

## **Images fixes, cadre mobile** **La bande dessinée aux bords du cinéma**

**Livio Belloï**  
Fonds National de la  
Recherche Scientifique  
Université de Liège

Paru en 2010 aux Éditions Sarbacane, *Travelling Square District*, du jeune dessinateur belge Greg Shaw, fait figure d'OVNI dans le champ de la bande dessinée contemporaine. Librement inspiré par les travaux de l'OuBaPo (Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle)<sup>1</sup>, Shaw a composé un album singulier à plus d'un égard : singulier, tout d'abord, en ce qu'il se présente comme une méditation approfondie autour de la figure du carré, laquelle détermine non seulement le format même de l'ouvrage, mais aussi l'architecture de chaque page et le cadre de chaque case ; singulier, plus encore, en ce que l'album tient tout entier dans sa première de couverture, image proprement matricielle délimitant un périmètre au-delà duquel le point de vue jamais ne s'aventurera. Comme de nombreux lecteurs l'ont fait observer, ce panorama urbain fait spontanément songer à New York, notamment en raison du pont représenté dans la portion inférieure gauche de la couverture, lequel rappelle assez nettement Brooklyn Bridge, et de l'imposante statue localisée sur la droite à l'avant-plan, version carnavalesque de la Statue de la Liberté, représentée sous les espèces d'une femme nue, enceinte et brandissant fièrement un téléphone portable. Mais Greg Shaw a plus d'une fois signalé que, s'agissant de l'image matricielle de son album, il s'était originellement inspiré de la ville de Sydney.<sup>2</sup> Au départ de cette couverture, qui lui tiendra lieu de seul et unique décor, l'œuvre se déploie en fonction d'une bipolarité très concertée, faisant alterner description et narration.

Les planches à fonction descriptive se construisent systématiquement en 4 x 4 cases au format identique. Muettes, elles visent à actualiser une translation, une mise en mouvement continue du cadre (c'est le « travelling » auquel le titre de l'ouvrage fait allusion) ayant pour fonction de détailler le vaste paysage urbain figuré sur la couverture de l'album (gratte-ciel, tours, pont métallique, quais, bâtiments divers, etc.), mais aussi et surtout de relier entre eux les différents sites où l'intrigue, de nature essentiellement policière, va progressivement se nouer.

Placées elles aussi en regard les unes des autres, les planches à vocation narrative se structurent quant à elles en 2 x 2 carrés de plus grande taille, chaque case occupant une surface égale à 4 carrés plus petits. Amenées à la faveur d'un travelling avant ou d'un zoom effectué sur la dernière case de la planche descriptive

qui les précède, ces pages privilégient, en règle générale, le plan large et fixe : elles ont en propre d'accueillir en leur sein, comme il se doit, les personnages principaux (« Le mari, la femme, les flics, l'amant », comme le résume la quatrième de couverture), au premier rang desquels figure un certain Georg W. Ashry, activiste soupçonné de fomenter un attentat à la bombe, mais aussi, sur un plan plus personnel, mari trompé qui a décidé de faire exécuter sa femme par un tueur à gages. Dans une démarche typiquement oulipienne, tous les personnages mis en scène dans les planches narratives de *Travelling Square District* arborent des noms qui sont en fait des anagrammes formées au départ des prénom et nom de l'auteur. Ainsi, le patronyme « Gregory Shaw » devient-il tour à tour Roy Eggwhars (un inspecteur de police), Gerry Wagosh (un autre inspecteur de police), Georg W. Ashry (le terroriste présumé que nous venons d'évoquer), Rosah Wygger (sa femme infidèle), Howy Beggars (l'amant de cette dernière, mais aussi le complice d'Ashry dans ses projets d'attentat), Roger HC Ways (un commissaire de police), Yorg Schwager (le tueur à gages), etc. C'est là une véritable prouesse verbale qu'à date récente, Marc-Antoine Mathieu s'est plu à réitérer dans ce projet éditorial très singulier qu'est *Le Livre des livres* (2017).<sup>3</sup>

#### « *START* »

Toute la dynamique de *Travelling Square District* tient de la sorte dans ce battement systématisé entre description et narration, entre travelling et plan fixe, entre mutité et prise de parole, etc. Attardons-nous à présent sur les pages inaugurales de l'œuvre. Sur la planche liminaire, le premier événement visuel n'est pas une case, mais bien un pictogramme logé dans la marge de gauche. Il s'agit en l'occurrence d'un triangle équilatéral noir disposé sur l'un de ses angles, pointant en direction de la droite, vers la première case de la page. Seule forme de son espèce sur cette première planche, ce pictogramme s'offre comme l'équivalent conventionnel d'une flèche et s'investit dès lors d'une fonction essentiellement déictique.

À ce moment précis du processus de lecture, cette forme singulière s'est déjà imposée à nous à deux reprises et de deux façons distinctes. Une première occurrence s'en laisse repérer sur la couverture même du volume, en haut à gauche, juste à côté du titre étalé en lettres capitales. Au triangle opaque, s'adjoint en la circonstance, localisée sur sa droite, une forme carrée transparente, un cadre bordé de noir enfermant une portion de ciel que zèbre un fragment de nuage. Ce sont là deux formes extradiégétiques apposées à la surface même de la couverture et situées en un lieu hautement stratégique, dans l'entourage immédiat du point de focalisation que représente le plus souvent l'intitulé d'un album. En termes de mise en page, les deux formes se voient en outre soumises à la même opération de centrément que celle qui affecte l'écrit : tout se passe en l'occurrence comme si le triangle et le carré étaient en quelque sorte *compris*, intégrés dans l'intitulé même de l'œuvre, manière de leur assurer une visibilité en dépit de leur petite taille relativement à la surface sur laquelle ils viennent s'incruster.

Le binôme triangle/carré fait retour sur la couverture intérieure du volume, dans la même zone de la page. C'est le même panorama urbain qui se figure là, mais cette fois drapé d'un voile d'obscurité, comme filtré par une sorte de nuit américaine. Seule une infime portion de cet espace échappe à l'obscurcissement : c'est précisément le fragment de ciel encadré dès l'image de couverture, ici représenté en surbrillance. Du carré, l'encadrement noir a disparu, devenu inutile en raison de la pénombre ambiante. Quant au triangle, il est passé du noir au beige, pour mieux se détacher, par contraste, de l'environnement sur le fond duquel il trouve à s'actualiser. Si le titre de l'œuvre, les noms de son auteur et de son éditeur ont disparu, cela ne signifie pas pour autant que cette page intermédiaire soit vierge de toute mention écrite. Juste avant le triangle et dans la même couleur que lui, se dévoile en effet un verbe conjugué à l'impératif et typographié en lettres capitales.

« START » : cet élément scriptural n'est de l'ordre ni du phylactère, ni du récitatif. Il s'agirait plutôt d'une adresse directe, d'une injonction formulée à l'endroit du lecteur, par l'office de laquelle se voit désigné le point de départ d'un procès en instance de s'inaugurer. Il est à noter qu'entre le mot « START » et le pictogramme triangulaire, la redondance n'est qu'apparente. Alors que l'élément verbal fait allusion à un début, à l'enclenchement d'un processus, le pictogramme qui lui est associé signifierait plutôt, par référence à la signalétique audiovisuelle, le fait de « jouer » (« PLAY » plutôt que « START »). Or, un lecteur ne « joue » jamais véritablement un album de bande dessinée (comme il « jouerait » un disque ou un dvd). C'est là d'emblée le signe de ce que l'album de Shaw se fera le lieu de procédures formelles et d'effets renvoyant à des pratiques spécifiques, associées aux images en mouvement (cinéma, vidéo). En pareil contexte, l'alliance du triangle et du carré a du reste quelque chose de potentiellement ironique, puisque le carré, dans la signalétique en question, désigne précisément l'arrêt. Ce que ces deux pictogrammes conjoints nous donnent d'emblée à penser, c'est le paradoxe d'un processus aussitôt interrompu qu'enclenché, comme *grippé* à ses origines.

### *Parcours céleste*

À l'invitation de Greg Shaw, commençons, jouons et regardons de plus près la première page du volume. Les termes du défi que s'impose l'auteur (et qu'il impose du même coup à son lecteur) apparaissent d'emblée en toute clarté : en la circonstance, comment envisager de figurer un mouvement continu et régulier du cadre au départ d'images fixes ? C'est là, on s'en souvient, une question rencontrée jadis, à plus petite échelle, par Régis Franc dans *Intérieurs* (1979), œuvre basée sur un panoramique circulaire ininterrompu (Groensteen 71). À cet égard, Shaw ne donne d'ailleurs pas dans la facilité. Pour initier son lecteur au dispositif du cadre mobile, le dessinateur opte en effet pour un mouvement purement arbitraire, un travelling céleste privé de tout point de repère anthropomorphique. Après le pictogramme triangulaire, signal d'enclenchement et rappel d'une trajectoire de lecture, le cadre entre de la sorte dans un ample mouvement continu, qui ne connaîtra une première interruption qu'au bas de la troisième planche. Si le

pictogramme placé en marge invite à déployer une lecture conventionnelle de gauche à droite, Shaw opère, dans le strip inaugural, un premier coup de force, en plaçant sous nos yeux un mouvement précisément déroulé de la droite vers la gauche.

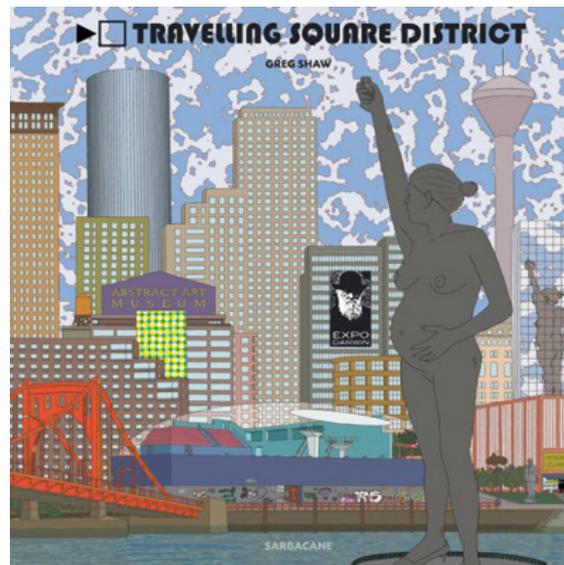
Comment l'auteur donne-t-il à éprouver ce mouvement contradictoire, situé dans une relation de friction manifeste avec le sens même de la lecture ? La tactique figurative ici mise en œuvre est aussi simple qu'efficace : Shaw fait en sorte que chaque nouvelle case conserve un fragment (ciel ou nuage, zone bleue ou zone blanche) de la case qui la précède. Entre deux cases, c'est un fragment iconique répété qui marque la transition et fonctionne comme indice de mobilisation et d'orientation du cadre, latéralement comme verticalement. Ainsi, la deuxième case découvre et complète le nuage qui, dans la case inaugurale, n'apparaissait que fragmentairement, le long du bord latéral gauche.<sup>4</sup> Dans la troisième case, alors que la blancheur du nuage se fait dominante, l'indice de continuité réside dans un minuscule fragment de ciel situé en amorce du bord inférieur du cadre, glissant lentement vers le bord latéral droit. Dans la quatrième case enfin, le partage entre le bleu du ciel et les nuages se fait plus équilibré : les marqueurs de continuité tiennent là à des zones célestes coupées par les bords de la case (nommément, les deux bords latéraux et le bord inférieur). On l'aura compris : dans cette séquence d'ouverture, comme d'ailleurs dans toutes les planches à caractère descriptif, Shaw joue en toute conscience d'un puissant effet-domino (Peeters 39) ; en l'occurrence, il tend à *littéraliser* le fameux principe de « solidarité iconique » qui, selon Thierry Groensteen (23-25), fait force de « loi » dans l'économie figurative propre à la bande dessinée.

Avec le passage de la quatrième à la cinquième case, Shaw se confronte à une nouvelle et assez épineuse question : celle de savoir comment négocier, en pareille configuration, la transition, non plus entre les cases, mais cette fois entre les strips. De ce point de vue, le dessinateur privilégie de nouveau une solution radicale, brisant avec les conventions établies. Alors que le regard du lecteur « tombe » naturellement sur la cinquième case, alors qu'il *descend* sur le strip suivant, Shaw choisit d'imprimer à son cadre une trajectoire ascendante, rendue manifeste par deux marqueurs graphiques de continuité (fragmentation de la zone bleue par le bord inférieur, apparition d'une zone bleue plus petite, qui descend le long du bord latéral gauche). À tous égards, il en va de la relation entre les quatrième et cinquième cases comme de l'articulation générale du premier strip : que le mouvement soit latéral ou vertical, il s'ingénie *d'abord* à prendre à rebrousse-poil le regard du lecteur.

Usant de la même tactique figurative, le reste de la planche traduit un nouveau mouvement latéral de droite à gauche (cases 6, 7, 8 et 9), suivi d'un double mouvement descendant (cases 10 et 11), auquel succèdent, tour à tour, un autre mouvement latéral, cette fois déroulé dans le sens de la lecture (cases 12, 13, 14, 15), et un dernier mouvement descendant (case 16). Sur cette première page, qui a manifestement valeur de programme, ce sont ainsi les quatre modalités du travelling qui se trouvent mises en exergue : mouvement latéral vers la gauche ou vers la

droite ; mouvement vertical vers le haut ou vers le bas – mais sans mélange entre les deux ordres, le mouvement, quelle qu'en soit la nature, s'avérant toujours rectiligne pour d'évidentes raisons de lisibilité.<sup>5</sup> D'entrée de jeu, tout est dit de l'ample *scrolling* descriptif auquel le point de vue va se livrer d'un bout à l'autre du volume.

Cette idée d'un balayage de la voûte céleste sans qu'apparaisse à l'image la moindre référence à la Terre ferme fait clairement signe du côté du cinéma et, plus spécifiquement, du cinéma envisagé sur son versant expérimental. Devant la page inaugurale de *Travelling Square District*, il est impossible de ne pas songer à certaines séquences de *La Région centrale* (1971), l'œuvre monumentale du cinéaste canadien Michael Snow. Le film de Snow, on s'en souvient, s'offre comme une exploration systématique des possibilités quasiment infinies qu'offre la mobilisation du cadre cinématographique, ici déployé dans toutes les directions possibles et imaginables (latéralité, verticalité, rotations, effets de zoom, etc.).<sup>6</sup> Vers la dix-huitième minute du film, après avoir exploré minutieusement un vaste paysage montagneux, désertique et quelconque, la caméra téléguidée à l'aveugle par Snow prend de la hauteur : elle s'affranchit de la surface terrestre, quitte tout point d'ancrage et, pendant plus de dix minutes, pointe son œil mécanique et mobile vers un ciel bleu qu'encombrent d'abord d'épais nuages. Entre Shaw et Snow, le point de convergence ne réside pas seulement dans le choix d'un motif commun : il tient aussi à la notion d'un *parcours céleste* effectué selon un mouvement fluide, relativement lent et, par dessus tout, ininterrompu. Mieux encore, si le mouvement du cadre est évidemment simulé dans *Travelling Square District* et si, à l'inverse, il est effectif dans *La Région centrale*, ce sont les nuages qui, d'un côté comme de l'autre, livrent des indices prégnants de ce mouvement.<sup>7</sup>



**Fig. 1.** Couverture de *Travelling Square District*  
© Greg Shaw / Éditions Sarbacane, 2010.

### *Façades et grilles*

Accueillant en son sein une trajectoire brisée et assez complexe, la première planche de *Travelling Square District* énonce la promesse d'une graduelle descente sur Terre, en quête, après cette prouesse formelle inaugurale, d'un ancrage matériel et, partant, de points de repère plus immédiatement lisibles ; à la recherche, également, de la figure humaine, matière première du volet plus narratif de l'œuvre de Shaw.

C'est bien ce qui se produit sur la page suivante, à la surface de laquelle les mouvements descendants accaparent dix des seize cases. Au travelling céleste, se substitue à présent un travelling architectural. Dans le cadre de cette deuxième page – tout comme dans la suivante –, Greg Shaw se souvient manifestement des amples mouvements de caméra autonomes et descriptifs par lesquels s'inaugurent bon nombre de films classiques hollywoodiens. Tout le monde aura bien évidemment à l'esprit l'ouverture de *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) ou, plus connue et frappante encore, celle de *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), où le cinéaste, partant d'un plan de très grand ensemble de la ville de Phoenix, parvient en définitive, au prix de mouvements progressifs et de discrets fondus enchaînés, à isoler un immeuble et, dans cet immeuble, une chambre d'hôtel en particulier, celle où Marion Crane (Janet Leigh) vient de passer un moment intime avec son amant.<sup>8</sup> Il est d'ailleurs à noter que la référence à Hitchcock (celui de *Psychose*, mais aussi, à l'évidence, celui de *Fenêtre sur cour* [1954]) semble totalement assumée par Shaw. Ainsi, plus loin dans *Travelling Square District*, au sein d'une planche descriptive, les cases 10 à 14 détaillent une statue ressemblant à s'y méprendre au maître du suspense.

Tout aussi limpide par ailleurs est l'allusion répétée, sur le mode du graffiti cette fois, à Georges Perec. C'est là, à n'en pas douter, un clin d'œil envoyé en direction de l'OuLiPo historique, mais aussi, plus spécifiquement, une référence, s'agissant du même Perec, à *La Vie mode d'emploi* (1978), description « panoptique » de la vie quotidienne d'un immeuble, roman pluriel et expérimental qui a pu inspirer, d'une façon ou d'une autre, *Travelling Square District*.<sup>9</sup>

La troisième planche de l'album se consacre de tout son long, et c'est là un trait assez remarquable, à un travelling descendant, parcourant la façade d'un seul et même immeuble. Le problème figuratif posé par un tel environnement tient à l'évidence, non à sa fantaisie ou à sa labilité (comme c'était le cas des nuages), mais, au contraire, à sa grande uniformité. De quelle manière, en pareil contexte, donner l'illusion d'un cadre mobile ? Pour résoudre cette question, Shaw se livre en la circonstance à un assez subtil *jeu sur les bords*. Non seulement neutralise-t-il, sur l'ensemble des seize cases, les bords latéraux (de manière à produire une trajectoire, une fois encore, parfaitement rectiligne), mais encore s'emploie-t-il à activer fortement le bord inférieur de la case. Au fur et à mesure de la déambulation du cadre à la surface de l'immeuble, de nouvelles fenêtres se découvrent ainsi, le plus souvent en trois temps : d'abord timidement et fragmentairement en amorce du

bord inférieur, puis de manière plus franche, avant d'apparaître en entier à la faveur d'une découverte progressive – et ainsi de suite. Là encore, c'est un principe tout littéral de « solidarité iconique » qui prévaut : si une seule de ces cases venait à faire défaut, c'est le mouvement même du cadre qui sombrerait dans l'illisibilité.

Découpant la façade du gratte-ciel en fragments continus, produisant au passage des effets de surcadrage en chaîne, cette troisième planche – comme tant d'autres dans le corps de l'album – tend à abstraire le matériau figuratif de départ et, ce faisant, évoque parfois, dans ses régularités mêmes, certaines œuvres de Paul Klee, comme *Static-Dynamic Gradation* (1923) ou *Ancient Sound. Abstract on Black* (1925) – ce dernier tableau obéissant d'ailleurs, ce n'est peut-être pas tout à fait anodin, à un format carré. Dans sa conformation, une telle planche rappelle également le fameux schéma de la *grille*, que Rosalind Krauss, dans un texte classique, tenait pour « emblématique de l'ambition moderniste des arts visuels » (Grilles 167) et dans laquelle elle croyait pouvoir identifier « la forme omniprésente de l'art [du XXe] siècle » (169).<sup>10</sup>

Étalé sur trois pages et pas moins de 48 cases, le majestueux mouvement du cadre par lequel s'inaugure *Travelling Square District* ne peut produire qu'un intense effet de mystère ou de suspense : qu'est-ce que ce travelling continu va chercher, qu'est-ce qu'il traque au juste, qu'est-ce qu'il va finir par surprendre ?

### *Au fil du fleuve*

Dans la section finale de *Travelling Square District*, Yorg Schwager assomme Georg W. Ashry, son commanditaire, avant de le noyer dans sa baignoire. De la sorte, le tueur à gages se débarrasse, comme il le dit lui-même, d'un « témoin gênant ». Les deux dernières planches narratives du volume nous montrent, en plan fixe et moyen, ce même personnage alors qu'il trouve refuge dans ce qui ressemble à un peep-show situé le long du fleuve.

Après cette ultime péripétie, l'œuvre de Shaw se clôture comme elle s'était inaugurée : par trois planches strictement descriptives traversées par un point de vue mobile. De manière assez notable, les antépénultième et pénultième planches du volume enferment et concentrent dans leur portion inférieure d'assez insistants mouvements descendants (cases 12, 13, 14, 15, 16 dans le premier cas ; cases 11, 12, 13, 14, 15, 16 dans le second). Arrivé au terme du récit, Shaw se livre à une dernière réflexion en images quant aux possibilités offertes par le cadre mobile dans le langage de la bande dessinée. Pour ce faire, l'auteur engage son point de vue en un lieu situé, topographiquement parlant, aux antipodes du ciel exploré dans le cadre de la première planche. À la faveur des mouvements descendants que nous venons d'évoquer, il prend désormais en ligne de mire l'eau du fleuve, à hauteur de laquelle il arrive très précisément à la dernière case de la pénultième page.

À l'instar des nuages sur la page inaugurale, l'eau trouble (grisâtre/verdâtre) du fleuve se donne comme une surface relativement informe face à laquelle se reformule drastiquement toute la question du cadre mobile. En la circonstance, Shaw recourt au même stratagème qu'à l'ouverture du volume : entre

deux cases consécutives, il s'emploie à maintenir, sur le mode du chevauchement, un marqueur de continuité graphique permettant de déterminer la direction empruntée par le cadre. Mais l'essentiel n'est pas là. Autrement remarquable est le fait qu'à l'occasion de cet *explicit*, Shaw prenne soin de brider les mouvements du cadre, ne leur ménageant plus que deux options : soit le travelling se déroule de la gauche vers la droite (comme sur les 15 premières cases), soit il se déploie de haut en bas (comme sur la dernière case). En d'autres termes, sur cette ultime page, plus rien ne vient contrarier les pérégrinations du regard. Toute friction s'y voit levée entre les mouvements produits par le cadre et la trajectoire qu'emprunte, par convention, le processus de lecture. En pareille configuration, le regard du lecteur n'a somme toute plus qu'à *glisser*, à se laisser porter au fil de l'eau jusqu'à la dernière case. C'est là comme une invitation implicite à quitter en toute fluidité le site de la diégèse et à se désengager du dispositif relativement contraignant qui en gouvernait la mise en œuvre.

### *Pour une para-histoire du cinéma*

Depuis son intitulé jusqu'aux procédures qu'il met en jeu (travelling horizontal ou vertical, zoom, plans-séquences, mais aussi, dans certains épisodes narratifs, flashbacks avec glissement subtil de la couleur au noir et blanc), en passant par les diverses références qu'il convoque implicitement ou explicitement (Vidor, Wilder, Hitchcock, Snow, etc.), l'album de Greg Shaw est de toute évidence travaillé en profondeur, au cœur même de son dispositif, par le cinéma, dans sa version traditionnelle ou plus expérimentale. En un certain sens, *Travelling Square District* pourrait être qualifié d'œuvre *para-cinématographique*, dans la mesure même où cet album ne déploie sa mécanique et ne dévoile ses véritables enjeux qu'à les situer aux *bords du cinéma*.

Sous cet angle, *Travelling Square District* gagne à être mis en regard avec une œuvre telle que *Cinema panopticum* (2008) du dessinateur suisse Thomas Ott. Entièrement muet et en noir et blanc, cet album suit les déambulations d'une petite fille sur un champ de foire. Cette dernière, désargentée, finit par échouer dans une baraque foraine isolée où, grâce à des machines à sous dont le dispositif évoque de près celui du kinéscope, le fameux appareil inventé par Thomas Edison dans les années 1890, elle peut visionner, passant de l'une à l'autre, cinq histoires différentes (dans l'ordre : « The Hotel », « The Champion », « The Experiment », « The Prophet » et « The Girl »), lesquelles s'offrent comme autant de fantasmagories peuplées de personnages plus étranges les uns que les autres. En d'autres termes, cet album tire sa substance même des *images en mouvement* qui se déroulent sous le regard tantôt intrigué, tantôt effrayé de la petite fille, dont le lecteur est amené à partager le point de vue. Les rapports que l'œuvre de Thomas Ott entretient avec l'univers du cinéma ne sont d'ailleurs pas seulement affaire de prétexte narratif. Ainsi, il est intéressant de noter que *Cinema panopticum* a fait l'objet d'une exposition en bonne et due forme à la Cinémathèque de Bologne en mars 2009 – initiative suffisamment rare pour être soulignée. De façon peut-être

plus surprenante encore, l'œuvre du dessinateur suisse forme également la matière visuelle même d'une sorte de spectacle hybride, un « bd-concert » imaginé par le Skeleton Band, groupe montpelliérain de folk-rock qui se produit sur scène avec, en arrière-plan, projetées sur un écran et déployées en séquences, les différentes cases composant, précisément, *Cinema panopticum* ; configuration somme toute très singulière dans le cadre de laquelle l'image de bande dessinée se mue, non pas en image de cinéma, mais à tout le moins en une image traversée et transportée par de la lumière.

À la présente réflexion, il conviendrait encore d'annexer l'expérience radicale que constitue *3 secondes* (2011) de Marc-Antoine Mathieu. Cet album virtuose se donne pour ambition de détailler une scène de crime en un seul « zoom ludique », vertigineux, ininterrompu et particulièrement riche en rebondissements et ricochets visuels de toutes sortes. Œuvre d'ailleurs hybride, puisqu'elle existe également en version numérique, entre bande dessinée et vidéo.<sup>11</sup> Après avoir introduit un mot de passe figurant sur la couverture intérieure de la version papier, le lecteur/spectateur est mis en situation de prendre les commandes du zoom autour duquel l'œuvre s'articule : il est en effet invité à utiliser un curseur « pour déformer le temps (vers la droite pour l'accélérer, au centre pour le ralentir, à gauche pour le remonter) » – autant de manipulations temporelles qui ont intéressé le cinéma dès ses débuts<sup>12</sup>, avant de marquer de leur empreinte, pour s'en tenir aux années 20, les œuvres de cinéastes aussi divers que René Clair (*Entr'acte*, 1924, sur un scénario de Francis Picabia), Jean Epstein (*La Chute de la maison Usher*, 1928) ou Dziga Vertov (*Kino-Glaz*, 1924 ; *L'Homme à la caméra*, 1929).

Pour l'anecdote – mais la connexion semble particulièrement révélatrice –, l'une des planches de *3 secondes* affiche, sur le mode du détail presque subliminal (la tranche d'un livre pleinement visible sur une seule case) et à titre de clin d'œil, le nom même de Greg Shaw, placé dans le voisinage d'autres artistes auxquels Mathieu aime à se référer et qu'il compte parmi ses influences revendiquées, comme Nikki de Saint-Phalle, M. C. Escher, Anish Kapoor ou encore Jeff Koons.<sup>13</sup>

Le moins que l'on puisse dire, c'est que nous avons affaire en l'occurrence à des œuvres graphiques qui sont véritablement hantées par le cinéma comme dispositif et comme mode de représentation. En tout état de cause, de tels objets visuels ne sont-ils pas en effet disposés aux *marges* d'une histoire du cinéma ? N'ont-ils pas en propre, par là même, de questionner les limites d'une telle histoire ? Plus radicalement encore, ne plaident-ils pas en faveur d'une extension du périmètre qui lui est généralement alloué ? On peut en tout cas se demander, très élémentairement, si des œuvres de cet ordre n'en appellent pas à l'élaboration d'une *para-histoire* du cinéma, champ d'investigation où trouverait à s'inscrire tout projet graphique que, d'une façon ou d'une autre, le cinéma innerve, envoûte ou obsède.

## Notes

- <sup>1</sup> Groupe à géométrie variable créé en 2002 par Thierry Groensteen et Jean-Christophe Menu, l'OuBaPo se conçoit comme le prolongement graphique de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), l'illustre collectif fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. À l'instar de son aîné littéraire, l'OuBaPo promeut l'idée d'une création asservie à des contraintes prédéfinies. Pour un panorama de ces contraintes (consécution aléatoire, recouvrement, restriction iconique, itération textuelle, etc.) et des jeux formels auxquels elles donnent lieu, voir par exemple OuBaPo. Pour une généalogie et une évocation générale de l'OuBaPo, voir notamment Menu 101-137.
- <sup>2</sup> Sur cette question, voir par exemple l'entretien que l'auteur a accordé en 2010 au site Génération BD, disponible à l'adresse suivante : <http://www.generationbd.com/index.php/interviews/20-interviews-ecrites/1242-interview-bd-qgreg-shawq-travelling-square-district-sarbacane.html> (dernière consultation : 18 juin 2019).
- <sup>3</sup> Dans cet ouvrage hors-normes, les prénoms et nom de l'auteur servent, au prix d'un travail anagrammatique très comparable, à désigner les auteurs des différentes œuvres imaginaires dont les couvertures sont recueillies dans le corps même du livre. Ainsi, le patronyme « Marc-Antoine Mathieu » devient-il, assez poétiquement, « Mathieu Mainraconte », « Maurice-Nathan Moite », « Maria Toutenmachine », etc. Nous aurons à revenir plus en détail sur les liens unissant Mathieu et Shaw.
- <sup>4</sup> Sans grande surprise, cette première case correspond très exactement à la portion de ciel mise en évidence par le carré bordé de noir situé en haut à gauche sur la couverture de l'ouvrage. En quelque sorte, cette case était déjà *prédécoupée* dans l'image matricielle de l'album.
- <sup>5</sup> Pour être tout à fait précis, Shaw s'interdit, par principe, toute forme de *zigzag*. Ainsi, un mouvement latéral effectué dans une direction ne peut être immédiatement suivi par un mouvement latéral orienté dans la direction opposée. En d'autres termes, tout changement de direction dans une dimension (latérale ou verticale) doit être annoncé et, pour ainsi dire, *amorti*, par un changement de direction dans l'autre dimension. C'est là une contrainte supplémentaire, plus discrète, mais effective.
- <sup>6</sup> Sur le dispositif complexe auquel obéit *La Région centrale* et sur les multiples effets de mouvement qu'il autorise, voir de Loppinot 81-93.
- <sup>7</sup> À la fin de la première séquence de *La Région centrale*, vers la trentième minute du film, ne s'offre plus à l'appareil de prise de vue qu'un ciel bleu vierge de tout nuage, pure surface monochrome au contact de laquelle la caméra semble réduite à une immobilité apparente.
- <sup>8</sup> Dans une période plus reculée de l'histoire du cinéma, l'on pourra également songer au début de *The Crowd* (King Vidor, 1928), avec son ample travelling vertical exécuté sur la façade d'un très imposant gratte-ciel new-yorkais.

- <sup>9</sup> La phrase de Paul Klee que Perec place en épigraphe de son préambule (« L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre ») s'investit assurément de résonances toutes particulières pour le lecteur de *Travelling Square District*. Pour une relecture stimulante de *La Vie mode d'emploi*, notamment quant aux relations qui s'y nouent entre les parties et le Tout, voir Joly. En bande dessinée, le dispositif « architectural » de Perec, avec ses coupes frontales dans le paysage urbain et ses inventaires d'objets, a notamment inspiré le projet de Chris Ware dans *Building Stories* (2012).
- <sup>10</sup> Cette connexion s'avère d'autant plus intéressante qu'une des lignes narratives développées par *Travelling Square District* concerne, on y a fait allusion, un attentat à la bombe perpétré dans un Musée d'Art Abstrait (bâtiment situé sur la gauche, à mi-hauteur de la couverture). Rappelons par ailleurs que la double question de la peinture et de l'abstraction occupe une place cardinale dans *Parcours pictural* (Éditions Atrabile), album que Greg Shaw a publié en 2005. Pour une perspective à la fois plus générale et plus récente sur le motif de la grille, voir Higgins.
- <sup>11</sup> La version numérique de *3 secondes* est accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.editions-delcourt.fr/3s/index.php?page=numerique> (dernière consultation : 17 juin 2019).
- <sup>12</sup> Pour ce qui des tout débuts du cinéma, on pense notamment à une manipulation que certains opérateurs Lumière appliquaient à la pellicule en situation de projection. À ce sujet, voir notamment le témoignage de Félix Mesguich (Souvenirs 12) : « À Boston, au Grand Opera House, devant une salle archicomble, je donne une vue nouvelle, *Les Bains de Diane à Milan*, que je viens de recevoir et, pour la première fois, je risque la fantaisie de faire remonter les plongeurs de l'eau, en tournant la manivelle en marche arrière. Des applaudissements irrésistibles se déchaînent dans la salle, et la réussite est tellement complète que mes appointements en bénéficient. C'est une surprise à laquelle je ne m'attendais guère ; elle prouve qu'on gagne quelquefois à commencer les choses par la fin ». On sait que la même procédure de réversion de bande fut couramment appliquée à une autre vue Lumière assez connue, à savoir *Démolition d'un mur*. Pour ce qui est d'une accélération frénétique du Temps, le film exemplaire de cette période est bien évidemment *Onésime Horloger* (Jean Durand, Gaumont, 1912).
- <sup>13</sup> L'hommage que Mathieu rend à Shaw peut également s'expliquer par le fait que l'auteur de *3 secondes* a lui aussi privilégié, s'agissant de cette œuvre et à l'instar de son prédécesseur, la forme carrée (format de l'album, articulation de chaque page en 3 x 3 carrés). Dans l'autre sens, Shaw n'a jamais fait mystère de l'admiration qu'il voue à Mathieu, au sujet duquel il affirme sans détour : « c'est sans doute lui qui m'a mis sur le chemin de l'expérimentation » (cf. l'entretien de 2010 évoqué dans la note 2).

## Ouvrages cités

- DE LOPPINOT, Stéfani. *La Région centrale de Michael Snow*. Yellow Now, 2010.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée* [1999]. PUF, 2011.
- HIGGINS, Hannah B. *The Grid Book*. MIT Press, 2009.
- JOLY, Jean-Luc. « Détail et totalité dans *La Vie mode d'emploi* ». *La Mécanique du détail. Approches transversales*, éd. Livio Belloï et Maud Hagelstein. ENS Éditions, 2013. 65-80.
- KRAUSS, Rosalind. « Grilles ». *Communications*, 34, 1981, pp. 167-176.
- MATHIEU, Marc-Antoine. *3 secondes*. Delcourt, 2011.
- . *Le Livre des livres*. Delcourt, 2017.
- MENU, Jean-Christophe. *La Bande dessinée et son double*. L'Association, 2011.
- MESGUICH, Félix. *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*. Grasset, 1933.
- OTT, Thomas. *Cinema panopticum*. L'Association, 2008.
- OUBAPO. *OuPus 2*. L'Association, 2003.
- PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Collection « Champs ». Flammarion, 1998.
- PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi* [1978]. Collection « Le Livre de poche ». Fayard, 2010.
- SHAW, Greg. *Travelling Square District*. Éditions Sarbacane, 2010.