

Abstraction et narration : une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite)

Jan Baetens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/572>

DOI : [10.4000/edl.572](https://doi.org/10.4000/edl.572)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 45-68

ISBN : 978-2-940331-33-8

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Jan Baetens, « Abstraction et narration : une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite) », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.572>

ABSTRACTION ET NARRATION :
UNE ALLIANCE PARADOXALE
(NOTES SUR LA BANDE DESSINÉE ABSTRAITE)

La récente vogue de la bande dessinée abstraite, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, oblige à repenser la définition de l'abstrait, d'une part, puis à s'interroger sur les rapports entre abstraction et narration, d'autre part. Dans un premier temps, on tente d'élargir le concept d'abstraction, qu'il n'est pas possible de réduire à la seule non-figuration, insuffisante à rendre compte de la spécificité médiatique de la bande dessinée. Ensuite, l'exemple de Lambert Wiesing (voir *Artificial Presence*) aide à mieux construire les emplois possibles du concept d'abstraction. La troisième partie prend appui sur cette approche multiforme de l'abstraction pour examiner la manière dont l'abstraction, loin de s'opposer à la narration, y est intimement mêlée et comment il est possible de donner à l'abstraction une place dans l'analyse narrative, à l'intérieur comme à l'extérieur des bandes dessinées abstraites.

L'abstraction au pluriel

Il ne faut pas le dissimuler : pour la majorité des historiens de l'art comme pour la plupart des narratologues, la bande dessinée est encore une pratique mineure¹. Toutefois, cet objet très humble nous aide à réinterroger certaines de nos idées les plus reçues sur les mots et les images. Comme le note par exemple Thierry Groensteen, la bande dessinée est une des pratiques qui se dérobent le plus radicalement à l'opposition

1. Parmi les heureuses exceptions, saluons par exemple, du côté de la narratologie, R. Baroni, *La Tension narrative* et, du côté de l'histoire de l'art, Ph. Kaenel, G. Lugrin (éds), *Bédé, ciné, pub et art*.

séculaire, « figée » en quelque sorte par le *Laocoon* de Lessing, des arts du temps et de l'espace². Dans ce même esprit d'interrogation des évidences, j'aimerais me pencher ici sur un type de bande dessinée très particulière, la bande dessinée dite « abstraite », pour revenir sur deux termes dont l'union paraît paradoxale : abstraction d'une part, narration d'autre part.

Commençons par souligner que, dans le domaine de la bande dessinée, abstraction et narration s'excluent moins qu'on ne le pense de prime abord. Témoin la récente mode d'une forme très singulière, la bande dessinée abstraite, que le grand public a pu découvrir à l'aide de quelques anthologies, parfois très médiatisées, comme celles d'Ibn Al Rabin³ ou Andrei Molotiu⁴. Ces travaux ne rassemblent pas uniquement la production contemporaine en la matière, mais permettent également de porter un regard neuf sur certaines réalisations du passé qu'il devient possible, *a posteriori* bien entendu, de rapprocher du champ de l'abstraction, aussi bien en Europe (bande dessinée) qu'aux Etats-Unis (*comics* et roman graphique – pour autant qu'il soit possible ou pertinent d'avancer ce genre de distinctions).

La bande dessinée abstraite se présente directement comme une bande dessinée, non pas faite à l'aide d'images abstraites, mais comme une bande dessinée sans dimension narrative. Pour citer un de ses promoteurs le plus actifs, Andrei Molotiu :

Of course, abstract comics can be defined as sequential art consisting exclusively of abstract imagery [...]. But the definition should be expanded somewhat, to include those comics that contain some representational elements, as long as those elements do not cohere into a narrative or even into a unified narrative space [...] ⁵.

Sans trop entrer dans les détails, c'est-à-dire sans vraiment se poser la question de savoir ce qu'est l'abstraction et ce qu'est le récit, Molotiu situe la bande dessinée abstraite aux antipodes de ce qu'est le médium

2. Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*.

3. Le projet lancé par I. Al Rabin en 2002 (une bande dessinée sans figures ni mots) n'a finalement pas vu le jour (il était prévu chez Bülb Comix). Les contributions sont parues dans les numéros 13, 14 et 15 de *Bile Noire* en 2004-2005.

4. A. Molotiu (éd.), *Abstract Comics*.

5. *Ibid.*, « Introduction » (non paginée, mais p. 1).

pour la presque totalité de ses théoriciens : une « séquence narrative »⁶, faite à l'aide de dessins et offerte dans des « multcadres »⁷ disposés sur un support fixe. Or, comme l'ont observé certains critiques, une chose est d'évincer le récit au niveau de l'objet, une autre est de l'éviter au niveau de la lecture. Comme le note Douglas Wolk, chroniqueur de bande dessinée au *New York Times Book Review*, les lecteurs des bandes dessinées abstraites ne manquent pas de faire appel à leurs habitudes narratives pour s'appropriier des œuvres dont le caractère narratif ne va pas de soi :

The artists assembled by Andrei Molotiu for his anthology *ABSTRACT COMICS* [...] push « cartooning » to its limits. [...] It's a fascinating book to stare at, and as with other kinds of abstract art, half the fun is observing your own reactions : anyone who's used to reading more conventional sorts of comics is likely to reflexively impose narrative on these abstractions, to figure out just what each panel has to do with the next⁸.

Ce témoignage dit exactement ce qui se passe quand le lecteur passe outre aux injonctions non narratives du texte de présentation : d'abord c'est bien lui, le lecteur, qui décide de son régime de lecture (il « impose » un récit à l'œuvre), ensuite cette réaction est de l'ordre du réflexe automatique (le lecteur s'appuie sur des mécanismes cognitifs très profonds), enfin le socle même de tout rétablissement du récit, si on peut dire, est en rapport avec la notion de séquence (apparemment, il suffit de s'interroger sur ce qui permet de passer d'une case à la suivante pour libérer le regard narratif). L'essentiel de la réplique de Wolk au manifeste de Molotiu peut donc se résumer ainsi : il ne suffit pas de faire une bande dessinée non narrative pour qu'elle soit également lue comme telle, parce que les habitudes narratives du lecteur l'empêchent de mettre entre parenthèses le récit que l'œuvre, pourtant, lui refuse.

D'une certaine façon, la rapidité avec laquelle la bande dessinée abstraite a rencontré un public plus large semble prouver que Wolk a raison. Si la bande dessinée abstraite a pu se faire accepter sans trop

6. Ce syntagme renvoie évidemment à W. Eisner (cf. *Comics and Sequential Art*).

7. Le concept de « multcadre » est dû à H. Van Lier, qui l'a intégré à son *Anthropogénie*.

8. D. Wolk, « Comics », p. BR14.

de difficultés, toutes proportions gardées bien entendu, n'est-ce pas la preuve qu'il est facile, pour le lecteur moyen, de l'intégrer à ses cadres de lecture traditionnels? Autrement dit: dès qu'un ensemble de dessins se présente dans un ordre que l'on imagine séquentiel – ce qui est sans doute plus facile quand il s'agit d'une œuvre présentée à l'intérieur d'un livre, dans des pages que structure l'idée de multicadre, que dans le cas de dessins exposés sur les cimaises d'une galerie –, la « récupération » narrative d'une œuvre, si abstraite soit-elle, est toujours, sinon possible, du moins pensable.

De ces premières observations, certes très générales, on peut déduire déjà deux autres remarques, elles aussi encore tout à fait générales et qui ne prétendent nullement déboucher sur une définition de l'abstraction en bande dessinée.

La première est relative à la nécessité d'abandonner le caractère homogène du concept d'« abstrait ». En effet, l'abstraction n'est pas seulement ce qui s'oppose à la représentation (c'est-à-dire à la figuration), mais également ce qui s'oppose à la narration (c'est-à-dire au récit). L'abstraction s'évapore quand un récit s'impose, et inversement, et cette dialectique ne peut en aucun cas être réduite à la tension entre le figuratif et le non figuratif.

A côté de cette première distinction entre deux types d'abstraction (qui peut relever soit d'une forme d'anti-représentation, soit d'une forme d'anti-narration), il importe aussi de distinguer deux niveaux, celui de la case et celui de la séquence. Dans le cas de la bande dessinée, le niveau de la case est régi le plus souvent par la tension entre figuration et abstraction, alors que le niveau de la séquence est structuré en principe par la tension entre abstraction et narration, sans toutefois que types et niveaux d'abstraction coïncident absolument.

En effet, comme le met en lumière la restriction « dans le cas de la bande dessinée », il n'en va pas toujours forcément ainsi. Un tableau par exemple peut être narratif sans qu'il « montre » une séquence: il lui suffit de la faire naître à l'esprit du spectateur. Qui plus est, les deux niveaux n'ont pas tout à fait le même statut (s'agissant du récit, le niveau de la séquence semble décisif), quand bien même le traitement de l'un a toujours des répercussions sur le traitement de l'autre. Si l'arrangement séquentiel autorise la lecture narrative, c'est le caractère abstrait de toute l'œuvre qui diminue, et avec lui va diminuer aussi, suppose-t-on, l'éventuel caractère non figuratif des cases individuelles. Si, au contraire,

l'ordre séquentiel fait entrave, d'une façon ou d'une autre, à l'émergence du récit, l'œuvre devient plus abstraite, même quand les images sont, elles, figuratives.

Bref, à la place de l'antinomie abstrait versus figuratif, la bande dessinée exige de mettre à contribution une définition plus feuilletée, capable de marquer la différence entre l'abstraction et diverses formes de non-abstraction (le figuratif, le narratif) tout comme de signaler deux niveaux opératoires (la case, la séquence) – sans que ces distinctions suggèrent que le figuratif n'apparaît qu'au niveau de la case ou que le narratif ne peut se manifester qu'au niveau de la séquence.

Mais il est temps de donner quelques premiers exemples, non pour montrer ce qu'est une bande dessinée abstraite, mais ce qu'il en est des rapports parfois complexes entre les diverses formes d'abstraction et de non-abstraction.

Cîmes de Vincent Fortemps, qui contient bien des cases que l'on pourrait juger abstraites à leur niveau, est un bon exemple d'album qui arrive à donner une place aussi bien figurative que narrative à ces vignettes apparemment abstraites. Le récit d'ensemble est suffisamment fort pour ne laisser planer aucun doute sur l'interprétation des images en question. Le mécanisme s'inverse dans le cas de Martin Vaughn-James, dont le roman graphique culte *La Cage* propose des dessins à première vue parfaitement représentatifs, mais dont le statut se met à vaciller en même temps que s'effritent les structures traditionnelles du récit. Petit à petit, en l'absence d'un récit facilement identifiable, le regard se déplace et, au bout d'un certain temps, il s'accroche à des aspects de type formel, pour ne pas dire abstrait (fig. 1).

Ces exemples d'échanges, de fusions, de chassés-croisés entre l'abstraction et ses contraires pourraient faire croire que les mouvements de lecture peuvent aller aussi facilement dans un sens que dans l'autre. Il n'en est rien : le passage du non-abstrait à l'abstrait semble plus difficile à réaliser que l'opération inverse, surtout au niveau de la séquence. Apparemment, et tout en sachant que pareille thèse est en partie une généralisation induite, il est plus facile de narrativiser une bande dessinée abstraite que de dénarrativiser une bande dessinée non abstraite. C'est là, après la complexification de la catégorie d'abstraction, une autre observation capitale : l'impact de nos habitudes de lecture est tellement fort qu'il nous aide à lire narrativement des images et des séquences dont le caractère abstrait semble privé de toute dimension figurative. Du

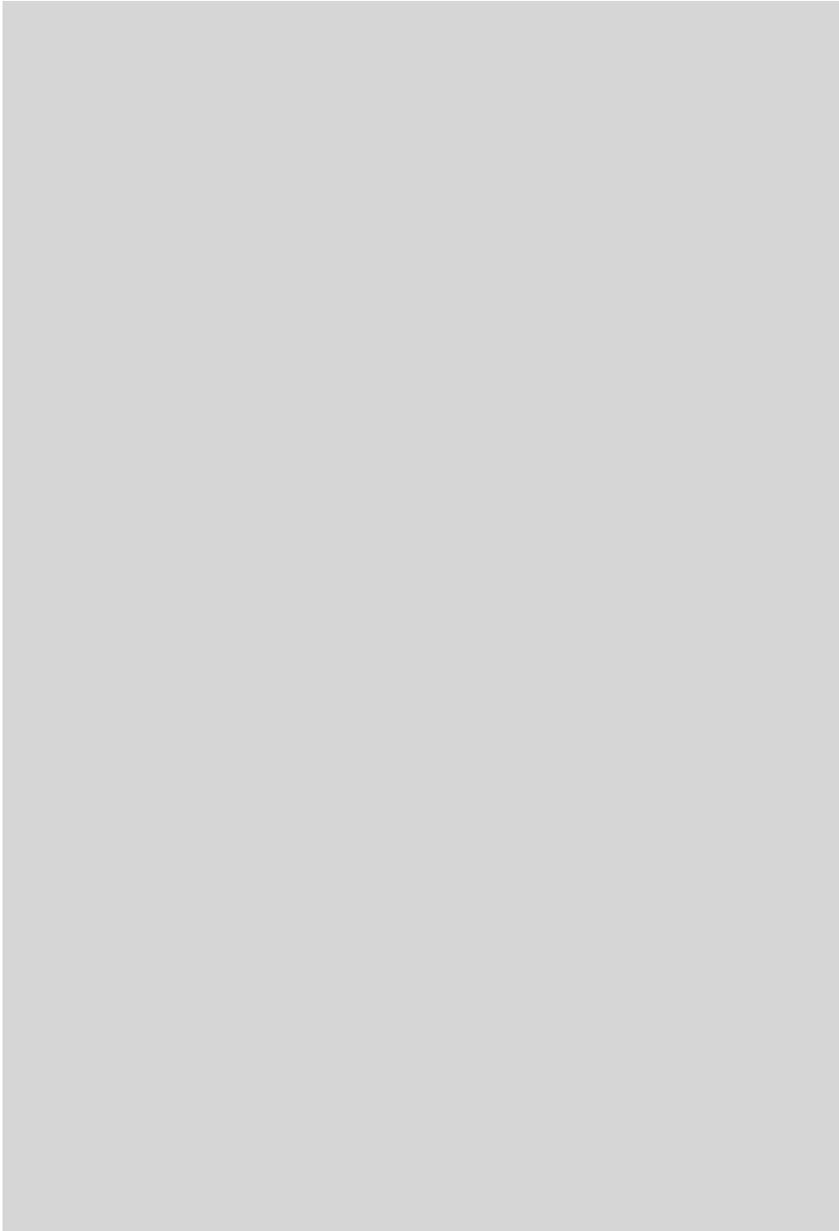


Fig. 1 — Martin Vaughn-James, *La Cage*, couverture de l'édition originale de 1985 (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010).



Fig. 2 — Martin Vaughn-James, *La Cage*, p. 14 sq. (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010).

moment que de telles images se transforment d'une vignette à l'autre, nous paraissent en mesure d'interpréter ces métamorphoses dans une perspective non seulement séquentielle ou rythmique mais aussi, fût-ce timidement, narrative. Si forte est la soif de récit⁹ que le lecteur sait faire feu de tout bois, y compris du bois le moins figuratif ou le moins séquentiellement organisé qui soit¹⁰ (fig. 2 et 3).

Bref, si l'abstraction, tant au niveau de l'image qu'au niveau de la séquence, peut toujours, et parfois assez facilement, être neutralisée, il faut bien en conclure que, là où elle subsiste, elle n'est pas quelque chose de donné mais quelque chose de savamment construit, dont il importe maintenant de démonter quelques rouages théoriques.

9. Voir Ch. Grivel, « Photocinématographication de l'écrit romanesque ».

10. Voir les expériences montrées et commentées par Th. Groensteen dans « La narration comme supplément ».

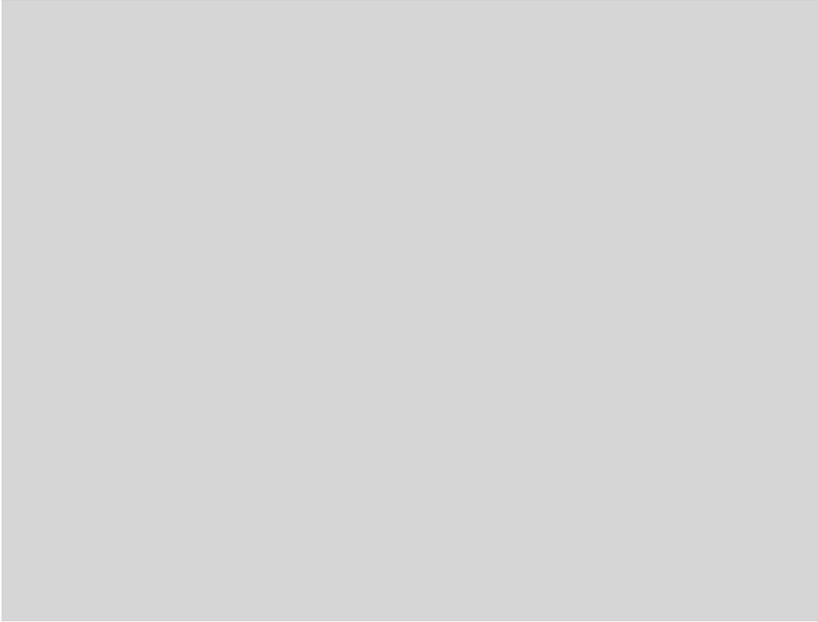


Fig. 3 — Martin Vaughn-James, *La Cage*, p. 66 sq. (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010).

Quelques repères théoriques

Afin de mieux mesurer les formes et les enjeux de l'abstraction en bande dessinée, il peut être utile de revenir en arrière et d'examiner quelques définitions de l'abstraction. Une étude fort utile à cet égard est le récent ouvrage de Lambert Wiesing, *Artificial Presence*. Bien que l'auteur se penche de prime abord sur le seul médium photographique, qui lui fournit la plupart de ses exemples, il propose toutefois une approche théorique plus générale de l'abstraction, qui pourrait s'appliquer aussi à d'autres médias visuels, dont bien sûr la bande dessinée. Au lieu de passer en revue toutes les définitions de l'abstraction qui ont déjà été données au cours des temps, il propose d'emblée une distinction fondamentale entre deux approches, l'une étroite, l'autre élargie.

La première forme d'abstraction, l'abstraction « au sens étroit du terme », se réfère à la problématique de la représentation. Ce type d'abstraction est déterminé par le rapport à autre chose, en l'occurrence le rapport entre le signe visuel et l'objet visuel que ce signe représente :

In this narrow sense of photography, it is primarily determined by its relation to an object, a relation based on resemblance: photography produces calculable images of visible objects. [...] something is abstract if it does not bear any relation to visible, concrete objects. Abstraction, then, is no longer a disregard of anything whatsoever but a disregard of a discernible association to an object¹¹.

La seconde forme, l'abstraction « au sens élargi du terme », ne se réfère plus à la question de la représentation, mais à celle de l'essence, plus précisément de la réduction d'un objet ou d'une pratique à ce qui est supposé être son essence :

In the most general terms the concept “abstract” indicates that something is independent, detached, and without association. The property of being abstract is a property of precisely those phenomena that arise from abstraction. In this very wide sense of “abstract” there is no indication of what has been detached from what¹².

Comme la photographie suppose une forme de représentation, et qu'on peut essayer d'en définir les traits essentiels, on peut tenter une réflexion plus fouillée sur l'abstraction en photographie. Wiesel fait ici deux propositions.

D'une part, il rejette la possibilité même d'une photographie abstraite au sens étroit du terme :

Against the backdrop of these reflections on the concepts “abstract” and “photography” we can understand why it is at least conceivable that the combination of concepts that is “abstract photography” be thought of a *contradictio in adjecto*. For such is indeed the case if we think the two concepts in their narrow meaning. If by photography we understand picturing visible objects by means of cameras, there can be no abstract photography, because this would demand an abstraction from the visible object, the picturing of which, however, is essential to photography in the narrow understanding of the term¹³.

D'autre part, pour rendre acceptable l'idée d'abstraction photographique, il importe de passer au sens élargi du terme :

11. L. Wiesel, *Artificial Presence*, p. 62 sq.

12. *Ibid.*, p. 63.

13. *Ibid.*, p. 62.

This example helps us deduce a fundamental connection between abstraction and photography: it is only possible for us to speak of abstract photography if the concept “photography” denotes for us a phenomenon with contingent properties. We can only abstract from something that which is not considered to be essential to this something. If nothing inessential is present, nothing can be abstracted. It is for this reason that every successful abstraction is also always a reduction to something essential. [...] Like all abstractions, abstraction in photography must be a reduction to essential aspects, that is, in this case, a reduction to the essential characteristics of photography [i.e. of the act of taking pictures, not just the result of that act]¹⁴.

Avant de transférer ces premières idées au champ de la bande dessinée, on doit souligner que des distinctions similaires – mais évidemment non pas identiques! – peuvent être dégagées aussi des travaux de Georges Roque, auteur d’un livre remarquable sur l’abstraction en peinture¹⁵, et d’Andrei Molotiu. Le premier repère deux grandes écoles d’abstraction : l’école esthétique ou formaliste, qui dégage la ligne et la couleur de tout souci de représentation ; l’école spiritualiste ou absolutiste, qui est à la recherche d’une peinture visionnaire. Roque même résume l’opposition entre les deux de la manière ironique suivante :

Bref, pour gauchir encore cette opposition trop grossièrement esquissée, les approches formalistes mettent formellement l’accent sur le signifiant, tandis que les approches absolutistes mettent absolument l’accent sur le signifié¹⁶.

Le second, Molotiu, procède de manière plus œcuménique, tout en différenciant bien deux faces de l’abstraction :

While in painting the term applies to the lack of represented objects in favor of an emphasis on form, we can say that in comics it additionally applies to the lack of a narrative excuse to string panels together, in favor of an increased emphasis on the formal elements of comics that, even in the absence of a (verbal) story, can create a feeling of sequential drive, the sheer rhythm or the rise and fall of a story arc¹⁷.

14. *Ibid.*, p. 62-64.

15. G. Roque, *Qu’est-ce que l’art abstrait?*

16. *Ibid.*, p. 421 sq.

17. A. Molotiu (éd.), *Abstract Comics*, p. 1.

A suivre ces auteurs, il apparaît clairement qu'une approche « universelle » de l'abstraction n'est guère souhaitable. Pour peu qu'on accepte la séparation, voire l'indépendance des médias – débat immense, qu'on ne peut que mentionner ici –, il va sans dire que l'abstraction en bande dessinée ne peut être la même chose que l'abstraction en photographie.

S'agissant de la bande dessinée, on peut avancer sans trop de difficultés que le concept d'abstraction, au sens étroit du terme, n'est nullement une *contradictio in adjecto*. Un dessin n'est pas forcément déterminé par son rapport plus ou moins ressemblant à une donnée externe, la possibilité d'une bande dessinée abstraite paraît tout à fait plausible. Cela dit, comme on l'a déjà fait remarquer plus haut, l'abstraction dans la bande dessinée ne joue pas seulement au niveau du dessin ou de la case, mais aussi et peut-être même surtout au niveau du récit. Vu dans cette perspective, il sera nécessaire de repenser le concept d'abstraction en bande dessinée, ne fût-ce que pour éviter l'enfermement dans la seule antinomie abstraction versus figuration.

En ce qui concerne la définition élargie de l'abstraction, c'est-à-dire la découverte progressive – et sans doute infinie – de l'essence d'un médium par l'élimination de tout ce qui est adventice, il ne serait pas faux de penser qu'un tel esprit anime de nombreuses discussions théoriques et critiques de la bande dessinée. Une question essentielle à cet égard est le statut de la narration, que certains jugent « essentielle » au médium (c'est le point de départ de Thierry Groensteen dans son *Système de la bande dessinée*), là où d'autres évitent de lui accorder une place aussi centrale (c'est une des hypothèses centrales du livre de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*).

Une remarque analogue, mais sans doute plus radicale encore, peut aussi être formulée au sujet de la « séquence ». Ici aussi, la réflexion sur l'abstraction est loin d'être aboutie et constitue un des moteurs les plus importants de l'innovation conceptuelle et méthodologique en la matière. Pour Molotiu, il existe ainsi une abstraction séquentielle : que l'abstraction mette le récit entre parenthèses n'empêche nullement l'investissement de la séquence. Cette thèse, qui a l'avantage de relever du bon sens, est peut-être moins évidente qu'elle n'en a l'air. En effet, le refus de la narration dans et par l'abstraction pourrait fort bien, du moins dans la perspective élargie qu'on vient de définir, s'étendre au refus de la séquence. Dans ce cas, la mise entre parenthèses du récit subsumant les cases s'étendrait jusqu'au principe de l'enchaînement ou

de la concaténation de ces cases et pourrait en signifier l'arrêt. La bande dessinée abstraite serait alors non seulement privée de narration, mais aussi de séquentialité, ce qui est tout sauf absurde.

Prenons par exemple la manière dont Molotiu analyse telle œuvre de Saul Steinberg :

Also in 1958, Steinberg drew a number of abstract four panel strips which he later combined on one page of his 1960 book, *The Labyrinth*, to suggest a wild burlesque of a newspaper comics page. In the strips, where figuration is mostly absent, the ineluctable rhythm of a four-panel humour strip nevertheless remains, marked by contrasting graphic events and almost always ending with an explosion for a punch line [...]. Again, we might get the same impression if squinting at a newspaper comic page, missing the words and most of the characters yet still noticing the graphic effects that ring out the beats of daily comic strips¹⁸.

Cette lecture est hautement problématique, d'abord en ce qu'elle maintient le principe de la linéarité dans un espace multidirectionnel ; ensuite parce que cette linéarité obéit à l'organisation traditionnelle de la lecture en Occident (de haut en bas, de gauche à droite). Une bande dessinée abstraite réduite à son essence « pure et dure » ne devrait-elle pas renoncer aussi à la vectorialisation de ses parties ? Question d'autant plus inévitable que la dichotomie « linéarité » versus « tabularité », ou récit versus tableau, est un « classique » de la théorie de la bande dessinée et que pour de nombreux auteurs le passage au tabulaire est ressenti comme une manière de se libérer de la narration et d'accéder à une forme d'abstraction (malgré le caractère représentatif des dessins)¹⁹. L'abstraction, ainsi, ne s'opposerait pas seulement à la figuration et au récit, mais aussi à la séquence.

L'analyse du statut de la séquence engage du reste la totalité de la bande dessinée comme structure sémiotique. Comme Georges Roque l'a bien mis en valeur, l'abstraction visuelle est un système sémiotique complet, caractérisé aussi bien par un système (un réseau de rapports entre unités) que par un code (un rapport entre signifiants et signifiés, en l'occurrence, selon la terminologie du Groupe Mu de signifiants et

18. A. Molotiu (éd.), *Abstract Comics*, p. 5.

19. Voir P. Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire ».

de signifiés plastiques²⁰). Désormais bien acceptée en sémiotique, la distinction entre signes « iconiques » et signes « plastiques » ne caractérise pas seulement le niveau de l'image unique, mais aussi celui de la séquence. Couleur, forme et texture, les trois grandes catégories du signe plastique, peuvent se manifester aussi en série, en séquence, et l'un des grands enjeux d'une analyse de l'abstraction en bande dessinée sera sans doute d'examiner dans quelle mesure certains effets de la série ou de la séquence atténuent ou au contraire accroissent la plasticité du signe plastique. Une forte linéarisation de la couleur, de la forme ou de la texture pourrait ainsi, suppose-t-on, avoir un effet de sourdine sur la plasticité et réintroduire une forme d'iconicité, là où une plus grande tabularisation pourrait stimuler la lecture plastique du signe iconique.

Récit et abstraction

Comment lire une bande dessinée abstraite ? Ou plus exactement peut-être : comment lire l'abstraction en bande dessinée ? Et comment articuler abstraction et narration, qui peut-être font autre chose que s'exclure mutuellement ? Pour repenser la place de l'abstraction dans le récit en bande dessinée, je défendrai ici trois thèses, dont les enjeux dépassent le seul domaine de la bande dessinée abstraite.

En premier lieu, il convient d'insister sur le fait que définir l'abstraction comme pôle non narratif de la bande dessinée ne va pas assez loin. En effet, une telle définition suppose qu'il est toujours possible de définir l'abstraction de manière formelle (ceci est abstrait, cela ne l'est pas). Mieux vaut opter pour une approche fonctionnelle, capable de prendre en considération le contexte, car c'est en fonction du contexte qu'on fera une lecture abstraite (c'est-à-dire non-narrative) ou au contraire narrative (et partant figurative) de l'objet en question.

Mais qu'est-ce que le contexte ? Nous connaissons tous l'avertissement de Jonathan Culler :

20. Voir Groupe Mu, *Traité du signe visuel*.

But if we say that meaning is context-bound, then we must add that context is boundless: there is no determining in advance what might count as relevant²¹.

En l'occurrence, le contexte de la lecture de l'abstraction en bande dessinée présente au moins deux types (l'alentour matériel, c'est-à-dire les autres images, l'attitude lectorale, qui a à voir avec la cognition) et au moins deux modes (l'un statique, l'autre dynamique). Spécifions un peu ces aspects, qui peuvent se croiser de multiples façons. Lit-on une image seule? Une séquence? Passe-t-on de l'une à l'autre, et dans quel sens? Est-ce que le lecteur est familier du médium? Connaît-il le sous-genre de la bande dessinée abstraite? Qu'attend-il de sa lecture? Est-ce qu'il lit ou relit? Quand et pourquoi lit-il? Est-on attentif ou distrait? Voit-on les images dans un volume imprimé ou les découvre-t-on sur d'autres supports? Les réponses divergentes à ces multiples questions tirent à conséquence pour l'appréciation de l'objet: selon qu'on lit de telle ou telle façon, une image, une séquence, une œuvre seront lues comme plus ou moins abstraites et plus ou moins narratives. Ignorer l'hétérogénéité de l'acte de lire est la meilleure façon de passer à côté de la question de l'abstraction en bande dessinée.

En second lieu, l'étude de l'abstraction en bande dessinée aide aussi à repenser la narration en général. Pour peu qu'on admette le rapport dialectique entre abstraction et narration, on comprend mieux que le récit ne définit jamais une œuvre dans son ensemble. La narration est au contraire un mode de lecture qui affecte la perception de certains éléments d'une œuvre et qui le fait d'une manière toujours ouverte, en fonction de contextes souvent variables.

Ainsi le caractère apparemment non narratif de nombreux éléments d'un récit ne signifie pas du tout qu'ils restent privés de narrativité à d'autres niveaux ou selon d'autres points de vue. Une description, par exemple, peut freiner, voire supprimer l'action à tel endroit du récit, tout en ayant une fonction diégétique précise: sans elle, le récit ne pourrait tout simplement pas avoir lieu. De même des zones narrativement faibles contribuent utilement à rehausser la valeur narrative d'autres zones, comme les cases de fin de page où se noue souvent une petite énigme (la fonction de ces zones «lentes» est alors au moins rythmique).

21. J. Culler, *A Very Short Introduction to Literary Theory*, p. 67.

Enfin, le rôle de nombreux éléments abstraits peut être aussi, à suivre la terminologie de Roland Barthes dans *S/Z, herméneutique*: l'abstraction suscite une hésitation sur le sens, que la suite du récit se donne pour mission de résoudre. Or, si abstraction et narration ne sont pas des catégories qui s'appliquent à des œuvres de façon monolithique, mais qui permettent de distinguer partout des « zones » de narration et des zones d'abstraction, il devrait être possible de reconnaître aussi des « degrés » de narrativité.

La division de la chaîne narrative en maillons forts et en maillons faibles est bien connue des narratologues, mais trop souvent encore on tend à limiter les zones narrativement faibles à la seule description. On pourrait y ajouter aussi le champ immense des digressions dont un auteur, comme Pierre Bayard, a montré à la fois les vertus et le statut paradoxal²². A se pencher sur le « hors sujet » chez Proust, on sème vite le doute sur la séparation entre l'essentiel et l'adventice, et l'exemple de la bande dessinée, avec son clivage apparent de cases « pleines » et de cases « vides » (les interstices entre les moments forts de la relance et de la surprise), confirme la difficulté de maintenir l'écart entre le narratif et le non-narratif²³.

La division en degrés de narrativité est, quant à elle, peut-être moins commune, mais on peut l'éclairer très utilement par l'étude de l'abstraction en bande dessinée. En effet, la perception très mobile des éléments abstraits, qui n'est jamais donnée mais qui varie en fonction du contexte, montre que le récit n'est pas composé d'éléments pourvus de valeur narrative et d'éléments qui en sont privés. Le récit est fait au contraire d'éléments dont la valeur narrative peut osciller entre « haut » et « bas » : selon le contexte, les mêmes éléments peuvent changer de valeur ou, plus exactement, de degré narratif, comme on l'a vu avec les cases figuratives qui fonctionnent de manière abstraite, et inversement. Le degré ou la dose de narrativité peut augmenter ou décroître, ce n'est jamais une propriété qui est donnée une fois pour toutes.

En troisième lieu, et de manière capitale, l'étude de l'abstraction en bande dessinée touche au concept de « résistance », peu abordé dans la théorie narrative. On l'a vu, l'abstraction n'est pas quelque chose qui « est » mais qui « se construit » et doit être mis à l'œuvre dans un

22. P. Bayard, *Le hors sujet*.

23. Pour une application à Tintin, voir J. Baetens, *Hergé écrivain*.

contexte donné. De façon plus précise : l'abstraction est ce qui résiste à la figuration narrative, elle est la force qui lutte contre l'assimilation homogénéisante du récit ou, si l'on préfère, contre notre soif du récit²⁴. Pareille remarque peut paraître fort simple, si ce n'est simpliste, mais ses implications sont considérables. Répétons-le : la relation entre abstraction et narration n'est jamais symétrique. L'abstraction n'est pas ce qui « reste » après une lecture narrative. De la même façon, la narration n'est pas ce qui émerge là où l'abstraction n'est pas suffisamment forte pour mettre le récit entre parenthèses. Dans les deux cas, le rapport entre narration et abstraction est le théâtre d'un conflit. L'abstraction est seulement possible à condition de faire jouer un mécanisme de résistance, tandis que la narration correspond à une interprétation qui domine naturellement : sans résistance, tout devient narratif. Dans une œuvre apparemment narrative, le lecteur ne sera pas spontanément attentif aux appels de l'abstraction, alors que dans une œuvre apparemment abstraite, le réflexe narratif et le désir de donner un sens à l'aide d'outils narratifs surgissent immédiatement. Pour le lecteur occidental, une image raconte toujours une histoire et le dispositif séquentiel et multicadre de la bande dessinée même abstraite aiguise encore ce désir. Toutefois, le pouvoir hégémonique de la narration et la censure subséquente de l'abstraction ne sont jamais absolus, si bien que la résistance reste toujours possible.

La narration, que l'on peut définir comme une forme séquentielle de la figuration, est comparable à la mélodie en musique ou à la syntaxe en langue. Comme toute forme de pouvoir, elle est à la fois productrice et destructrice. Elle produit de l'unité et de la cohérence à un niveau qui est supérieur à celui des simples cases ou dessins. Elle nous rend aussi aveugles à certains éléments susceptibles de faire surgir des instances d'abstraction. D'un côté, la narration est donc quelque chose qui s'ajoute aux cases, qui augmente leur caractère figuratif. De l'autre, l'intégration des images dans une structure narrative efface certains aspects abstraits. Quant à l'abstraction, ce n'est pas quelque chose qui complète la narration ou qui occupe l'espace laissé en friche, elle est ce qui conteste,

24. Une étude plus détaillée du phénomène de résistance devrait évidemment se donner pour ambition d'élargir ce mécanisme au-delà des seuls éléments d'abstraction. Il est tout à fait pensable que la résistance émane d'éléments figuratifs, par exemple s'il y a surabondance descriptive (on peut songer à certains albums de Nicolas de Crécy), mais la perspective de l'analyse serait ici toute différente.

voire détruit la narration. Le lecteur qui se laisse aspirer par l'éventuelle abstraction d'une case ou d'une séquence, risque de perdre le fil narratif, puis de se perdre tout court. Cela dit, au même titre que la narration il faut considérer que l'abstraction combine des aspects productifs et destructifs.

En guise d'illustration de ces thèses très générales, voici quelques images d'une bande dessinée abstraite d'Olivier Deprez, *Lenin Kino*²⁵. Les planches et pages de ce livre oscillent sans arrêt entre promesse et rature de la figuration, la contrainte de base étant le va-et-vient entre valeurs plastiques et valeurs iconiques. Son rythme et sa structure se réfèrent moins à celui de la projection d'un film qu'à un défilé de photographies isolés. Ce faisant, Deprez éloigne le regard du lecteur du principe narratif et séquentiel pour focaliser l'attention sur les images mêmes, et les rapports tabulaires qui peuvent se tisser entre elles, au-delà de leur enchaînement vertical et horizontal sur la page. La question de l'abstraction se repose ainsi radicalement en termes de lecture. La « lutte » entre désir narratif, d'un côté, et intérêt pour la dimension plastique des signes, de l'autre, traverse le livre de la première à la dernière de ses pages. Le traitement de la gouttière en fournit un bon exemple : la mise en avant de ce dispositif peut fort bien être mise au service de la narration, puisque l'ellipse matérielle contribue à mettre en sourdine les ruptures inévitables du contenu narratif d'une case à l'autre (les ellipses ne brisent pas forcément le récit ; en invitant le lecteur à combler les lacunes, elles aident à neutraliser les discontinuités) ; dans *Lenin Kino*, toutefois, la gouttière n'est pas un « trait d'union », mais un procédé de montage-collage qui s'efforce au contraire, du moins si le lecteur accepte de jouer le jeu, de préserver la focalisation sur l'image même et, dans cette image, sur les dimensions plastiques des signes (en ce sens, on pourrait dire que la gouttière de Deprez s'inspire des principes du montage intellectuel d'Eisenstein, tout en les détournant au profit du signifiant) (fig. 4 et 5).

Le mécanisme de résistance, renforcé par les autres observations faites plus haut, permet de rattacher l'étude de l'abstraction en bande dessinée à une série de tendances anti- ou non narratives dans d'autres domaines du visuel. Il s'avère en effet que l'intérêt de certains pour la bande

25. Le même auteur avait déjà proposé en 2002 une remarquable adaptation du *Château* de Kafka.

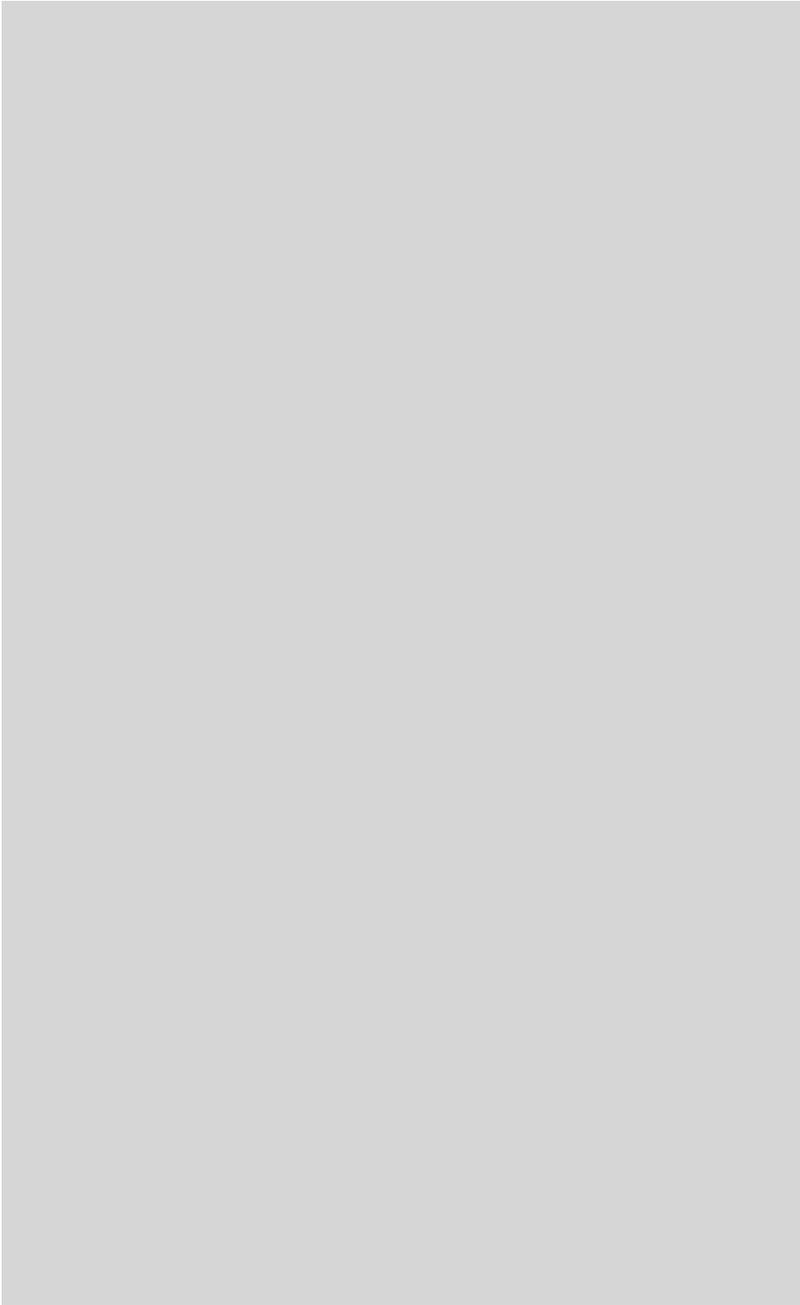


Fig. 4 — Olivier Deprez, *Lenin Kino*, n.p. (Bruxelles, FRMK, 2009).

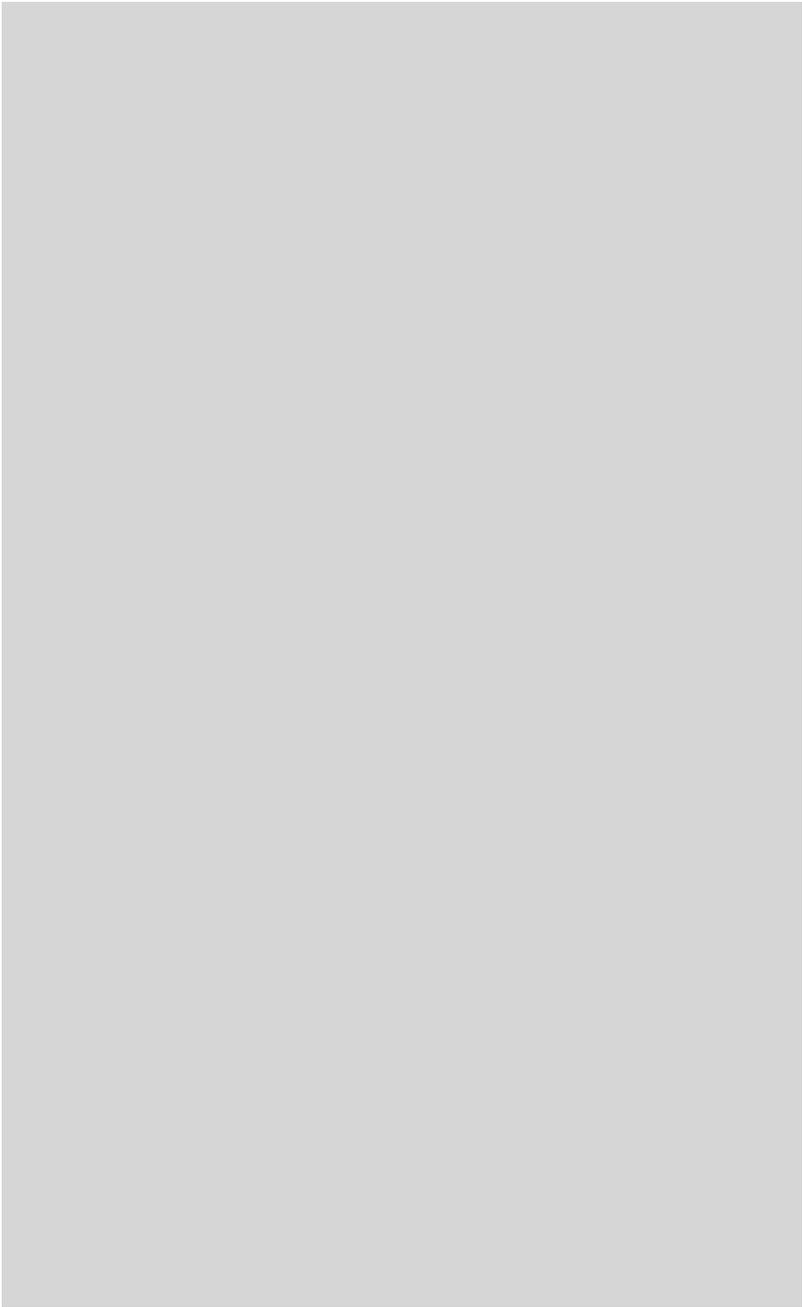


Fig. 5 — Olivier Deprez, *Lenin Kino*, n.p. (Bruxelles, FRMK, 2009).

dessinée abstraite est loin d'être un phénomène isolé dans la théorie contemporaine de l'image mobile ou séquentielle.

Dans son étude de la comédie musicale, par exemple, Richard Dyer, spécialiste des études de la stéréotypie culturelle, a fait remarquer que les fans de ce type de cinéma aiment particulièrement les scènes où l'action dramatique s'interrompt et servent de tremplin à l'appréciation rêveuse d'éléments non narratifs comme la couleur, le décor, les chansons et ainsi de suite²⁶. Dans un esprit comparable, Laura Mulvey, théoricienne du cinéma très marquée par le féminisme et la psychanalyse, a dévoilé dans le cinéma traditionnel une tension entre l'intérêt pour l'intrigue et le regard porté sur la star, celui-ci tendant à bloquer celui-là²⁷. Pour le spectateur de ce genre de films, le corps de l'acteur ou de l'actrice vedette satisfait une pulsion scopique profonde, qui peut l'emporter sur le désir également profond de suivre le dénouement de l'intrigue. D'une manière parallèle, l'artiste et théoricien de l'image Victor Burgin refuse d'associer cinéma et mouvement, d'une part, et photographie et fixité, d'autre part, d'où deux variations sur le rapport entre image et série : séquence d'images (« image sequence »), qui reproduit ou suggère un mouvement, et image-séquence (« sequence-image »), qui brouille les repères entre les modes de lecture convenus. Le rapprochement de l'image mobile et de l'image fixe peut ainsi servir de modèle aux tentatives d'en finir avec l'opposition absolue entre abstraction et narration²⁸. Des leçons similaires pourraient du reste être tirées des lectures récentes du cinéma d'attractions, qui cessent de séparer attraction et récit pour mieux penser leur intrication. Tous ces exemples ont quelque chose en commun : l'objet du désir y est moins la narration, mais ce qui se dérobe au récit, voire ce qui résiste activement à son emprise. Dans la mesure où l'abstraction est par définition ce qui perturbe la normalisation narrative, elle peut servir de cadre théorique et analytique à l'analyse de cet autre désir.

L'abstraction apprend au moins deux choses. D'abord que récit et antirécit sont inséparables des lectures qui en sont faites, et que la domination naturelle de la pulsion narrative ne doit jamais nous empêcher de nous ouvrir à d'autres fonctionnements. Ensuite que la narration est plus fragile qu'on ne le pense souvent. Même lorsqu'elle domine

26. R. Dyer, *Only Entertainment*.

27. L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema ».

28. V. Burgin, *The Remembered Film*.

hégémoniquement le regard ou l'attention du lecteur, la narration peut toujours être contestée : par le désir des signes abstraits, par le plaisir de regarder le corps d'une vedette, par l'excitation procurée par les digressions non narratives, si ce n'est par l'évacuation du récit même (par exemple dans les films à effets spéciaux, où la narration n'est plus qu'un maigre prétexte).

A réunir les trois thèses qu'on a essayé de défendre ici – le rapport dialectique entre narration et abstraction, le dégagement des niveaux de narrativité et la définition de l'abstraction en termes de résistance –, il s'avère que le narratif et l'antinarratif s'impliquent l'un l'autre. L'antinarration n'est pas seulement le terme contraire de la narration, il est aussi une force tapie au cœur même du récit. La bande dessinée abstraite fournit une parfaite illustration de ces chassés-croisés. De manière plus générale encore, l'abstraction nous montre que l'antinarratif peut être théorisé sur le mode du « supplément » derridien, ce « dehors » logé dans les plis de la narration même. En ce sens, l'abstraction permet d'entrevoir ce qui se passe lors de toute lecture du récit mais que la place hégémonique du récit tend à faire passer inaperçu.

Jan BAETENS
Université de Leuven

BIBLIOGRAPHIE

- AL RABIN, Ibn (éd.), *Bile noire*, 13-15 (2004-2005).
- BAETENS, Jan, *Hergé écrivain*, Paris, Flammarion, 2006.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- BAYARD, Pierre, *Le hors sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.
- BURGIN, Victor, *The Remembered Film*, London, Reaktion, 2004.
- CULLER, Jonathan, *A Very Short Introduction to Literary Theory*, New York, Oxford University Press, 1997.
- DEPREZ, Olivier, *Le Château de Kafka*, Bruxelles, Fréon, 2002.
- , *Lenin Kino*, Bruxelles, FRMK, 2009.
- DYER, Richard, *Only Entertainment*, Londres, Routledge, 1992.
- EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, New York, Norton, 2008 (1985).
- FORTEMPS, Vincent, *Cîmes*, Bruxelles, FRMK, 2007 (1997).
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 24 (1976), p. 7-23.
- GRIVEL, Charles, « Photocinématographication de l'écrit romanesque », in *La novellisation/Novelization. Du film au livre/From Film to Novel*, éd. par Jan Baetens, Marc Lits, Leuven, Louvain University Press, 2004, p. 21-40.
- GROENSTEEN, Thierry, « La narration comme supplément. Archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée », in *Bande dessinée, récit et modernité, colloque de Cerisy*, éd. par Thierry Groensteen, Paris/Angoulême, Futuropolis-CNBDI, 1988, p. 45-69.
- , *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1993.
- KAENEL, Philippe, LUGRIN, Gilles (éds), *Bédé, ciné, pub et art: d'un média à l'autre*, Lausanne, InFolio, 2007.
- MOLOTIU, Andrei (éd.), *Abstract Comics. The Anthology: 1967-2009*, Seattle, Fantagraphics, 2009.

- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 14-26.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Folio, 2003.
- SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- VAN LIER, Henri, *Anthropogénie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- VAUGHN-JAMES, Martin, *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 (1985).
- WIESING, Lambert, *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford, Stanford UP, 2010 (2005).
- WOLK, Douglas, « Comics », *New York Times Book Review*, Holiday Books Edition, 2009, BR 14.

Crédits des illustrations

Toutes les images sont présentées avec l'aimable autorisation de l'éditeur et de l'auteur.

