

VARIATIONS SUR UN CADRE : LE SPECTACLE DU TABLEAU EN BANDE DESSINÉE

GUY ABEL

Université Stendhal-Grenoble 3 (Cerhui)

Toute bande dessinée s'apparente aux arts du spectacle, en ceci qu'elle est visualisation d'un scénario pré-existant. Parler de ses rapports tantôt avec le théâtre, tantôt avec le cinéma revient à énoncer une évidence : au cours de son évolution, qui a suivi celle des autres vecteurs visuels des récits, elle est passée, dans sa façon d'utiliser l'image, d'une conception qui serait celle de l'espace scénique d'un théâtre à une conception cinématographique. De récits composés de plans montrant des personnages en pied uniquement, maintenant à distance constante du lecteur-spectateur les êtres de la fiction dessinée¹, elle est passée à une modification d'échelle des plans enchaînés de plus en plus libre. L'influence du cinéma, qui nous a habitués aux déplacements de la caméra et aux gros plans, a joué un rôle dans l'aptitude grandissante du lecteur-spectateur à déchiffrer des images fixes². L'évolution des formes de l'expression dessinée, dans le neuvième art, doit beaucoup au cinéma, en particulier cette liberté dans la façon d'articuler les images fixes.

Ainsi, il est légitime de faire un rapprochement entre mise en scène et mise en image, le dessinateur du médium exécutant, à travers des codes particuliers et un style personnel, un programme narratif. Bien sûr, il importe de nuancer ce parallèle à peine esquissé : l'image de bande dessinée

¹ On se reportera, pour preuve, à l'album *Xaudaró, el reto de la aventura (1897-1903)*, Editorial Complot, 1984, col. Pioneros de la historieta. Ce dessinateur catalan, contemporain de Caran d'Ache avec qui il a d'autres points communs, « met en scène » ses personnages de cette façon.

² Cf. l'article de Michel Rio « Cadre, plan, lecture » in *Communications : la bande dessinée et son discours*, Paris : Seuil, 1976.

est créée selon les indications du scénariste, avec pour limites le savoir-faire d'un dessinateur dont le travail est complété éventuellement par celui d'un coloriste ; mais cette image n'est pas prélevée sur du réel construit ou non pour la circonstance, comme c'est le cas au cinéma. Même référentielle, elle reste transcodage d'un texte. Tout dessinateur qui réalise une vignette suivant un scénario opère donc ce transcodage, exécutant mise en scène, mise en cadre (dont la somme serait l'équivalent du tournage au cinéma), et la mise en chaîne, opération spécifique qui renvoie au montage des vignettes dans la planche, pour reprendre les termes de Thierry Grœnsteen¹. Trois phases dont la chronologie est impossible à préciser, en bande dessinée.

Mais l'univers du neuvième art renferme des pratiques inclassables. L'esprit d'innovation de ce domaine que les espagnols nomment « narrativa dibujada » éclate dans des œuvres qui procèdent de façon originale en utilisant des images fixes pré-existantes, prélevées par le dessinateur ou scénariste qui a procédé au montage de ces éléments visuels. Dans le cas présent, ces images fixes sont des œuvres picturales, qui feraient glisser la « narrativa dibujada » vers une « narrativa pintada ». Elles n'ont pas fonction de pur élément décoratif dans le monde de fiction créé par les vignettes, ces représentations étant intégrées au flux narratif. Il ne s'agit ni de pure citation, ni d'insert visualisant à un instant donné tel détail d'une toile dont parlerait tel personnage, mais d'un parti pris narratif qui tend à fusionner le récit aux éléments picturaux, donnant en spectacle des tableaux.

Les deux exemples d'œuvres récentes dont il sera question sont *Detective*, de Hernández Landazábal et Antonio Altarriba, et *El artefacto perverso*, un récit dessiné de Federico del Barrio et Hernández Cava². Ces œuvres ont en commun une partie iconique qui, par de nombreux emprunts, entretient des relations complexes avec la peinture. Elles semblent prendre au mot ceux qui ont parlé d'un rapport entre vignette de BD et tableau. Dans un système visuel à image fixe, comment un récit

¹ On consultera, sur les questions de rapprochement cinéma et BD l'article de T.Grœnsteen « Du 7ème au 9ème art : l'inventaire des singularités » dans la revue Cinémaction hors série intitulée *Cinéma et bande dessinée*, p.16 à 28.

² Les références de ces albums :Hernández Landazábal & Antonio Altarriba, *Detective*, Vitoria : Ikusager Ediciones, (pas de date).

Federico del Barrio & Felipe Hernández Cava, *El artefacto perverso*, Barcelona : Planeta de Agostini comics, 1996. Cet ouvrage a obtenu le prix du meilleur scénario au festival de la B.D. de Barcelone, en 97.

premier peut-il convoquer des référents visuels autres, qu'il donne en spectacle, sans se sacrifier lui-même ?

Ne prétendant pas analyser ces récits en totalité, chose impossible ici, je me bornerai à quelques constatations sur la façon dont s'opère cette fusion, sur le coût payé par le récit, le cas échéant, et sur les effets produits sur le medium bande dessinée, qui s'enrichit de tentatives originales dans l'art de raconter en mêlant image et texte.

Detective se compose de cinq récits policiers conduits par un privé. Ses monologues accompagnent les images sous forme de récitatifs à la première personne. Ils nous restituent les méandres des enquêtes de ce héros qui reste sans visage dans les trois premières histoires. Le caractère hiératique et le mutisme des personnages dessinés dont le visage se répète toujours dans la même posture, les textes accompagnateurs se réduisant à la conscience monologante du détective, retiennent l'attention du lecteur de bandes dessinées qui perçoit le côté fortement atypique de ces histoires verbo-iconiques. L'impression de trucage, produite par la trame du texte dont la lecture s'antériorise à celle d'images reléguées à un rôle quasi subalterne, se confirme tout au long de la lecture-vision. A cela s'ajoute la facture très soignée de la partie iconique (absence de ligne, relief des volumes, plasticité), et le fait que tous ces personnages regardent le lecteur-spectateur, comme des personnages d'une affiche publicitaire cherchant à le prendre à partie. L'explication tombe en fin d'ouvrage : à la façon d'une liste des personnages d'une comédie, nous est livrée une « lista de cuadros por orden de intervención ». Cet ouvrage tient de la gageure puisqu'il met en spectacle trente-cinq tableaux du peintre basque Hernández Landazábal et qu'il les plie à cinq scénarios policiers imaginés *a posteriori* par Antonio Altarriba.

Ainsi la mise en scène de ces cinq histoires se limite à une mise en vignette, puisque l'opération de passage à l'image, elle, avait eu lieu, ces images existant déjà pour elles-mêmes. Le scénariste a sondé les tableaux pour savoir comment leur donner la parole, avant de se livrer à cette prouesse de découpage et de montage : il les a photographiés, découpés, collés. Si on retrouve, dans cette élaboration peu banale, une succession d'opérations qui rappellent le cinéma (prise de vue/montage du matériau existant), la « mise en scène de l'action » est une expression à prendre d'abord dans le sens de « travestissement » de ces œuvres picturales, qui n'avaient nulle vocation à se constituer en récit. Une seule d'entre elles peut être qualifiée de peinture narrative, aucune ne représente l'instant

prégnant¹ d'une action, puisque ces toiles exhibent en majorité des personnages qui posent. Par quel moyen réaliser pareil détournement ? Comment, en partant de peinture figurative, faire de la narration figurative, et comment, par le spectacle de tableaux, mettre en scène une histoire ?

D'abord, première et quatrième de couverture participent du leurre : elles représentent, au recto, un cadre de tableau dont la périphérie coïncide avec les bords de l'album. Deux plaques portant le nom du peintre, du scénariste, puis du prologue sont fixées à l'intérieur d'une des moulures du cadre, dans sa partie basse, et donnent une impression très prégnante évoquant ces mêmes plaques métalliques qui, dans les musées, mentionnent le nom de l'artiste. Le verso montre le dos de ce même tableau, couvert de papier kraft et portant un piton comme ceux qui servent à accrocher les toiles. Détail significatif d'une volonté de travestissement, le nom de la maison d'édition ne figure qu'au verso de l'album. Il y a, en lieu et place de la peinture, une vitre brisée en étoile, comme transpercée par la balle d'une arme à feu qui est ressortie de l'autre côté de l'album, ce qui a pour effet de le transformer en un objet autre, un tableau vide dont les deux faces solidaires produisent un puissant effet de trompe-l'œil. A la totalité visuelle suggérée par le cadre, dont le rôle est de désigner et de valoriser l'espace ainsi délimité, s'oppose la brisure de la vitre qui préfigure les fragments de tableaux travestis en vignettes, l'ensemble donnant sous forme de rébus la formule de l'ouvrage, album dont la lecture exige de pénétrer à l'intérieur d'un tableau.

En outre, sur les éléments brisés, le terme « Detective » indique le liant de toutes ces miettes : un texte à la première personne, définissant un récit à focalisation interne, leur sert de fil directeur. Chaque histoire débute, sur la double page, par un bref monologue du privé apportant des considérations sur ses missions d'enquêteur, faites au présent sur la page gauche. Passée cette mise en route verbale, l'iconique démarre sur la page de droite, mettant en spectacle des miettes de tableau accompagnées de texte. Le monologue emploie alors le passé, suggérant toujours un écart

¹ L'instant prégnant, selon Lessing, est l'instant qui, par sa représentation d'un moment narratif, permet de figurer la totalité d'un événement, d'en exprimer l'essence. On se reportera à l'ouvrage de Jacques Aumont, *L'image*, Paris : Nathan, 1990, p. 178-180.

temporel entre l'acte narratif et les faits rapportés¹, récit ultérieur (le terme est de Genette) qui met un hiatus entre narration et monstration.

L'embrayage narratif des personnages de tableau ne peut se faire qu'au prix d'une sorte de coup de force : leur promotion à une existence aventureuse s'obtient d'abord par l'adjonction d'un nom, identité donnée par le texte qui rajoute un statut social. Cette première étape complète ces personnages qui n'avaient pour tout être que la substance iconique du tableau. On remarque malgré tout que le héros, à qui il est donné assez tard une corporéité (un autoportrait du peintre Landazábal), reste dépourvu de marquage onomastique, mais l'omniprésence de la première personne lui en tient lieu. Ce coup de force narratif emprunte plus les voies de l'humour que celles de la vraisemblance, les jeux de mots sur les noms propres étant fréquents, comme dans les bandes dessinées². De plus, certains écarts entre le montré et le nommé exhibent, çà et là, le trucage humoristique, qui nous indique que ces personnages sont des doublures. Le spectacle auquel nous sommes invités a quelque chose de délibérément factice. Ainsi, la prostituée de haut vol de l'histoire un apparaît sous les traits d'une petite fille debout sur une chaise. Le hiatus entre monstration et narration se double d'un hiatus entre monstration et dénomination.

De surcroît, les fragments de tableaux mis en planche n'apportent pas une temporalité autonome. Le lecteur-spectateur doit être d'abord lecteur, car la juxtaposition, qui dans le récit de bande dessinée, porte une succession temporelle recréée par l'ordre de lecture, est à elle seule frappée d'incapacité narrative. Toute juxtaposition apportée par un montage ne signifie pas forcément séquence, pour preuve, les unités mises côte à côte ici reproduisent des fragments de tableaux inertes. Les personnages réitérés sont en effet figés dans la même attitude, seul leur cadrage ou échelle de plan varie. Certes, le nom donné par le récit les arrache à la condition de

¹ L'histoire un, *Los lazos del amor*, commence par le texte suivant, long préambule dont n'est cité qu'un extrait : « Si se mira bien, ser detective no resulta muy difícil. Pero hay que mirar bien. Sí, este oficio requiere mirarlo todo atentamente. Un detective no contempla. Ni siquiera observa. Un detective vigila. Para él cada objeto, cada comportamiento está envuelto en la sospecha y cargado de sentido ».[...].

Il peut arriver que le présent « déborde » sur quelques vignettes de la page de droite, ou, au contraire, que le passé de narration soit amorcé à la dernière ligne du préambule de la page de gauche (histoire 4, *El corte de luz*). Mais la narration verbo-iconique est toujours au passé.

² Pour ne donner que deux exemples, la prostituée qui berne les deux mafieux dans l'histoire un s'appelle Lidia Dúplex. Les quatre frères de la dernière enquête ont tous un prénom terminé en -ario, trahissant les sympathies nazies de leur père.

simples figurants, mais l'action qui peut leur être prédiquée par la seule vision est toujours la même, et ce prédicat fixe se limite souvent à leur regard, réduits qu'ils sont au silence. Ces personnages offrent le spectacle d'une galerie de portraits répétitifs, ils donnent l'impression d'un piétinement, d'un bégaiement de l'action, montrant bien que la séquence est pure apparence. L'acte de lecture iconique, qui consiste à franchir des cadres dans un ordre codé, est inopérant, l'articulation des miettes de tableau n'acheminant pas vers un dénouement. C'est le texte qui, dans son déroulement, fonde la chronologie du récit, et rien d'autre. Quant à l'image, elle ne mime pas les prédicats textuels : dans une sorte de sur-place, elle suit le texte à une certaine distance, elle a un rôle d'ancrage visuel d'êtres et d'objets par lui désignés, rôle qui pourrait être défini comme une paraphrase restreinte, permettant juste de tirer le monologue du détective d'un imaginaire flottant : ces objets et êtres dont le détective nous parle sont assurément ceux qu'on donne à voir. On a affaire ici à une double relation d'ancrage : de l'image par le texte, telle que définie chez Roland Barthes, mais aussi ancrage du récit verbal dans de l'image, qui apporte au monologue des référents visuels obtenus par fragmentation des tableaux.

La fragmentation des tableaux, recette constamment appliquée, peut s'accompagner de variantes : fusion de deux tableaux par superposition et collage, qui fait changer le décor dans lequel avait été montré tel personnage. Des traces rouges peuvent aussi être rajoutées sur un vêtement pour indiquer que tel a été blessé ou tué. Mais ces procédés iconiques superficiels ne parviennent pas à arracher ces personnages à leur inertie originelle, ils restent rétifs à la dimension narrative, leur monstration cheminant à quelque distance de la narration.

Fragmentation est ici un terme préférable à découpage, ce mot qui, en BD, dit la segmentation des actions d'un scénario. Car en toute logique, si l'on n'a pas séquence, on n'a pas non plus planche, donc, ceci n'est pas une BD. Tout au plus, l'implantation du texte, qui accompagne les images, respecte le code de lecture des comics.

On constate par contre que cette réitération des fragments de tableaux conduit souvent à la monstration de l'œuvre picturale entière : comme si la partie iconique profitait d'une autonomie que lui permettait la prise en charge de l'histoire par le texte. On en trouve un exemple aux pages 28-29, où, après avoir montré en morceaux le tableau intitulé *Pittura rupestre postindustrial*, nous est offert le tableau entier ; aux pages 59-60,

où les miettes aboutissent à la monstration en entier, en haut de la page, du tableau *Los indianos* ; aux pages 66-67, où, à la fragmentation tout à fait aléatoire du tableau *Art nouveau, style nouveau* succède sa présentation en pleine page. Il serait facile d'en citer d'autres qui témoignent d'une liberté prise par les monstrations par rapport au récit verbal à mesure qu'approche la fin d'une histoire. On sera tenté de voir, dans ces recompositions qui, détrônant les fausses vignettes, occupent parfois toute la page, un parallélisme avec la démarche du détective qui accumule des indices, reconstituant une sorte de puzzle. S'il existe, ce rapport ne peut être que métaphorique. Car le tableau n'est pas au service du récit ; fragmenté, il se trahit d'abord en tant que tel. Mais la tendance à la recomposition prouve que les représentations iconiques obéissent à leurs propres lois, et que la restitution de l'œuvre picturale entière en fait partie. On a bien mise en spectacle du tableau (titre mis à part, car donné juste à la fin), dans différents fragments puis au complet, le récit n'obligeant nullement à une stratégie qui conduit à la synthèse visuelle d'œuvres picturales durant l'enquête. Ainsi, comme va le récit, le tableau retourne peu à peu à ce qu'il était, s'offrant en spectacle tel qu'en lui-même.

Pour masquer le déficit narratif des fragments picturaux, on assiste à des artifices visuels de tous ordres à l'intérieur de la page, et qui affectent souvent le dispositif séquentiel. La mise en page reçoit à chaque histoire un traitement particulier qui polarise l'attention et occupe le vide laissé par ces personnages iconiques dont l'inactivité finit par agacer. La page, objet visuel libéré des contraintes du récit, est libre de se livrer à des jeux formels qui l'autonomisent un peu plus par rapport à la narration ; elle se déguise en prélevant des éléments périphériques aux toiles, jouant sur une perception globale de la planche. L'un de ces artifices est le détournement des encadrements des vignettes, élément codé servant à les articuler entre elles. Le scénariste a puisé des éléments picturaux tels que cadres ou chambranles souvent représentés dans les toiles. Les petits carreaux d'une fenêtre qui figure sur la page de garde de l'histoire 3, *Los pecados de la carne*, sont devenus cadres entourant les fragments de tableau, qui se répètent de la première à la dernière page de cette histoire. La poignée de la fenêtre se répète aussi au bas de la feuille et tourner la page revient à ouvrir le battant ; il se referme quand l'affaire se dénoue, déguisant la planche et signifiant visuellement le mot « fin ». L'histoire 4, *El corte de luz*, met aussi à profit cadres de portes ou fenêtres, à l'intérieur desquels un rideau métallique se lève à la première page de l'histoire (p. 50) pour

dévoiler un tableau qui a comme contenu une série de portraits résumant, dans le récit, une histoire familiale ; le rideau redescend à la dernière page, artifice qui évoque le théâtre et camoufle drôlement que le spectacle de ce faux récit BD en convoque un vrai pour la forme. Transformation, dans la première histoire, des vignettes en cases du rubik's cube, cet objet faisant partie d'un tableau intitulé *Arte y diseño*, qui jouait sur une redondance visuelle entre un tableau de Mondrian et un rubik's cube manipulé par une petite fille.

Si ces artifices relèvent soit du spectacle, soit de la volonté de transformer l'ensemble visuel de la page en objet ludique, un autre renvoi directement, une fois de plus, à sa dimension picturale originelle. Les tableaux de Landazábal affectionnent les citations d'œuvres d'autres peintres (Mondrian, Magritte). Les cadres des vignettes deviennent volontiers cadres de tableaux, ce qui est favorisé par le scénario dans l'histoire *Magritte no tiene la culpa*, où le peintre belge, mis en cause, fait appel aux services du détective. Une partie de l'action a pour théâtre un musée de peinture. Rien d'étonnant à ce que plusieurs pages se présentent comme un ensemble de quatre fausses vignettes encadrées, variation sur le cadre, sorte de pied-de-nez dénudant le code de lecture des BD qui repose sur un continuel franchissement de cadres de vignettes.

Ce projet limite était sans doute voué à l'échec : en découpant des bouts de tableau photographiés, on n'aboutit pas à du récit séquentiel, on ne peut pas mettre en scène une action. Aussi, le récit ne tient que grâce à la force des conventions du genre noir que le titre annonce et que le texte consolide de page en page. Car, si tout commence par des tableaux qu'on casse, ces tableaux, à mesure qu'avance chaque histoire, finissent par se recomposer, se mettant en spectacle en tant que tels, par divers moyens, le stade ultime étant le dévoilement du tout. Les créateurs, qui ont donné à *Detective* un aspect ludique, savaient leur pari impossible, pour preuve, les artifices déployés vont bien dans la direction du creusement des hiatus entre narration-monstration, entre monstration et dénomination.

El artefacto perverso, long récit de soixante-quatre pages, met aussi en spectacle des tableaux sous forme d'esquisse ou à travers un détail, à l'intérieur de vignettes de taille régulière (sauf une exception, elles occupent un sixième de la planche). Parler ici de citation, verbale ou visuelle, de tableaux provenant explicitement du musée du Prado est incomplet mais pas inexact. Ce mélange de référents picturaux au récit se limite au chapitre quatre, « La trompeta de Clío ». Les citations se plient

à la matière iconique utilisée par le récit, à savoir le noir et blanc. Il y a donc, en comparaison avec *Detective*, une forte déperdition de substance iconique due à la disparition de la couleur. Les tableaux sont restitués dans une réduction où les personnages picturaux apparaissent sur des masses grisées plus ou moins sombres.

Toutes les œuvres citées voyagent dans un convoi qui, dans l'immédiat après guerre civile, les ramène de Genève à Madrid. Le témoin direct de ces événements historiquement exacts¹, dénommé Jordi, parle de « un tren cargado de color, que atraviesa una Francia llena de ruido y de actividad » (p. 42). Ce convoi roule vers une Espagne meurtrie par le conflit, où les vainqueurs ont voulu effacer toute trace du régime antérieur. La rage du vaincu anime Jordi qui se trouvait dans ce convoi avant d'être en résidence surveillée au camp d'Argelès, où la France regroupait les exilés républicains. Jordi enrage de voir ces œuvres d'Art retourner chez les traîtres, il souhaitait dynamiter le train durant son passage en France, plutôt que de laisser ces trésors aux représentants de la nouvelle Espagne officielle. Ce personnage qui a — disons — cohabité avec ces œuvres picturales, qui en a une bonne connaissance, finit par considérer les êtres des tableaux comme des êtres familiers, animés d'une vie autonome qui les a amenés à se fréquenter dans la promiscuité du convoi. C'est cette familiarité qu'apportent beaucoup des propos échangés avec ses compagnons du camp, propos dont le pouvoir de conviction est si communicatif que tous finissent par accepter ses chimères. « Todo el mundo — dit le narrateur — parecía aceptar aquellas ensoñaciones » (p. 48). Jordi est une sorte de Don Quichotte, il vit dans un monde de délires ressassés qui ont pour origine la passion des tableaux du Prado dont il connaît bien le contenu mythologique, et la rage d'en être dépouillé. Agonisant de congestion, il murmure sur son lit : « Yo dejé escapar indemne aquel tren, me apeé en la frontera y ahora lo tienen ellos... a Aglae, Eufrosina y Talía... desnudas con tres corzos por testigos... Les paroles de Jordi citent le tableau de Rubens représentant les Trois Grâces. Dans ses propos, il fait allusion à de nombreuses toiles. La mise en spectacle de tableaux, montrés d'abord de façon distante et partielle, commence donc, après qu'a été mentionné le train, par des allusions verbales qui renvoient juste à l'ambiance colorée de certaines toiles, telle

¹ Beaucoup de tableaux du Prado avaient été envoyés, durant la guerre civile, à Valence puis à Genève, sous la protection de la Société des Nations. Leur retour, passée la guerre civile, se fit de nuit, dans des convois non éclairés durant le passage en France afin d'éviter les bombardements de l'aviation allemande.

que l'aurore de Mühlberg qui réfère au tableau du Titien *Charles Quint à la bataille de Mühlberg*. Lorsqu'on évoque de nouveau le train, les tableaux envahissent la vignette : sur un fond où se devinent fenêtres et portières du wagon, nous sont montrés des êtres de peinture partageant cet espace étroit: San Felipe (du martyr peint par Ribera), un angelot, l'un des défenseurs de Breda, de Velázquez. Dans l'espace réduit qui leur est ainsi donné, ces personnages cohabitent.

On voit que l'apparition des œuvres picturales est plus complexe que dans le cas de *Detective*, dont la substance iconique émanait en totalité de peintures. Ici, cette apparition des tableaux, très progressive, est liée aussi au discours d'un métanarrateur, se faisant à travers des discours imbriqués. C'est Matías, narrateur intradiégétique, qui narre à son ami Enrique l'histoire de Jordi, l'illuminé qui a fini ses jours à Argelès. Le récit de Matías met en scène (en vignette) le métanarrateur Jordi qui conte avec fièvre son séjour parmi les personnages de tableau¹.

Entre ces discours alternés s'intercalent des monstrations de tableaux, proliférations dont la mise en vignette se distingue par le fond grisé sur lequel se détachent des personnages tracés au trait. Ces personnages ne parlent pas dans des bulles, ils ne sont pas en séquence ; même s'ils sont réitérés dans plusieurs vignettes, ils gardent la posture du tableau. C'est d'abord la parole du métanarrateur Jordi qui dote la monstration des tableaux, entière ou réduite, d'un complément constituant l'incorporation de leurs personnages à la narration ; c'est cette parole extérieure qui leur prête sentiments ou réactions. Ainsi, deux toiles (*Lavatorio*, du Tintoret ; le portrait équestre de Charles Quint, du Titien) sont montrées et la seconde met en scène l'Empereur, qui est dit honteux de fuir sous la menace des bombes nazies, lui qui jadis battit la ligue protestante à Mühlberg. Jordi nomme des personnages de tableaux présentés, leur restituant leur identité picturale, puis les faits contemporains du trajet retour au musée du Prado, ce qui permet leur embrayage narratif. Ce récit est d'abord donné au présent (p. 43, 44, 45), tirant ainsi ces personnages de tableau hors de leur temps.

¹ Les récitatifs accompagnant les vignettes — toujours situés au dessus de celles-ci — sont clairement attribuables : il n'y a pas risque de confusion entre les narrateurs Matías et Jordi. Le second, émanation du premier, est présent iconiquement et prend le relais. Le signe qui identifie tour à tour le narrateur ou métanarrateur est en général un gros plan sur le visage. Ainsi, on nous montre à intervalle régulier (p. 41, 43, 44, 46, 51) et en gros plan la physionomie de Matías Bozal. Il en va de même pour celle de Jordi, qui marque le changement de voix narrative (p. 42, 43, 50, 51, 52), visage ou personnage en plan rapproché (p. 46, 47, 48), qui signifie passage du relais narratif.

Ces personnages sont aussi de plus en plus mis en scène, transpositions dans le temps mêlant des fictions de nature différente, car ils ne se limitent pas à une présence inerte qui double une narration verbale. Le délire de Jordi, qui les associe à son histoire personnelle, est accepté par les semi-détenus du camp d'Argelès qui entrent parfois dans son jeu. Le lecteur-spectateur y entre aussi, ce délire trouvant en effet une traduction figurative, puisque Jordi apparaît dans beaucoup des toiles présentées. Sa présence, progressivement, s'ajoute à l'intérieur des tableaux qui ne sont pas montrés les tout premiers (p. 45, 47, 48, 49, 52). On reconnaîtra parmi eux le *Dos de mayo*, de Goya ; *Marte*, puis *el bufón don Diego de Acedo* de Velázquez. Cette assimilation de l'espace du tableau à un espace scénique fusionné à la dimension propre au métanarrateur est une des bizarreries de ces images, qui associent visuellement des items de registres fictionnels différents. Ce procédé projette le tableau sur la scène narrative, en nivelant le monde de Jordi à la peinture. Son discours finit par n'être que l'écho d'un contenu iconique qui ouvre sur un imaginaire puisant dans des images picturales.

On remarque même un personnage de tableau qui semble échappé de sa toile, comme animé par un projet qui l'autonomisait par rapport à son support pictural. Il s'agit de Mars, déjà montré précédemment, détaché de la toile de Velázquez, qui regarde par la fenêtre du train (p. 49), vignette qui « naturalise » le discours délirant où les personnages picturaux semblent aussi vrais que ceux de chair et d'os. La liberté de mouvement dont il est doté va au-delà du texte qui l'a amené comme présence iconique, texte qui évoquait sa rivalité avec Vulcain. Preuve que l'image ne se limite pas à l'illustration du texte.

Le passage qui cumule tous les effets déjà cités est celui ouvrant sur la dernière planche. Il explique pourquoi Jordi n'a finalement pas fait sauter ce train et son chargement. L'intéressé nous avoue : « El enano me lo impidió », réponse qui amène sur une grande vignette le tableau *Don Diego de Acedo*, un bouffon de Velázquez. Ce personnage devient présence multipliée sur la dernière planche, une fois tournée la page. Le nain n'arrêtait pas de compulsurer ses papiers, dit le métanarrateur, depuis le début du voyage. Jordi à son tour est montré regardant ces feuillets entre les mains du nain, comme en quête d'un secret. S'y trouvait, dit-il, toute l'histoire future des compagnons d'Argelès. Histoire résumée à quelques « páginas en blanco ». Une manière de signifier que le silence du tableau renvoie à celui des exilés de la République, réduits eux aussi au silence, comme le proclament ces pages vides figurant leur destin subitement

brisé. Un point culminant, aussi, de la mise en spectacle des peintures, puisqu'ici, il est question de l'intercession du personnage pictural sur le destin du métanarrateur, lui donnant un véritable rôle qui a pesé sur le cours des événements historiques. Cette ultime mise en scène d'un tableau obsédant le relie à l'histoire de l'Espagne républicaine défaite.

CONCLUSION

La mise en spectacle des tableaux emprunte deux voies distinctes. Celle du travestissement des tableaux, dans *Detective*, en fausses vignettes, pures monstrations d'une incomplétude qui ne peut se passer du soutien narratif d'un texte. La matière picturale, avec très peu de déperdition iconique, ne met pas en scène une action, elle se donne en spectacle en tant que telle, les procédés de modification et retouche des fragments étant pauvres, et la tendance à la reconstitution des toiles équivalant à une résorption du travestissement. Dans *El artefacto*, leur mise en vignette passe par une forte déperdition de matière iconique, les tableaux s'intégrant à un flux narratif qui, antérieur à leur monstration, leur a largement imposé ses propres codages. Mais les tableaux ne se contentent pas ici de se montrer : divers procédés, dont l'inclusion du métanarrateur sur l'espace pictural, leur confèrent une dimension narrative. Ils entrent en consonance avec l'histoire du métanarrateur et l'Histoire, créant l'illusion d'une influence de Diego, le nain de Velázquez, sur des événements distants de plusieurs siècles. On a mise en scène du tableau.

On remarque l'importance du texte narratif dans les deux cas. Les monstrations ne sont pas autonomes. Faute de donner la parole aux personnages de tableaux, on la confie à une instance narrative, dont le dédoublement fait écho, dans *El artefacto*, à la sphère iconique qui mêle des éléments hétérogènes. Preuve que la transposition d'un matériau visuel ne se fait pas sans problèmes pour le récit : mettre en vignette des tableaux, c'est trahir le tableau ou sacrifier le spectacle du récit. Car si, dans un système qui raconte en image fixe, on peut monnayer des représentations qui sont elles aussi des images fixes, il ne serait guère crédible de les « animer », faisant apparaître des personnages picturaux en séquence, leur donnant la parole. Dans ce medium, l'intégration à un flux narratif d'un être issu d'une autre sphère visuelle ne peut se faire, apparemment, que moyennant un texte qui prend en main une partie de l'histoire, enrichissant l'imaginaire qui naît de la seule image.

Ces ouvrages semblent des tentatives pour repousser les limites du récit iconico-verbal. Il ne s'agit pas d'y créer un monde fictionnel stable construit sur des représentations visuelles, comme un récit BD, mais bien d'y raconter en jouant sur des transcatégorisations / transpositions. *Detective* ne correspond à rien de connu, aucun terme précis ne désigne ce type d'ouvrage. *El artefacto*, lui, se proclame « novela gráfica », pratique des graphismes divers et emprunte à la peinture et à l'histoire. Ceci manifestant peut-être un sentiment d'infériorité du médium, qui cherche une compensation à travers une voie qui l'anoblit. A moins que le recours à l'histoire, à la peinture, ne traduise cette tendance des créations post-modernes à réinvestir les récits par des pratiques culturelles originales, à faire, avec de l'ancien, du spectacle neuf.

Guy ABEL

NATURALMENTE QUE SÍ, PERO...

¿PERO?



...EL EMPERADOR DE LA CONTRARREFORMA RECORDA UN DÍA DE 1547 JUNTO AL ELBA Y SIENTE LA VERGUENZA DE TENER QUE HUIR DE LOS MALDITOS HERÉJES...



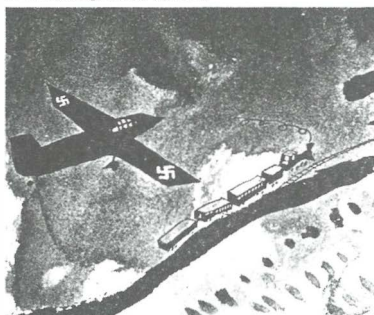
¿A QUÉ TE DEDICABAS, JORDI?



COMPRIMIDO EN UN VAGÓN, QUE DEBE COMPARTIR CON LOS ARZOBISPOS QUE ESPERAN A QUE CRISTO TERMINE DE LAVARLE LOS PIES A PEDRO...



...CASI CUATRO SIGLOS MÁS TARDE DE HABERLOS RENDIDO COMO SI DE UN NUEVO SOSUE SE TRATARA.



¿SÍ, DÁNOS, ¿CUAL ERA TU OFICIO ANTES DE QUE ESTALLARA LA GUERRA?



Variations sur un cadre : le spectacle du tableau en Bande Dessinée

EL ENANO ESTABA SIEMPRE
ABSORTO EN LOS INTELIGOS QUE
TENIA ENTRE LAS MANOS...

ESTA HABLANDO DE UN
BUFON DE VELAZQUEZ.



DESDE QUE PARTIMOS DE GINEBRA... SIEMPRE MIRANDO ATEN-
TAMENTE AQUELLAS HOSAS QUE PASABA MILICIOSAMENTE
UNA Y OTRA VEZ...



EN ESAS HOSAS ESTABA ESCRITA LA HISTORIA DE ARGELÈS, Y LA
DE AMOROS...



...Y LA TETA, MATIÁS... Y LA MÍA... ERA ATERRAZADOR, PERO ALLÍ
ESTABA TODO ESCRITO.



TODO LO QUE IBA A SUCEDERANOS, TODO LO QUE QUEDARÍA
DE NOSOTROS.



HOSAS Y HOSAS EN BLANCO.

