

Fabrice Leroy

DE LA BANDE DESSINEE COMME MOSAÏQUE: *Calypso* de Baltus et Peeters

Par son ordonnancement vignettal complexe, sa juxtaposition d'images fixes, sémantiquement et esthétiquement corrélées, la bande dessinée s'indexe indubitablement au paradigme mosaïcal, dont Lucien Dällenbach a rappelé l'importance historique et la validité contemporaine. Pour explorer la pertinence de cette métaphore critique quant à l'étude de la bande dessinée, nous proposons de nous pencher sur une bande dessinée qui évoque elle-même la mosaïque, non seulement comme thème narratif, mais également comme principe structurant : l'album *Calypso* d'Anne Baltus et Benoît Peeters (1995). La mosaïque y joue en effet un rôle thématique primordial : il y est question d'une jeune historienne de l'art, occupée à restaurer un pan de mosaïque. Image spéculaire des amours impossibles de la jeune femme, cette mosaïque s'affiche non seulement comme représentation dans la représentation (mise en abyme fréquente dans les scénarios de Peeters), mais aussi comme un modèle esthétique qui préside à la mise en page de l'album entier, et contribue plus spécifiquement à ses effets fantastiques.

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. 424-452

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1 100017

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

L'album *Calypso*, dessiné par Anne Baltus sur un scénario de Benoît Peeters, pré-publié dans la revue *A suivre* (numéros 195-197) puis édité par Casterman en 1995, se caractérise par un travail d'expérimentation graphique autour de la figure de la mosaïque, à la fois sujet du récit et paradigme représentationnel informant sa mise en image. D'un style graphique entièrement propre à Anne Baltus, ancienne élève de François Schuiten à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, cet album s'indexe par ailleurs à l'ensemble plus vaste des œuvres de Peeters, et présente de nombreux parallèles, tant iconiques que thématiques, avec la série des *Cités Obscures* de ces deux derniers.

Le récit de *Calypso* met en scène les amours impossibles d'un couple : Laurent Salmon, directeur de la piscine Calypso dans la région bruxelloise, et Delphine Declerck, une jeune décoratrice occupée à la restauration d'une mosaïque ornant les murs de cette même piscine, et représentant une scène de *L'Odyssée* : la séparation douloureuse entre Ulysse et la nymphe Calypso, qui par amour avait emprisonné le héros pendant sept ans sur son île (chant V). Delphine est jeune et belle, Laurent, plus âgé et visiblement maladroit en relations amoureuses, mais ce n'est pas dans cette différence d'âge, de physique ou de tempérament que réside l'obstacle principal à leur union. L'histoire glisse en effet vers le fantastique lorsque Delphine, victime d'une chute dans la piscine, entrevoit dans le vertige de sa quasi noyade la silhouette d'un homme en blanc qui la ramène à la surface. Désormais obsédée par cette rencontre inexplicable, Delphine ne cesse de vouloir rejoindre son amant immatériel au fond des eaux, au-delà des limites du réel ; elle est irrésistiblement attirée par le royaume des Morts, au point de disparaître elle aussi dans les profondeurs aquatiques au cours d'une de ses explorations sous-marines de plus en plus prolongées. Désespéré, Laurent finit par la rejoindre en plongeant à son tour vers sa propre fin.

Un tel schéma narratif repose sur un réseau complexe de détails et de parallélismes, que l'articulation vignettale de Baltus déploie soigneusement au fil du récit.

Temps et lieu : topographies du fantastique

Il importe de constater d'emblée que cette bande dessinée affiche clairement son ancrage historique et topographique. L'action se déroule manifestement au début des années soixante : outre diverses coupures de journaux, explicitement datées, on reconnaît une époque précise dans la mode vestimentaire, le style des véhicules et la technologie en général, les paysages urbains, l'ameublement, les références aux chansons populaires de Serge Gainsbourg ou de Juliette Gréco. La question des lieux, en revanche, apparaît plus ambiguë et contribue de ce fait au dispositif fantastique. La piscine Calypso ne semble correspondre à aucun lieu bruxellois, historique ou actuel, mais elle rappelle clairement la piscine couverte d'Ixelles, créée en 1904 par deux architectes, Alexandre Cooreman et Jules Rau, auprès desquels Victor Horta, figure de proue de l'Art Nouveau en Belgique et référence constante des travaux de Schuiten et Peeters, fit son apprentissage dans les années 1880. La proximité, dans le récit, des étangs d'Ixelles semble confirmer cette hypothèse, tout comme divers détails architecturaux : charpente métallique de piliers symétriques, grande fenêtre en demi-lune éclairant l'intérieur, balcon surplombant le périmètre du bassin, par ailleurs encadré de cabines agencées rectangulairement, etc. Contrairement à Schuiten, qui tend à accentuer les fioritures et les arabesques de l'Art Nouveau, Baltus simplifie quant à elle les lignes géométriques du bâtiment, dont certains détails hellénisants (notamment les chapiteaux corinthiens en fonte qui soutiennent la charpente) sont transférés symboliquement dans une mosaïque qui n'existe pas à Ixelles.

Parallèlement, la ville provinciale de Spa, dans les Ardennes belges, d'où Delphine est originaire et où son père et son ex-mari résident, fait elle aussi l'objet d'une représentation mimétique soucieuse de fidélité historique : la gare de Spa, son casino, ses thermes, ses rues, son parc central avec fontaine sont rendus avec exactitude (26-29), de même que les différences de classe entre le milieu de Delphine (la petite-bourgeoisie spadoise, soucieuse de bon

sens et de conformisme) et celui de Laurent (la haute bourgeoisie bruxelloise, qui fréquente le monde des affaires et disserte sur l'art). Une telle spécificité de décor fait contraste à une longue tradition en bande dessinée belge, notamment celle de la production dite « classique », qui se caractérise souvent par « une absence assez radicale du contexte belge », un « déni de l'appartenance [...] au niveau de la géographie et du décor », voire de la langue (*Bande dessinée en Belgique* 28), destiné à masquer une belgitude complexée — tropisme typiquement belge, comme le rappelle Jan Baetens (29) — sous des dehors d'universalité ou d'évasion, tout en cultivant le marché français, d'où dépend sa survie économique. La Belgique ne s'énonce plus « en creux » dans *Calypso* : plus de contournement de ses réalités spatio-temporelles, même si la mimesis centripète qui s'attache ici à restituer la Belgique en vignettes rejoint d'autres tendances plus récentes à une momification du réel belge, en ce qu'elle continue de garder partiellement son sujet à distance : représentation nostalgique d'une Belgique figée dans son passé (les années soixante), par des auteurs qui paradoxalement ne sont pas belges (Peeters et Baltus sont tous deux français) et qui font peu de place aux réalités sociolinguistiques de la Belgique (*Bande dessinée en Belgique* 29).

Si, comme l'affirmait par ailleurs Jan Baetens dans une belle formule, « la Belgique, comme les excuses, est faite pour s'en servir » (*Réseau* 37), c'est davantage à un *effet d'irréel* qu'elle contribue ici, comme souvent chez Schuiten et Peeters. En effet, l'autre tropisme belge à l'œuvre dans *Calypso* est d'ordre plus spécifiquement fantastique : la réalité ontologique de ce décor apparaît mise en question, au fil de ce roman graphique, par sa perméabilité au surnaturel. La piscine *Calypso*, lieu clos par excellence, semble communiquer étrangement avec un autre monde, comme si elle faisait partie d'un réseau aquatique entre les éléments duquel divers *passages* étaient possibles, selon le principe des vases communicants. Une telle disruption du réel par l'étrange qui réside en lui, enfoui dans une dimension invisible mais toujours prêt à se manifester, rappelle nombre de dispositifs fantastiques chez Jean Ray, par exemple.

La première intrusion de l'inexplicable prend la forme d'un poisson de mer, apparu sans raison du fond de la piscine, à la surprise d'un groupe d'enfants (10-11). Laurent soupçonne une « blague stupide », mais Delphine hésite davantage. Lorsque Delphine tombe accidentellement dans la piscine (17), un homme mystérieux tout en blanc, portant costume et nœud papillon, surgit du fond de l'eau pour la ramener à la surface (19). Nouvelle hésitation : est-ce la perception hallucinée de la jeune femme en proie aux troubles de l'apnée ? Laurent se fait à nouveau la voix de la raison : « Mais enfin c'est absurde. Personne ne se baigne en costume. [...] C'est une sorte de fantôme, de vision liée à la perte de conscience » (21). Il montre à Delphine le sous-sol de la piscine, pour la convaincre qu'il est impossible qu'une présence surgisse du fond d'un bassin clos : « Une piscine n'est qu'une grande boîte, un simple aquarium... Vous n'avez pas coulé plus bas, et personne ne vous a sauvée... C'est un réflexe de vie qui vous a permis de remonter à la surface [...] Il n'y a pas d'autre explication... » (25). Mais Delphine, comme aimantée par cette piscine magique, poursuit son rêve de réunion avec son fiancé fantomatique, même si son père lui reproche son inconstance et son immaturité sentimentale — « Toujours à espérer un grand amour qui n'existe que dans ta tête » — et lui conseille de s'intéresser davantage à Laurent, un parti plus réel et tangible (28).

Diverses allusions aquatiques scandent une isotopie de l'eau, tel un leitmotiv parsemé à travers tout le texte, suggérant des liens cachés qui programment le destin funeste du personnage — série de hasards objectifs où domine la récurrence aquatique. Nombreuses sont par exemple les références à la ville natale de Delphine, Spa, ville d'eau par excellence. Lors de leur premier dîner au restaurant, riche en potentiel amoureux, Delphine et Laurent boivent de l'eau minérale de Spa (dans le même restaurant, on sert à Laurent un verre d'alcool de riz au fond duquel apparaît une sirène, qui disparaît aussitôt le liquide bu) (12-13). Lorsque Delphine rencontre son ex- mari Roger à la gare de Spa (26), celui-ci qui porte un veston avec l'emblème de Spa, et des enfants à l'arrière-plan sont coiffés de chapeaux jaunes avec la même marque (27). Au cours d'une promenade dans le centre de Spa, Delphine se

remémore sa chute dans la fontaine, lorsqu'elle était enfant, un accident où elle faillit mourir et qui semble expliquer sa prédisposition à la mélancolie. La dernière case de la page 29, qui illustre cette analepse, est d'un parallélisme manifeste avec la dernière case de la page 17, montrant la chute dans la piscine. Les étangs d'Ixelles, et l'étang qui borde la maison de parents de Laurent continuent de développer ce thème. C'est enfin à Spa qu'on enterre la noyée (52-53).

Obsédée par le mystère de son sauvetage, Delphine se met à la recherche de son nageur en costume blanc, passant de plus en plus de temps au fond de la piscine (32-33) ou de sa baignoire (34). Elle commence à entrevoir des formes humaines sous l'eau (33) et sa perception du réel semble affectée par sa fréquentation de l'autre monde. A l'écoute d'un concert de musique classique, Delphine imagine une scène sous-marine ou réapparaît son sauveur, dans une vision déformée comme à travers un prisme aquatique (35). Elle finit par retrouver son amant spectral au fond de la piscine (38-39), au milieu d'algues et de plantes aquatiques dont la présence dans un bassin artificiel reste inexplicquée, mais suggère que la piscine communique avec d'autres points d'eau naturels (lors de son premier dîner avec Laurent au restaurant, elle avait trouvé un nénuphar au fond de son verre de saké). Cette hypothèse nous est confirmée lorsque Delphine pénètre dans le bureau de Laurent en son absence et découvre ses coupures de journaux. Sur l'une d'elles, on relate la mort étrange de Roland Delzenne, un avocat de 31 ans, qui aurait plongé dans la piscine Calypso pour ne plus jamais réapparaître. Son corps a été retrouvé flottant dans les étangs d'Ixelles : « On se perd en conjectures sur la manière dont le corps a pu parvenir en cet endroit » (41). Ce jeune homme a le même visage que le sauveur de Delphine (41). Loin d'être découragée, la jeune femme continue de subir la fascination de cet univers morbide, avec lequel elle communique désormais : « C'est drôle, je me suis habituée à l'idée de sa mort. Il paraît tellement doux, tellement serein... Et vous savez, il n'est pas tout seul. C'est comme si tous les noyés étaient venus se rassembler dans cet endroit » (45). Paradoxalement, le fantôme de Roland lui apparaît plus réel que Laurent (qui, par inversion phonétique des

syllabes, constitue en somme son inverse) : « Vous êtes parfait, irréprochable... Mais je ne parviens pas à être vraiment avec vous... je le sens si près de moi... » (45). Elle poursuit sa pulsion ophélique jusqu'à son terme : après une dernière promenade le long des étangs d'Ixelles (48), Delphine pénètre dans le bâtiment de la piscine Calypso, fermé suite à de nouveaux accidents, dont une autre noyade. La piscine désaffectée est vide : on ne constate aucune présence fantomatique dans ce bassin à sec, qu'elle remplit, puis dans lequel elle plonge (49). Elle y rencontre divers noyés qui lui racontent leur mort (accidents, suicides). Lorsque Roland apparaît, Delphine lui affirme sa volonté de ne plus le quitter, expression euphémisée de son désir thanatique (51). Les journaux relatent sa mort à la page suivante, en alternance avec son enterrement au cimetière de Spa : son corps a été découvert dans les étangs d'Ixelles, comme celui de Roland (52).

La mosaïque : incommunicabilité et méta-représentation

Calypso se présente comme un récit graphique qui évoque la mosaïque, non seulement comme thème narratif, mais également comme principe structurant. La mosaïque y joue en effet un rôle thématique primordial, puisqu'il y est question d'une jeune décoratrice, occupée à restaurer un pan de mosaïque qui figure sur l'un des murs d'une piscine couverte. Cette mosaïque rejoint doublement l'isotopie aquatique, tant par la scène méditerranéenne qu'elle représente que par l'histoire même de cet art décoratif, qui orne souvent les thermes et les piscines depuis l'Antiquité. Représentation dans la représentation, image spéculaire des amours impossibles entre Laurent et Delphine, la séparation d'Ulysse et de Calypso est sujette à des interprétations contradictoires de la part des personnages au fil du texte. Attentif aux détails du regard d'Ulysse, qui tourne la tête pour contempler une dernière fois la femme qu'il abandonne, Laurent suggère qu'Ulysse est frappé d'ambivalence : il regrette déjà celle qu'il quitte pourtant. Delphine, plus pragmatique ici, suppose quant à elle un Ulysse aux sentiments moins problématiques : « Mais

non Laurent, il détourne la tête, il est pressé de s'éloigner... Pourquoi faut-il toujours que vous interprétiez ? » (16). A la fin du texte, Delphine morte, observant à travers l'eau un Laurent en proie aux regrets, lui donne raison : « Je sais que c'est toi qui avais raison pour la mosaïque. Ulysse devait regretter Calypso » (58).



Fig. 1 : page 16

Si Laurent projette sur la mosaïque — et plus particulièrement sur le personnage d'Ulysse — la mélancolie de son propre vécu, et ses propres déchirements à l'égard d'une femme dont il ne peut obtenir l'amour, c'est qu'en outre que le personnage de Calypso, en tant que naïade ou néréide mythologique, créature aquatique mystérieuse et envoûtante (du grec ancien Καλυψώ / *Kalypsô*, « celle qui dissimule », un nom particulièrement adapté au code herméneutique d'un récit fantastique) est apte à figurer celui de Delphine, en ce qu'elle fréquente à la fois le monde des mortels et celui des profondeurs marines. L'étymologie gréco-latine de son prénom — signifiant « dauphin » — renforce cette adéquation. Une ressemblance physique de plus en plus prononcée contribue par ailleurs à ce rapprochement : le visage de Calypso en gros plan (22) n'évoque-t-il pas celui de Delphine (même chevelure châtain, même nez, même bouche, etc.) ? Lorsque Delphine tombe

inconsciente dans la piscine (19), son sein se dénude comme celui de Calypso sur la mosaïque (9), rejoignant une tradition iconographique associant l'érotisme aux sirènes et à la mort (cf. le tableau d'Arnold Böcklin, *Ulysse et Calypso*, 1883). Le carrelage bleu-vert de la piscine rappelle en outre la mosaïque dans ces images subaquatiques (18, 39).

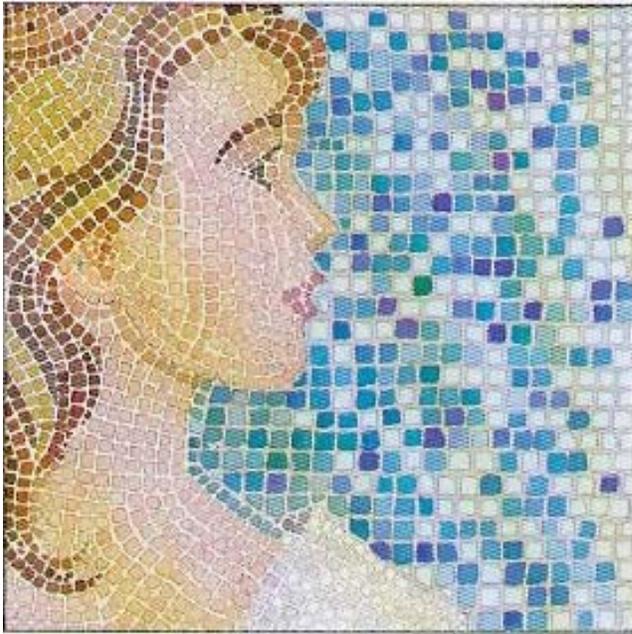


Fig. 2 : p. 22



Fig. 3 : page 19

Il importe particulièrement que Delphine et Laurent soient tous deux des *faiseurs de mosaïques*, qu'ils se livrent à des activités parallèles de mosaïfication, et dès lors participent eux-mêmes activement à la représentation : Delphine en tant que décoratrice, et Laurent par sa propension à découper et à coller des articles de journaux relatifs aux noyades dans les piscines bruxelloises (portant pour la plupart des noms grecs : piscine Poséidon, piscine Archimède, etc.). Laurent tient également un journal intime dans lequel il consigne ses sentiments à l'égard de Delphine, pre- et post-mortem. De telles mises en abyme et récits métadiégétiques constituent un dispositif récurrent dans les scénarios de Peeters (*Brüsel, La Frontière invisible, Dolorès*, etc.), où les protagonistes ont souvent affaire à des figurations dédoublant en miroir leur propre vécu (cartes, peintures, objets de musée, modèles réduits, archives, catalogues, photographies, images et coupures de presse, etc.) et remettent en question la mimésis en mettant en évidence les mécanismes représentationnels. Le plus frappant ici, et ce qui rapproche ce récit de certains albums des *Cités Obscures*, par exemple, c'est que cette métareprésentation opère diverses contagions vis-à-vis de la narration principale, tant au niveau diégétique qu'au niveau stylistique ou esthétique, dans la mesure où non seulement cette scène marine narrant la séparation de deux amants programme étrangement la fascination aquatique et la noyade de la jeune femme — motif ophélique et fantastique qui constitue le mystère nodal de ce récit — mais elle sert en outre de modèle au format même du récit, comme nous le verrons plus loin.

Si le réel ressemble effectivement à la représentation préalable de la mosaïque et des coupures de journaux que Laurent collectionne, une forte prédestination pèse sur les personnages et donne une tonalité mélancolique, voire morbide, à l'ensemble du récit. Un jeu complexe de figurations intertextuelles reflète systématiquement les thèmes de la mort et de l'eau dans *Calypso*. On note par exemple que Laurent, violoniste classique, se prépare à jouer *La jeune Fille et la Mort*, le 14^e Quatuor à Cordes (1824) de Franz Schubert (d'après un poème du préromantique allemand Matthias Claudius) à l'hôtel Astoria (31). L'affiche qui annonce ce concert est initialement coupée par la

bordure droite de la case, amputant d'abord le syntagme du mot « mort ». L'affiche réapparaît dans sa complétude (34) au moment précis où Delphine entre à l'Astoria. Pendant le concert, elle glisse dans un état second et la musique l'incite à une rêverie où elle perçoit à nouveau le fantôme de Roland. Le célèbre Quatuor de Schubert s'inscrit par ailleurs dans une longue tradition, principalement picturale, qui depuis le XV^e siècle explore les relations entre mort, féminité et érotisme — tel le tableau d'Edward Munch, « Death and the Maiden (1884) — ce qui nous ramène à l'érotisme discret des scènes de noyade (18-18, 34, 50). Lorsque Laurent parle de Schubert à Delphine, il parle indirectement de Delphine, de la piscine, voire de l'esthétique même de cette bande dessinée: « J'adore Schubert... ce premier abord tellement lisse, et derrière cette surface quelque chose de si fort, de si tragique. Vous ne trouvez pas ? » (36). Enfin, en tant qu'historien et théoricien de la bande dessinée, Peeters n'ignore sans doute pas que le motif de Calypso est lui-même lié à la naissance du neuvième art, puisque Gustave Doré (1832-1883), disciple de Rodolphe Töpffer et pionnier du récit graphique, avait déjà rédigé une *Histoire de Calypso* (1844-1846) en images.

Plus loin, Delphine écoute une chanson de Serge Gainsbourg, *Les Goémons* (1959), qui associe à nouveau, par analogie poétique, la flore marine (algues ou varech) à l'amour perdu, au rejet, à la perte et à la mort:

Algues brunes ou rouges
Dessous la vague bougent
Les goémons
Mes amours leur ressemblent,
Il n'en reste il me semble
Que goémons
Que des fleurs arrachées
Se mourant comme les
Noirs goémons
Que l'on prend, que l'on jette
Comme la mer rejette
Les goémons. (46)

D'autres références à la chanson française des années cinquante et soixante participent à ce réseau intertextuel, notamment la présence, dans le bureau de Laurent, de l'affiche du disque *Juliette Gréco chante Françoise Sagan* (1956), ensemble de chansons romantiques tristes (« Sans vous aimer », etc.).

Un tel désespoir informe tout autant la psyché mélancolique et morbide de Laurent, musicien de talent issu de la haute bourgeoisie bruxelloise, gaspillant ses chances de carrière par son attachement sentimental inexplicable à cette piscine, qui constitue visiblement une impasse professionnelle aux yeux de sa famille. Si Delphine est celle qui aime la Mort, Laurent est l'homme qui aime *celle qui va mourir*. Son intérêt pour les histoires de noyade, qu'il collectionne méticuleusement, révèle une fascination thanatique profonde, qui trouve sa résolution dans un effet de boucle : Laurent suit Delphine dans le royaume des Morts, abandonnant sa réserve rationnelle pour accepter la logique surnaturelle de sa bien-aimée : « Comment ai-je pu être aveugle si longtemps ? Pourquoi ai-je refusé ce qui lui paraissait si présent, ce monde invisible qu'elle parvenait à atteindre et que je devine maintenant ? », affirme-t-il dans son journal intime (54). Lorsque Delphine constate l'impossibilité de sa relation amoureuse avec Roland, qui lui affirme qu'elle s'est trompée en le rejoignant et ne peut, comme tous les morts submergés, que répéter la litanie de son décès, elle remonte à la surface pour un dernier dialogue avec Laurent, pleine de regret quant au ratage tragique de leur amour : « Je me suis trompée, Laurent... je me suis trompée dès le début. Oublie-moi, je t'en prie. Oublie-moi ! » (59). Laurent plonge pour la rejoindre et ne réapparaît pas (60). Ainsi est-ce paradoxalement dans le monde fantastique de Delphine, et non dans celui, rationnel, de Laurent, que leur union se révèle possible. Devant la surface plane de la piscine vide (dernière case), on doit supposer que le corps de Laurent réapparaîtra lui aussi dans les étangs d'Ixelles.

La mosaïque comme mode de narration visuelle

Dans *Mosaïques: Un objet esthétique à rebondissement* (2001), Lucien Dällenbach s'interroge sur les relations du fragment au tout d'une composition visuelle. La figure à la fois ancienne, mais aussi singulièrement contemporaine, de la mosaïque, telle que l'explore Dällenbach, n'a pas manqué de stimuler nombre de réflexions dans le domaine des arts visuels, notamment ceux qui reposent sur une mise en regard d'éléments hétérogènes: collage pictural, photomontage cinématographique, vitraux narratifs, etc. Art supposé mineur par certains, la bande dessinée n'a pas souvent fait l'objet de tels rapprochements esthétiques et épistémologiques avec la figure de la mosaïque. Pourtant, par son ordonnancement vignettal complexe, sa juxtaposition d'images fixes, sémantiquement et esthétiquement corrélées, la bande dessinée s'indexe indubitablement elle aussi à ce paradigme ancien. A cet égard, le concept d'*arthrologie*, récemment proposé par Thierry Groensteen (*Système de la bande dessinée*, 1999) permet d'aborder la BD non plus seulement comme un art de l'hybridation texte-image, mais comme un art de l'articulation spatiale de diverses composantes, une composition de nature mosaïcale.

Il apparaît clairement que Peeters et Baltus ont conçu la narration de *Calypso* sur le paradigme mosaïcal. Les planches de Baltus prennent elles-mêmes l'allure de petites mosaïques, où les cases jouent le rôle de tesselles (*opus tessellatum*), pour composer des ensembles complexes, jouant sur des corrélations visuelles et conceptuelles qui font écart à certaines normes narratives de la BD, et déclinent de nouvelles possibilités de relations arthrologiques multidimensionnelles. Un examen de ce récit *tesselographique* permettra donc de mettre à jour la façon dont de multiples lignes narratives s'imbriquent ici pour créer une narration polyphonique dont seul l'art de la bande dessinée permet un tel déploiement spatial. L'on s'interrogera par ailleurs sur les effets plus spécifiquement fantastiques d'un tel mode de narration.

Les trois premières pages de *Calypso* constituent à cet égard un écart flagrant par rapport aux normes séquentielles de la bande dessinée. Là où, comme le note Scott McCloud, la bédé repose traditionnellement sur des enchaînements d'actions, posant de case en case la continuité de gestes et mouvements, *Calypso* propose une alternance entre divers fragments dont le lecteur ne comprend pas immédiatement la corrélation. Il s'agit manifestement d'un type de raccord assez mineur en bande dessinée (quoique statistiquement plus présent dans les mangas japonaises) qui juxtapose deux réalités différentes, reliées conceptuellement par déduction dans le décodage du lecteur, mais qui ne reposent pas sur une ligne d'action homodiégétique : l'objectif y saute d'un sujet à l'autre, par collage. McCloud nomme ces transitions « aspect/aspect » (72). Ce travail relativement complexe de disposition paginale met en jeu une logique conceptuelle et représentative qui correspond davantage, comme la mosaïque, à une composition hétéroclite et multidimensionnelle qu'à une séquence horizontale. L'œil du lecteur suit une alternance entre des fragments de mosaïque (eux-mêmes composés de fragments) et des fragments de journaux — les composantes des activités artisanales respectives de Delphine et de Laurent, entrelacées. Cette alternance introduit en outre des variations dans la distance du plan (rapproché ou éloigné), l'orientation de la case (gauche ou droite, verticale), la typographie (caractères gras, italiques, colonnes, encadrés, numéros, lignes, titres, parties d'images, etc.). Une telle poétique du fragment, donc de l'irrégularité, repose par ailleurs sur la récurrence d'un format régulier : celui de 16 cases de format strictement identique, disposées symétriquement (4 x 4), comme dans une mosaïque où la composition est pointillée par des tesselles de taille similaire. Les contraintes de ce format régulier amputent forcément chaque image et imposent un découpage visuel qui laisse en hors-champ sa complétude, ce qui constitue un travail de *segmentation* fort différent de la narration graphique habituelle, puisqu'il équivaut à une partialisation extrême de l'image. Le lecteur se doit donc d'inférer un énoncé ou une image à partir d'indices incomplets : on distingue par exemple dans les signifiants amputés des articles de journaux, des informations relatives à la natation, aux piscines, et à la

noyade : [nageu]r (case 5), n[oyad]e (case 6), [mys]stérieuse [pi]scine (case 10), éter[nelle beaut]é (case 12), [mauvais sor]t, [piscines] (case 13), [bains], [doulour]euse (case 15), etc. Les images mosaïcales, quant à elle, souffrent également d'un manque de précision dû à leur nature partielle. On n'y distingue pas immédiatement de formes spécifiques ou reconnaissables en raison de l'extrême rapprochement du plan : petits carreaux inégaux, quoique de taille semblable, avec d'infimes variations de couleur où dominant le bleu et le vert aquatique, juxtaposés, mais qui ne forment pas de signifiants iconiques complets : ligne verticale jaune sur fond bleu/vert, cercle jaune/orange, ondulation de lignes suggérant le mouvement d'une vague ou d'une chevelure, etc. La deuxième planche du récit (8), composée de cases plus grandes et moins nombreuses, mais toujours symétriquement organisées (3 x 3), laisse entrevoir des objets plus complets, dans la même alternance : partie de tête ou de corps, personnage féminin entier, du côté de la mosaïque, phrases et paragraphes complets — tous relatant des accidents de piscines — du côté des articles de journaux. Ces cases plus larges donnent également accès à leur énonciation, ou du moins à leur manipulation, à travers divers instruments de fabrication qui suggèrent métonymiquement un travail de composition : cahier ligné, colle et ciseaux pour Laurent, marteau et tesselles de couleur pour Delphine.



Fig. 5 : page 8

La troisième planche (9), de format toujours symétrique (2 x 2), mais poursuivant cet agrandissement de perspective, nous montre enfin les artisans au travail, cette fois par une alternance en chiasme : Laurent, Delphine, Delphine, Laurent. La première série de cases, dans la moitié supérieure de la planche, présente les personnages de face et occupés tous deux par leur composition, la seconde série, en bas de la planche, les montre de dos, interpellés par un même événement surprenant (l'apparition du poisson de mer dans la piscine).



Fig. 6 : page 9

Le parallélisme systématique qui s’instaure ici joue un double rôle : s’il affirme en effet clairement une ressemblance entre les deux personnages, à la fois quant à leur activité méta-représentationnelle et à leur personnalité, il signale aussi leur incapacité ultime à se rejoindre, comme si leurs existences restaient indéfiniment juxtaposées. Double principe mosaïcal (collage hétéroclite, mais séparation interstitielle) qui figure admirablement deux destins à jamais irréconciliables, marqués par une incommunicabilité tragique. Nombreux sont en effet les raccords hétérodiégétiques de cases qui juxtaposent les personnages se livrant à une activité parallèle — par exemple couchés sur leur lit (15) — mais chacun de leur côté et jamais ensemble.

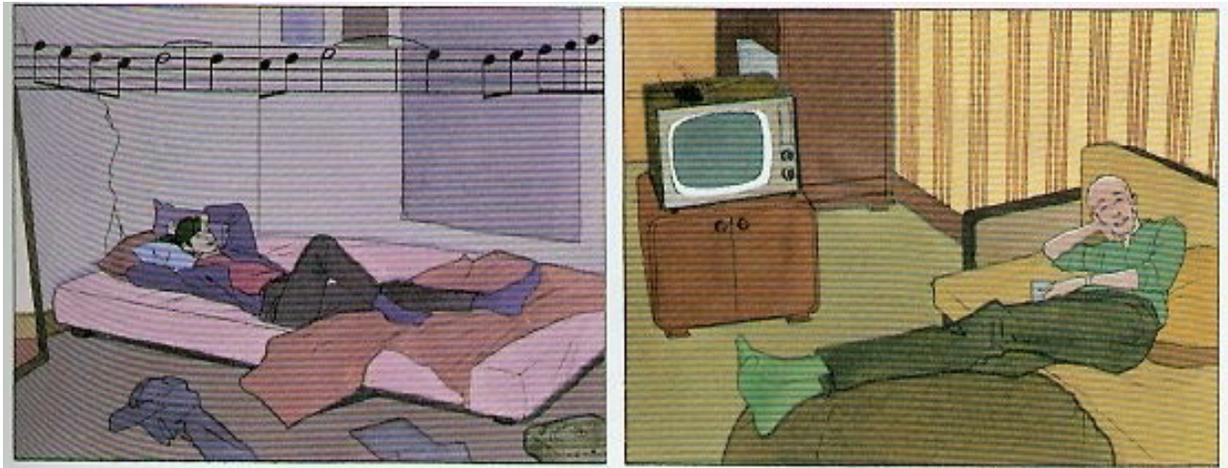


Fig. 7 : page 15

Au milieu du récit, les pages 30-31 reprennent ce système d’alternance ou de *tressage* (Groensteen 173-186) pour exprimer l’aliénation croissante entre Delphine, qui explore obsessionnellement les profondeurs de la piscine, et Laurent, dont on montre les inquiétudes par le truchement de son journal intime (narration intercalée qui propose un commentaire sur les actions de Delphine). On retrouve ici la même organisation symétrique de cases (3 x 3, puis 2 x 2), le même recul croissant du plan d’une planche à l’autre (on passe par exemple d’une case montrant un fragment de journal intime en gros plan, à une autre représentant le stylo sur la page de journal, puis à une image complète de

Laurent en train d'écrire, vu de face), et la même alternance chiasmatisque des quatre cases (Delphine, Laurent, Laurent, Delphine) (31) que l'on trouvait à la page 9, mais inversée à son tour puisque c'est désormais Laurent qui en occupe le centre. Parallèlement, la page 52 présente en alternance la procession funéraire vers le cimetière de Spa, — avec Roland au volant de sa voiture occupant le centre de la planche (comme Delphine occupait le centre de la page 30) — et divers plans de plus en plus élargis de l'article de journal relatant la noyade de Delphine. Enfin, la page 54 revient à l'alternance entre des passages du journal intime de Laurent, toujours vus avec un recul croissant, jusqu'à inclure la marque métonymique de l'énonciateur (le stylo), et diverses parties de la piscine (un fragment de mosaïque, une cabine, le plongeur, le bassin). Cette exploration systématique de la binarité, de la specularité et du retour du même dans un récit de veine fantastique renvoie en outre à deux œuvres que Peeters, au fil de sa carrière, a souvent fréquentées : le *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach et le *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.

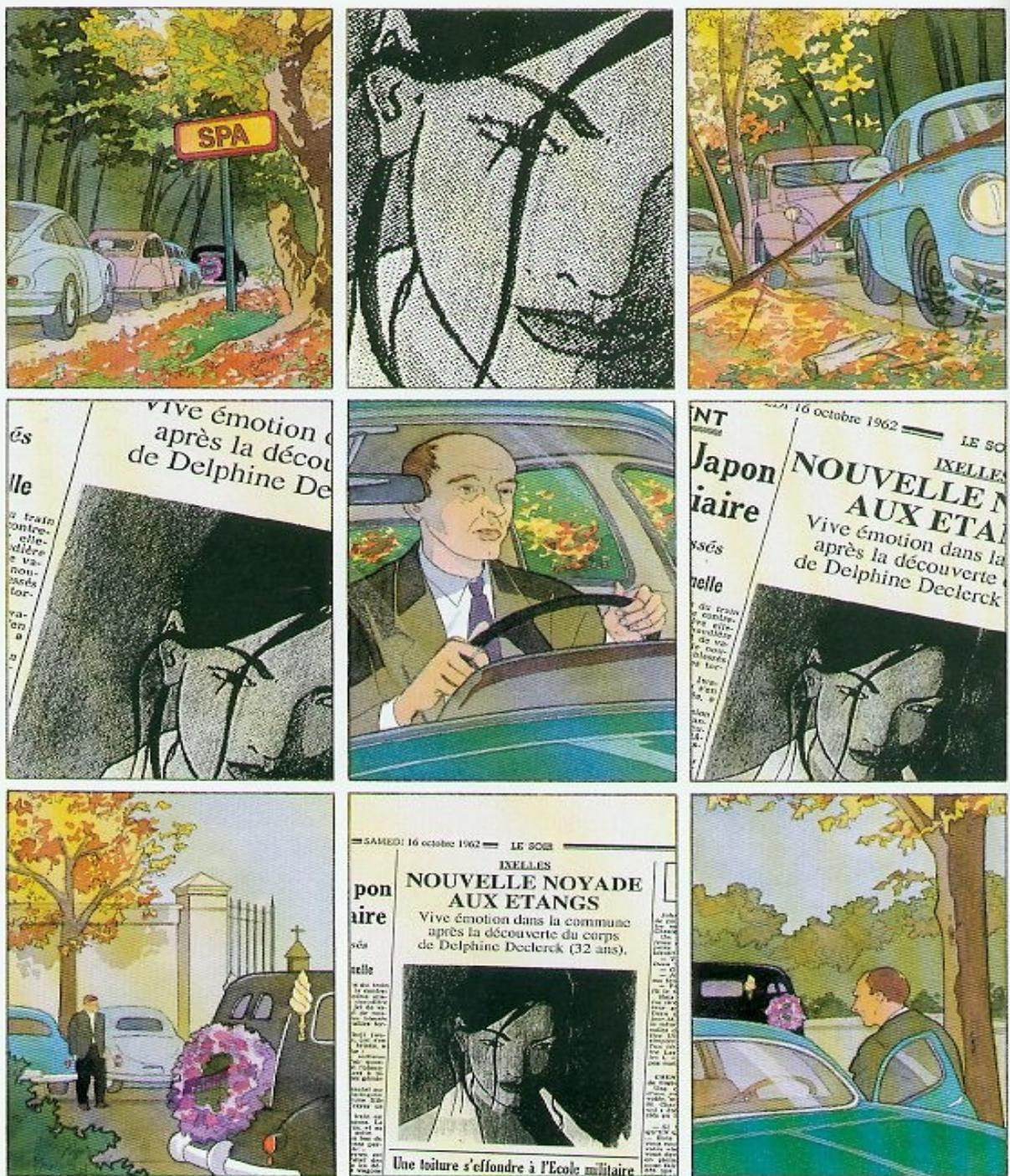
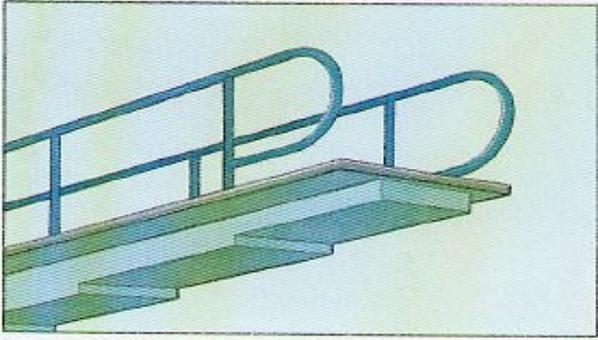
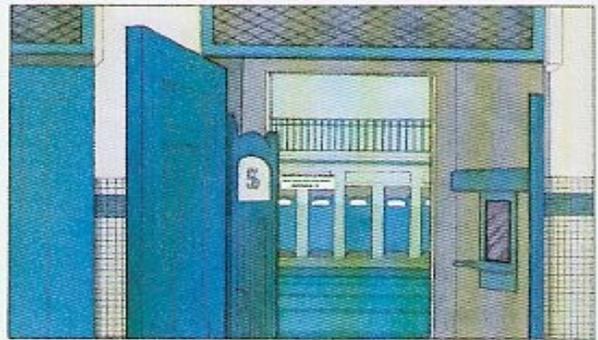


Fig. 8 : p. 52



19 octobre
Qu'aurais-je pu faire
pour la passer ?
Falloit-il que je

Comment ai-je pu être
aveugle si longtemps ?
Pourquoi ai-je refusé ce
qui lui paraissait si
présent, ce monde invisible
qu'elle parvenait à
atteindre et que je
devine maintenant ?



25 octobre
Je me sens aujourd'hui plus
proche d'elle que je ne l'ai
jamais été. Tout ce que
je voudrais à elle et resterais
dans cet endroit de la vie
continuer de vivre...

C'est à moi désormais qu'il
appartient de veiller sur elle.
Je sais qu'elle a besoin de moi.
J'espère qu'il y a l'assurance
qu'elle continue de me parler
et qu'un jour nous allons
nous comprendre.

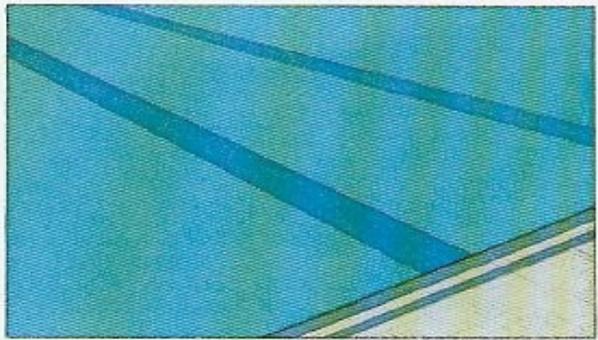


Fig. 9 : p. 54

Cette figure du double ou de la symétrie, qui préside manifestement à la topologie paginale, s'indexe conjointement à trois modes de mise en page que Benoît Peeters distingue dans *Lire la bande dessinée*. Notons d'emblée qu'elle exclut, par ses variations constantes de format et ses jeux de corrélations ou de contrastes, ce que Peeters identifie comme l'organisation « conventionnelle » de la planche (Peeters 52) en un quadrillage de vignettes aux dimensions fixes (grille ou « gaufrier », selon l'expression célèbre d'André Franquin). Tout comme la mosaïque, par son approximation toute artisanale, agence des tesselles de taille et de forme variable, afin d'épouser les besoins de l'image globale qu'elles composent, les cases et les planches de *Calypso* combinent régularité (réurrences et parallélismes) et irrégularité (variations paradigmatiques) de façon complexe, et indéniablement motivée par un souci esthétique préalable, un désir d'harmonie visuelle qui répondrait à une « utilisation décorative » de la planche (58). Mais c'est apparemment l'« utilisation rhétorique » (62) de la mise en page qui domine ici : « [...] la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes ; elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principale fonction de servir ». L'organisation spatiale sert entièrement la diégèse (dispositifs fantastiques, psychologie des personnages, renvois thématiques, etc.), dont elle « [accentue] les effets » (63). Toutefois, dans le dialogue entre intention esthétique ou décorative et « souci d'organisation rhétorique » (65) se profile un troisième mode de mise en page, que Peeters définit — de façon parfois vague ou ambiguë, comme l'a noté Thierry Groensteen (110) — comme l'« utilisation productrice », celle où « c'est l'organisation de la planche qui semble dicter le récit. Une disposition particulière engendre un morceau de narration [...], une mise en pages caractéristique suscite un fragment de récit qui n'est donc que sa conséquence » (Peeters 68). Dans la relation spéculaire entre la mosaïque en abyme et le récit graphique entier, on pourrait reconnaître non seulement un principe esthétique de ressemblance visuelle, un principe rhétorique de correspondance thématique, mais aussi un principe d'engendrement d'un tout narratif par une figure incrustée. Dans la mesure où les catégories de Peeters tendent à s'interpénétrer (Groensteen 109), et dans celle où, en outre, il est

difficile de démêler l'intention rhétorique préalable du processus « productif », comme l'admet Peeters lui-même (68), les jeux de corrélation entre mosaïque et bande dessinée constituent un dispositif sémantique particulièrement complexe.

C'est toutefois sur l'utilisation rhétorique de la mise en page que la clôture de *Calypso* nous amène à revenir. Le récit se conclut en effet symptomatiquement sur une planche de trois cases horizontales — dont le caractère impair et la disposition stratifiée rompent la série des symétries, offrant en cela au récit une possibilité de bouclage plutôt que de boucle — exprimant le passage du mouvement au calme, de la vie à la mort : éclaboussures du plongeur suicidaire de Laurent, remous résultant de son entrée dans l'eau, et bassin lisse, sans vagues. Ces variations paradigmatiques sur une même scène reviennent à une séquentialité plus traditionnelle, mais d'où la présence humaine a été gommée. Car en ce qui concerne les relations amoureuses, le paradigme représentationnel qui s'impose dans *Calypso* demeure celui de la séparation des amants, des destins et des tesselles dans la mosaïque d'Ulysse et de la nymphe antique.

Fabrice Leroy, University of Louisiana at Lafayette

Ouvrages Cités

- Baetens, Jan. « De la bande dessinée franco-belge à la bande dessinée en Belgique ». *Etudes Francophones* 20.1, 2005. 27-38.
- — —. *Le réseau Peeters*. Amsterdam : Rodopi, 1995.
- Baltus, Anne, and Benoît Peeters. *Calypso*. Tournai : Casterman, « Studio (A Suivre) », 1995.
- Dallenbach, Lucien. *Mosaïques : Un objet esthétique à rebondissement*. Paris : Seuil, « Poétique », 2001.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York : Paradox Press, 2000.
- Peeters, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 2002.

Notice bio-bibliographique:

Fabrice Leroy est professeur à l'Université de Louisiane à Lafayette, où il enseigne la littérature moderne (France, Belgique et Louisiane). Ses travaux de recherche et publications portent principalement sur Proust, la bande dessinée, le roman créole louisianais et le roman policier.

Courriel : fil2777@louisiana.edu