

ERRANCE DE L'IMAGE : LE RÉCIT PICTURAL DANS *TRAZO DE TIZA*

GUY ABEL

Université Stendhal, Grenoble III

Miguelanxo Prado, dessinateur galicien, a produit à ce jour une dizaine d'albums BD. Il montre dans ses dernières œuvres en couleur un style original, qui tend à transformer en tableaux ses vignettes, à les traiter en unités quasi picturales, sans utiliser l'aérographe. Cette tendance s'épanouit dans le dernier ouvrage publié, *Trazo de tiza*, un récit en 63 planches, dont il est à la fois scénariste et dessinateur. La technique mise en œuvre aboutit ici à une plasticité du dessin qui va à l'encontre de la ligne régnant habituellement en BD. Alors que ce type de récit utilise d'ordinaire un langage clair, mélange de textes et d'images auxquels s'ajoutent divers signes codés au service d'un scénario, l'image, ici très esthétique, paraît à première vue plus engagée du côté de la pure représentation que du côté d'un discours narratif clair.

D'autre part, l'attention est attirée par le fait que ce récit est précédé de deux citations. La seconde est le début de la nouvelle borgésienne *Tlön Uqbar Orbis Tertius*¹, où Bioy projette devant Borges un roman truqué. La dernière page de l'album est suivie de conseils au lecteur sur le risque

¹ "Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal". J.L.Borges, *Ficciones*. Madrid :Alianza Editorial, 1971, p.13.

Guy ABEL

d'une interprétation inexacte de l'histoire, comme si cet ensemble narratif avait besoin d'un éclaircissement paratextuel.

M. Prado pratiquant des styles de figuration constamment renouvelés en accord avec son programme narratif, je propose de définir cette picturalité dans ses manifestations et de voir, à travers quelques remarques, comment le discours narratif ainsi produit tire parti de la forme picturale. Après avoir mis en évidence les traits picturaux de cette œuvre, je m'efforcerai de montrer comment, dans une tension fréquente entre spatial et temporel, ces traits informent la narration et, jouant de l'opacité des signes, la confisquent parfois à leur profit.

Ce récit n'étant paru pour l'instant qu'en prépublication dans la revue *Cimoc* en Espagne, j'ai été obligé d'utiliser l'édition en français qui, elle, a eu l'honneur d'une rapide publication en album. Les numéros de pages indiqués renvoient donc à l'édition de Casterman¹, et certaines erreurs qui s'y étaient glissées seront signalées et rectifiées si besoin est.

LA PICTURALITÉ DE L'IMAGE

L'image est d'une facture homogène et fortement picturale : chaque vignette est réalisée en couleurs directes, à savoir que l'auteur a peint l'original directement à l'acrylique, sans passer par un coloriste. La couleur directe, à l'opposé de l'aplat coloré, permet de donner modelé et nuances aux personnages et aux décors. Cette couleur ne "remplit" pas des espaces préalablement délimités par un trait, elle constitue au contraire la matière d'une expression. Il n'y a pas de ligne marquant les contours des êtres ou objets figurés mais une délimitation au pinceau que souligne généralement un halo lumineux, le modelé allant de pair avec les jeux de lumière sur les objets. Ce traitement de la lumière et l'exécution de la couleur au pinceau permet une très grande variété de valeurs, des jeux de clair-obscur, proches des "valeurs plastiques de la peinture et du dessin noble", pour reprendre une expression d'Alain Rey².

Les bulles, ces éléments du code BD qui empiètent sur une partie du dessin, s'intègrent à la facture de l'ensemble : discrètes car non encadrées par une ligne qui accentuerait leur caractère allogène, elles sont de forme

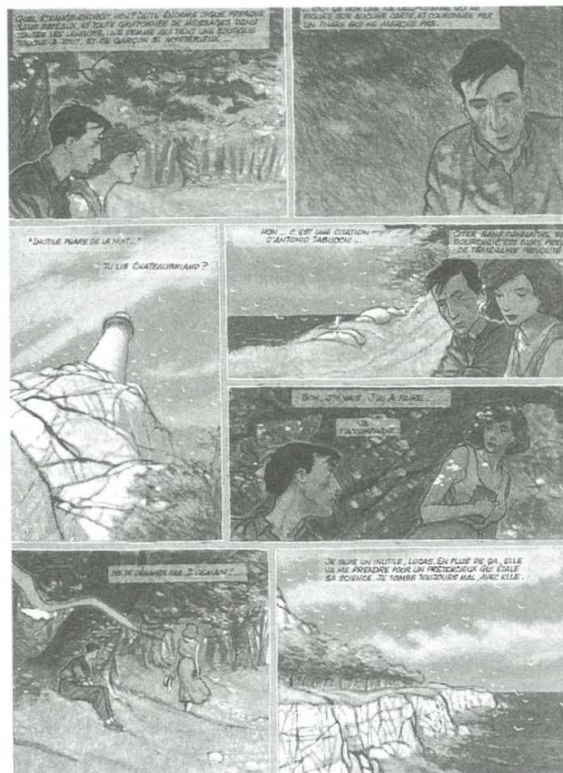
¹ Miguelanxo Prado, *Trait de Craie*, Tournai : Casterman, 1993.

² Alain Rey, *Les spectres de la bande*, Paris : Minuit, 1978, p.16. La plasticité mise en œuvre par Prado, très achevée, diffère de ce que fait en France Loustal qui, tout en manifestant des tendances similaires, utilise la ligne de façon classique.

Errance de l'image : le récit pictural dans *Trazo de tiza*

rectangulaire. Translucides, elles laissent apercevoir sous le texte la surface peinte. Cette exécution ménage donc le caractère pictural de la vignette. Leur positionnement, dans le cas d'une bulle unique, n'est pas, le plus souvent, contre le plafond de vignette (cf p.18), de façon à fondre la bulle dans l'ensemble et à raccourcir l'appendice, simple ligne pointée vers l'énonciateur, qui semblera ainsi moins hétérogène. Le lettrage est d'une stricte fonctionnalité et on ne trouve qu'une fois une onomatopée inscrite directement sur l'image (p.71), ce qui montre que, tout en utilisant les conventions du genre, Prado évite les empiètements des codes iconique et textuel, chaque domaine restant presque toujours délimité de manière à ne pas trop oblitérer le caractère résolument pictural de la bande.

Avec cette quasi absence de ligne tracée à l'encre, certaines de ces vignettes évoquent des styles picturaux : on citera la promenade dans la partie boisée de l'île où la technique pointilliste appliquée au fond rappelle, çà et là, l'impressionnisme (p.23), ou bien la lourdeur d'un ciel d'orage qui évoque l'école fauviste (p.46).



Album p.23

Guy ABEL

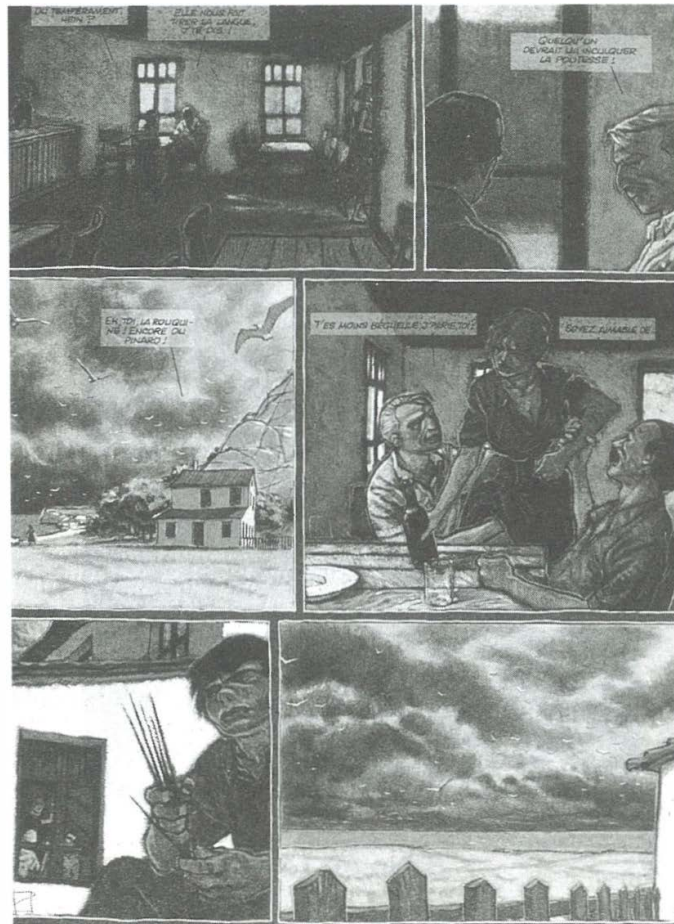
La mise en page, régulière, se compose de trois bandes dont l'une se subdivise parfois en deux, le temps de quelques vignettes. Elle subit l'influence des unités de montage : Prado utilise un support coloré qui supprime les blancs inter-iconiques, et ce supplément de couleur participe à la picturalité d'ensemble. Un très mince liseré blanc (un "trait de craie"?) remplace l'habituel trait noir cernant la vignette. Ce fond de planche, qui produit une forte impression d'intégration picturale et offre des variantes assez nombreuses, le plus souvent des gris, des marrons pour les scènes d'intérieur, des bleus pour les scènes nocturnes, introduit d'emblée dans la lecture visuelle de la planche, par une certaine atmosphère colorée¹. Il joue comme un cadre périphérique qui, en isolant la page, singularise sa perception, pour reprendre une expression de Jacques Aumont². Prado joue habilement de ce code de la couleur, d'un effet esthétique puissant, en l'intégrant au contexte narratif. Ce code participe au balisage du récit, soulignant l'unité de lieu (dans plus de deux cas sur trois, les événements de la page se déroulent en un même lieu) ou l'écoulement du temps, par exemple dans un effet de camaïeu qui rythme la tombée du jour (p.34 à 36). Sombre, il annonce des événements redoutés (p.46). D'autre part, lorsqu'on a accord chromatique entre fond de planche et dominante des vignettes, cette intégration crée un effet particulier de péri-champ³ qui tend à gommer parfois leur cloisonnement. A la fois esthétique et narratif, il autorise des jeux visuels par contiguïté, qui parasitent la temporalité dans les séquences muettes.

¹ A ce propos, Miguelanxo Prado déplorait que, dans l'édition de Casterman, les planches laissent apparaître le blanc du papier sur leur pourtour, ce qui est dû à la taille des photolithes, inférieurs au format utilisé pour l'album.

² Jacques Aumont, *L'image*, Paris : Nathan, 1990, p.109.

³ Ce terme, utilisé par B. Peeters (*Case planche récit*, Tournai : Casterman, 1991 p.15), renvoie à l'interférence entre une vignette et ses voisines.

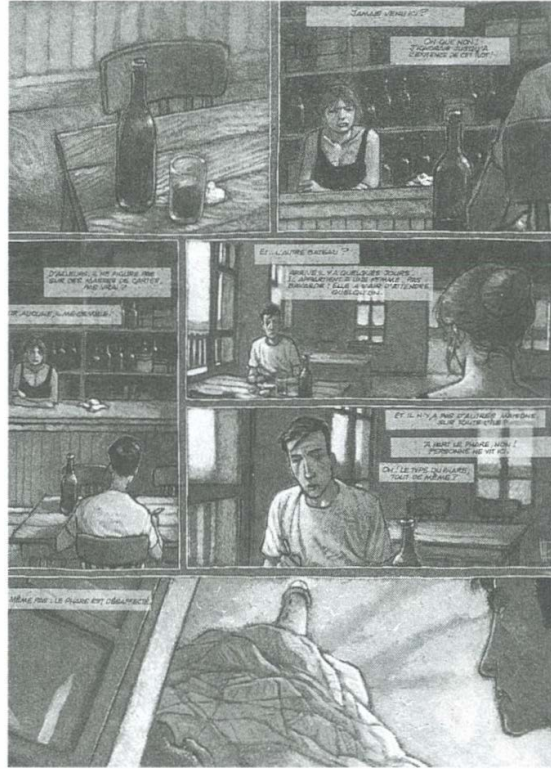
Errance de l'image : le récit pictural dans *Trazo de tiza*



Album p.46

Certaines vignettes peuvent évoquer des tableaux de genre, comme des natures mortes, qui montrent le goût de l'auteur pour la peinture figurative. La page 13 en est un parfait exemple : elle met en scène une conversation, à l'intérieur de l'auberge, entre Sara et Raoul, qui pose des questions sur l'île tout en prenant son repas. La première vignette est une nature morte, représentant sur une table rustique une bouteille, un verre de vin et un morceau de pain. Cette bouteille revient ensuite au centre de chaque vignette, sorte de rime visuelle reprise dans la dernière sous la forme cylindrique du phare aperçu en contre-plongée. L'intégration picturale de ces scènes baignées d'une lumière crépusculaire est esthétiquement une réussite et donne à cette planche qui dérive d'un tableau une cohérence visuelle très aboutie.

Guy ABEL



Album p.13

LE RÉCIT CIRCULAIRE

L'histoire se déroule dans une île minuscule au milieu de l'océan. Couronnée par un phare qui ne marche pas, cette île n'a pas de nom, ne figure pas sur les cartes. Là vivent Sara et son fils Dimas. Ils tiennent une auberge-restaurant qui accueille des navigateurs de passage.

Raoul, personnage principal, arrive par hasard sur cette île. Une femme, Ana, se trouve là depuis peu. Elle attend quelqu'un, ayant lu sur le mur de la jetée un message qui, croit-elle, lui est destiné. Elle repousse les avances de Raoul et lorsque, après un revirement, elle est prête à devenir son amie, elle le surprend au lit avec Sara. Il a cédé aux avances de celle-ci, la considérant comme une prostituée, alors qu'il aime Ana. Raoul quitte l'île piteusement. Velléitaire, il y revient au bout de quelques jours mais Ana s'en est allée. Il écrit, avant son départ, un message sur le mur de la jetée: "Ana, volveré el próximo junio, te esperaré, te amo. Raúl".

Donc, une histoire à première vue anodine d'impossibilité à communiquer, où s'accumulent les actes manqués, un peu comme dans un cauchemar. Mais cette histoire est, pour le lecteur-voyeur attentif, un récit circulaire qui raccorde la fin au début d'une façon rigoureuse. Raoul, en mettant le pied sur l'île, lit à un endroit précis du mur de la jetée des inscriptions dont l'une est signée de son nom. Lorsqu'il repart, tout à la fin, il trace au même endroit l'inscription qu'il avait déjà sous les yeux à la page 11. Du reste, c'est elle qui avait retenu l'attention d'Ana. Par cette espèce d'aporie, puisqu'on est face à un obstacle rationnel à la compréhension du récit, celui-ci devient une sorte de ruban de Moebius dont la clôture semble nier la temporalité. L'histoire a d'ailleurs une durée imprécise¹.

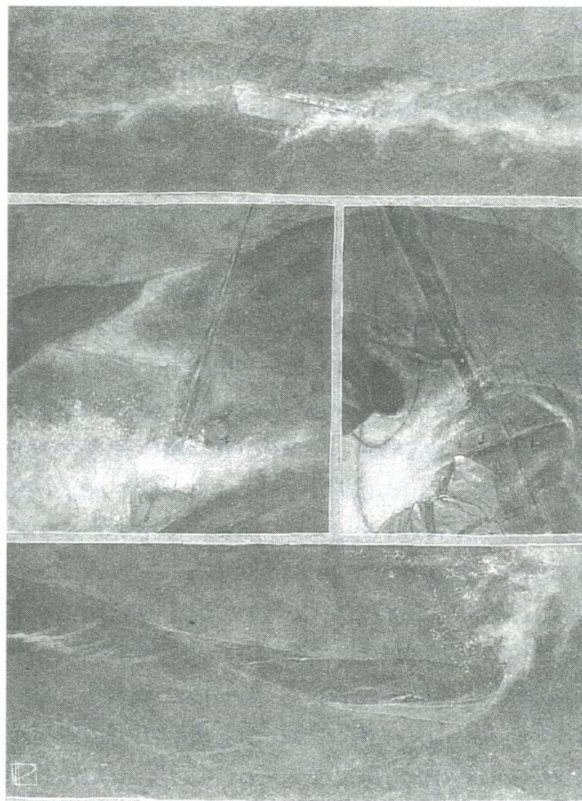
IMAGE, PUZZLE ET RÉCIT

Dans ce récit circulaire, la première phase, qui va jusqu'à la page 36, utilise comme image emblématique le puzzle. Ceci est explicité en deux occasions : d'abord la toute première planche de l'histoire, muette, qui invite à une lecture visuelle globale, transformant le contigu en continu, figure dans laquelle le spatial l'emporte sur le temporel. Les scènes partielles du voilier dans la tempête recomposent une image de voilier en pleine page. Cette disposition suggère donc la piste d'une lecture visuelle globale des suivantes, ce qui se vérifie partiellement en plusieurs endroits (p.34-35) par des effets discrets de raccord qui mobilisent le fond de planche. L'image du puzzle est ensuite de nouveau évoquée à la fin de cette partie dans le journal d'Ana (p.36) : "La isla es un puzzle en el que las piezas encajan por su forma, pero no componen la imagen lógica esperada". Phrase sibylline qui évoque la figuration de l'île dans sa topographie, lieu inquiétant au centre du récit (il est dit plusieurs fois que la venue d'un troisième bateau provoquera un malheur), lieu portant également des traces de monstruosité (Dimas tue des mouettes durant la nuit). Cette partie fait jouer la narration sur un mode mineur. Peu de choses se produisent. Raoul tente des manœuvres d'approche, Ana le repousse. Le récit s'incarne largement dans l'exploration du cadre spatial des événements, ce qui en fait une sorte de récit topographique où nous sont dévoilées successivement les différentes parties de l'île : ses falaises escarpées, puis sa partie boisée, enfin sa jetée. La rhétorique est celle du

¹ Le marquage chronologique de l'histoire trébuche par deux fois : une incohérence apparaît dans le journal tenu par Ana (13-14-21-22 juin-17 juin); la durée de l'absence de Raoul est incertaine aussi. Ana dit "plus d'une semaine" (p.74) alors que Raoul parle de "deux petits jours" (p.82).

Guy ABEL

dévoilement progressif, véritable puzzle. Ce "récit paresseux" fait la part belle au figuratif, aux qualités picturales de l'image. Cela est sensible dans l'emploi fréquent de vignettes panoramiques : on en compte quatorze sur un total de vingt-cinq planches, alors qu'il n'y en a aucune dans la deuxième partie, plus événementielle. La palette utilise toujours des couleurs réalistes au sens de "référentielles", assurant un ancrage visuel du lieu tout en annonçant et différant l'action.



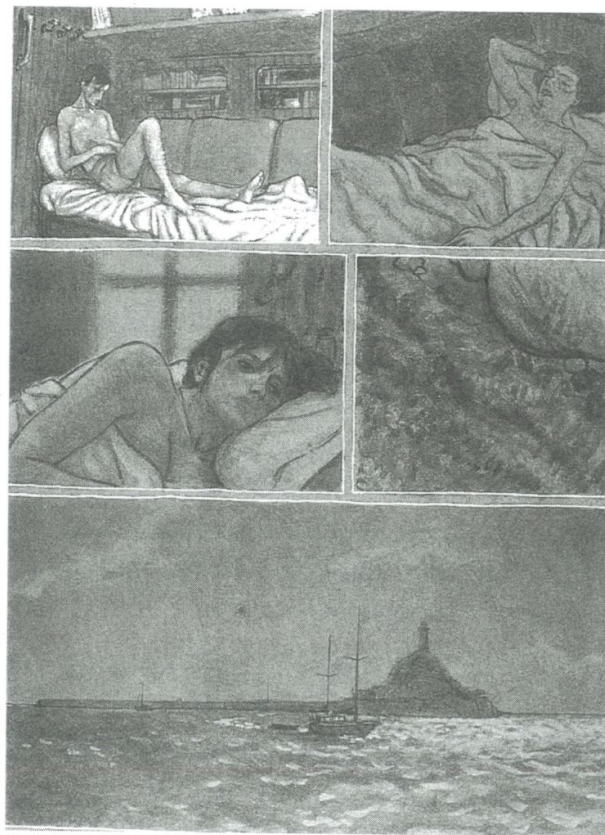
Album p.3

La deuxième partie va jusqu'à la page 67. Le code des couleurs utilisé est franchement fauviste et s'éloigne du réalisme antérieur. Cette partie montre l'arrivée du troisième bateau fatidique, qui apporte avec lui deux individus odieux. Ana les chasse, sous la menace d'un revolver, de son bateau où ils avaient fait irruption. Raoul qui vient à la rescousse est rossé. Sara accourt en entendant un coup de feu. Elle est entraînée sur la plage et violée. Le lendemain, les deux individus ont disparu. Au delà de ces épisodes dramatiques, que retrace un récit linéaire, circule un récit

Errance de l'image : le récit pictural dans *Trazo de tiza*

sous-jacent qu'on est invité à reconstituer à partir de traces visuelles des pages 53, 54, 57, 59. Ces traces jouent par une résistance de l'image au sens.

53: Message incomplet dans une page quasi muette. Les deux individus boivent, assis au sommet de la falaise; des flèches sont lancées, et montrent l'acte de blesser ou tuer. Des mouettes s'envolent.



Album p.54

54: Le montage utilise la simultanéité de scènes survenant dans des lieux différents. Cette sorte de puzzle montre les personnages se remettant des événements évoqués. On aperçoit une tache de sang sur le sol dans la quatrième vignette. La dernière montre un bateau qui s'éloigne, tirant un canot. Les plans n'incluant pas de personnage suggèrent, par symétrie, les personnages manquants (Dimas-les deux individus).

Guy ABEL

57: on revoit la longue tache de sang sur le sol.

59: Dimas se trouve en possession des jumelles qu'il convoitait. Elles appartenaient à l'un des individus.

On suppose, devant les traces de sang, que Dimas a tué les violeurs. C'est ce que Sara dit ensuite à Raoul (p.64): il aurait coulé leur bateau non loin de l'île. D'où le voilier qui s'éloigne en tirant le canot, qui lui aura permis ensuite de regagner l'île.

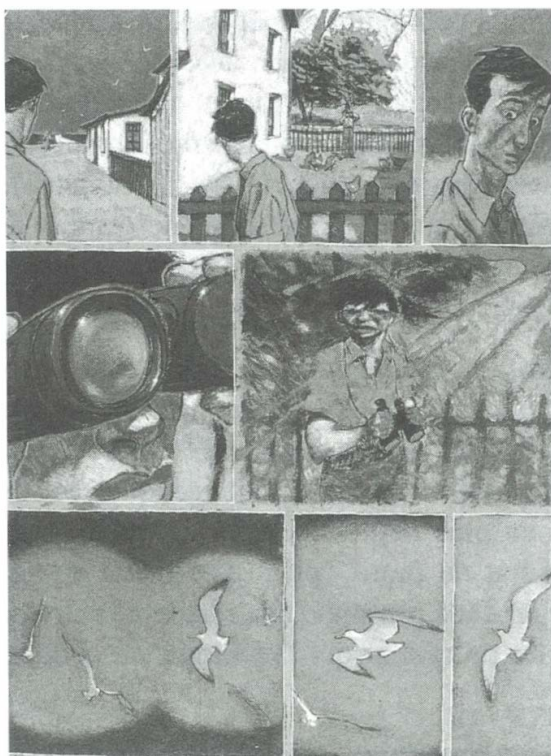
Pourtant, à la fin, l'un des hommes y réapparaît en bonne compagnie. Dimas n'aurait tué que des oiseaux? c'est peu plausible; ou un seul des deux individus? Pourquoi, si les deux hommes sont partis, emmenaient-ils un canot? Comment Dimas s'est-il procuré ces jumelles?

Raoul y verra plus tard le salaire des "services sexuels" de Sara, ce que l'image dément (p.50-52). On se rend compte, par conséquent, que le récit de surface, qui peut sembler pauvre, convoque à sa suite un réseau d'hypothèses faisant jouer l'opacité picturale comme un brouillage du message narratif: ce qui est vu n'est pas "lu" de façon transparente. Le figuratif peut, naturellement, (et donc "doit") être sémantisé mais l'unité qu'est la vignette se plie mal à un discours narratif global. Non univoque, le récit suggère, par des indices, des pistes que le lecteur-voyeur est appelé à réorganiser en faisant circuler du sens dans les vignettes-pièces de ce puzzle. Ce cryptage d'un récit latéral sous forme de traces a pour effet de donner au dessin la force persistante des choses ambiguës et de faire de lui le lieu obligé de parcours successifs.

VOIR/NE PAS VOIR OU LA MISE EN SCÈNE DE L'ILLUSION PICTURALE.

Les planches qui glissent ces indices le font le plus souvent dans des vignettes nocturnes, à l'exception de la page 59 qui, muette, propose un jeu sur les éléments visuels. L'indice des jumelles se présente à l'intérieur d'une planche de lecture problématique. De couleurs violentes, elle met en scène le thème du voyeurisme : Raoul, vertement éconduit, *voit* Ana s'éloigner, fait quelques pas, *voit* Dimas qui regarde à la jumelle ; son attention est attirée par cet objet ; Dimas lui-même *voit* des mouettes, comme le montre la séquence des trois vignettes subjectives au bas de la page.

Errance de l'image : le récit pictural dans *Trazo de tiza*



Album p.59

Dans cette planche à la temporalité floue, la quatrième vignette fait problème : le dessin s'y dérobe. Alors qu'on découvrirait cet objet sur lequel on attendrait, dans un système narratif classique, un détail éclairant le récit, la vignette est déconstruite. On pourrait se borner à voir là un changement de registre, traduit par l'altération du rendu pictural, une "image mentale" de Raoul, nous disant la répugnance qu'il éprouve envers Dimas et son goût pervers pour le massacre des mouettes. Néanmoins, la quasi répétition, un peu plus loin, du procédé pousse dans une autre direction.

La brutale cassure du code pictural, dans un récit, (image ici inachevée et réduite à des taches sur le papier supprimant l'effet de perspective), la cassure de l'élément clé du code narratif (le cadre de la vignette) mettent en scène la matière même de la peinture, par une tache rouge, entre autres, qui étend des ramifications sous trois autres vignettes. La planche, avec cet "œil" des jumelles et ces taches évoque une palette de peintre. Le figuratif se met en scène, incomplet, à la place de la narration.

Guy ABEL

Cette rupture de la continuité diégétique, procédé évoqué par Thierry Grænsteen sous le nom de "dénudation du code"¹, a plusieurs effets, dont l'un est de suggérer "l'énonciateur" qui œuvre en coulisse (on constatera que la signature de l'auteur, toujours présente à un endroit de la planche, apparaît précisément dans cette vignette 4). La cassure de la narration est d'autant plus manifeste que la tache rouge descend matériellement "en-dessous" des autres vignettes, glissant "en deçà" de l'appareil séquentiel un dessin qui exhibe son côté "fabriqué".

Le caractère ambigu des registres du dessin est à nouveau suggéré à la césure de cette planche, jouant sur l'effet de surprise produit par la page qu'on tourne. La séquence du bas de page 59 montre des mouettes vues par Dimas, donc faisant partie d'un réel intradiégétique, dans une succession de vignettes de plus en plus petites. Une fois la page tournée, on retrouve cette mouette à l'état de motif "plat" d'étiquette d'une bouteille posée devant Raoul. Ce procédé passant d'une réalité à l'autre par glissement est un peu différent du précédent qui "montrait" le code utilisé dans toute l'œuvre.

La combinaison des deux (mise en scène du pictural, suivie de glissement de valeur du dessin) à l'intérieur d'une planche dont le thème est précisément le voyeurisme ressemble fort à un pied de nez de l'auteur au lecteur-voyeur. Il introduit un hiatus brutal entre ce qui est montré et ce qui est raconté, à l'intérieur de cette partie très "narrative". Escamotant la narration, il polarise l'attention sur la peinture, son statut : ce qu'on donne à voir est sujet à caution.

CONCLUSION

A ce jour, personne n'est allé aussi loin dans la facture picturale d'une BD. Prado joue de cette picturalité sur un mode ambigu. Il suggère des pistes de lecture de cet ensemble qui insistent sur l'effet de puzzle visuel. Cette figure est néanmoins d'un rendement très relatif, les possibilités de raccord dans la planche, aidées par le support coloré, se manifestant de façon assez diffuse. Ceci dit, on doit admettre qu'aucun récit long ne peut fonctionner sur la répétition d'exercices de style tels que celui de la

¹ T.Grænsteen, "Bandes Désignées", in *conséquence* n°13-14, édition Paris, les Impressions Nouvelles, 2^e trimestre 1990, p.132-165. L'article fait un inventaire des procédés spéculaires dans la BD.

première planche, sauf à sacrifier entièrement l'histoire à des contorsions formelles. Prado joue sur le contraste entre l'incertaine synthèse globale de la page et sa fragmentation en miettes de tableau.

Cette figure du puzzle, explicitée comme on l'a vu, fonctionne aussi au niveau narratif, jouant habilement de la difficulté à reconstituer le récit que véhicule le pictural. De fait, la technique figurative utilisée ne menace pas vraiment l'histoire : on est libre de se contenter du récit linéaire, récit de surface, mais seule une lecture-vision attentive peut restituer sa dimension onirique à l'ensemble, qui construit patiemment la figure peinte de cette île indicible, laquelle, à bien des égards, "produit" l'histoire. Alors, ce récit circulaire dans un lieu clos invite à scruter le pictural pour y recréer en partie sa propre fiction, récit captif jamais totalement à l'abri des pièges que tend parfois la figuration. A ce stade, ce récit pictural sollicite un regard particulier, jouant d'une certaine fascination produite par ces miettes de tableaux.

De fait, certains procédés (réalisme ou fauvisme, mise en scène du figuratif) qui sont des écarts de la représentation, des errances de l'image, ne permettent pas un nivellement total du figuratif, interposant, çà et là, une résistance du discours pictural au discours narratif. Une façon de rappeler, après les citations en exergue, que le récit est miné d'incertitudes. A un système narratif fort, pour citer Barthes, Prado préfère ici un certain flou qui laisse du champ à la présence plastique de l'image, et à son rayonnement polysémique.