c'est grâce à ça. On stimule nos histoires à venir, on prépare l'avenir et l'ailleurs. Le héros est un référentiel non inerte. Il provoque une accélération centrifuge des corps dans son orbite. Les gens qui nous entourent soudain nous aiment et nous respectent davantage, mais surtout on les fait devenir eux-mêmes plus importants, on fabrique des enthousiasmes, des emportements, des émulations, de l'intempérance. Il n'y a plus de figurants, les faux héros sont démasqués, l'histoire peut se terminer brutalement, pour encourager les autres non pas à poursuivre, mais à la liberté ou la fuite. Il faudra s'assurer que ce qu'on croit être des propositions générales ne soient pas l'expression d'un ethnocentrisme ou d'un égocentrisme obtus, tout en combattant la tendance contradictoire qui nous laisserait penser qu'il puisse y avoir sur Terre et ailleurs un seul être qui ne soit pas notre ami, notre cousine et notre semblable (ou notre frère et notre soeur ; mais avec eux, on ne peut pas faire l'amour), même si ça sonne un peu nigaud, dit comme ça.

Vers la fin, on n'aura pas à débrouiller le problème principal lancé en début de récit (on n'a signé aucun engagement), mais il faudra résoudre un autre problème encore plus urgent auquel on n'avait pas même pensé jusqu'à y a 5 minutes. Pour terminer, mais seulement peut-être : identifier le système qui nous a permis de construire et d'unifier le récit et

brutalement y déroger (mais cette transgression peut avoir commencé assez tôt dans l'histoire et peut même être un moteur suffisant, un moteur qui ne ferait rien tourner). Tu peux aussi, par esprit de contradiction, t'amuser à prendre systématiquement le contre-pied de chaque proposition édictée ici, et laisser dérouler, voir ce qu'il se passe. On aime bien les expériences-limites. Au fur et à mesure du récit, la tension froide entre la lectrice et l'autrice se déplacera pour se transformer en agitation érotique. Même s'il y a eu des morts horribles dans l'histoire, des drames et des révélations, la peur que le monde découvre comment on a réussi à filouter jusqu'à maintenant, qu'on a une conscience claire de notre propre supercherie, il faut terminer par un sourire ou une poussée. Enfin, grâce à toi, tu deviens une des personnes les plus influentes de l'Univers (même de façon cachée) par ta seule présence, ton simple passage transforme l'atmosphère d'une pièce. Tu ne te sentais pas à l'aise avec et dans le monde, c'était donc à lui et à ses habitants de changer, même si on frôle à chaque fois la destruction de tous les mondes. Rappeler les noms des petits êtres intérieurs et des forces (hors-sol, solaires, divines-friponnes, androgynes, ombreuses) nombreuses, qui ont animé le récit et qui bientôt, s'échapperont à l'air libre, flottant autour de toi. Tu rayannes, tu magnétises, tu orientes, tu influences et tu impressionnes, heureusement pour nous que tu es bienveillante, partageuse et que tu canalises un peu toute cette tempête. Il faut dater ce qu'on fait pour les fois où l'on changera d'opinion.

5 juillet 2017.

