

Chapitres invisibles dans *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters

Jacques Dürrenmatt



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/8888>

DOI: 10.4000/narratologie.8888

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Jacques Dürrenmatt, « Chapitres invisibles dans *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters », *Cahiers de Narratologie* [Online], 34 | 2018, Online since 21 December 2018, connection on 21 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/8888> ; DOI : 10.4000/narratologie.8888

This text was automatically generated on 21 April 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Chapitres invisibles dans *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters

Jacques Dürrenmatt

- 1 Peut-on parler de chapitre lorsque aucun signe péritextuel ne l'explique : ni blanc d'ouverture et de fermeture, ni titre, ni désignation capitulaire ? La question est particulièrement périlleuse dans une forme d'art qui s'est organisée majoritairement sur des principes en tension entre deux modèles non chapitrés liés à des modes différents de diffusion :
 - celui du roman-feuilleton avec un découpage en épisodes publiés le plus souvent de façon hebdomadaire : dans ce cas, le principe de la case finale de la planche appelle, selon le principe rendu canonique par Hergé, à une résolution dans le numéro postérieur. Rien n'impose que, dans l'album final, on parle, dans ce cas, de chapitre sauf à finir par isoler artificiellement chaque page alors que tout concourt dans la narration à une continuité sans à-coups.
 - celui de la nouvelle, dont la durée de lecture correspond plus ou moins à celui de l'album standard, et qui est, quasi par définition, pensée comme un ensemble à lire d'une traite, du fait de sa brièveté.
- 2 Le roman graphique, on le sait, a rebattu les cartes en important le modèle romanesque « classique » (cf. Dürrenmatt 2013 : 105-113) mais nombreux sont les auteurs contemporains qui ne se retrouvent pas dans un tel modèle et continuent à affirmer conserver des modes de création qui ne s'embarrassent pas de passer par ce qui est considéré comme une forme d'organisation trop contraignante, voire embarrassante parce que trop « littéraire ». Ainsi Frederik Peeters, un des créateurs les plus avant-gardistes aujourd'hui dans sa manière d'envisager la narration dessinée, peut-il affirmer privilégier la continuité à flux tendu :
- 3 En général, je me soucie plus du rythme de lecture que de la construction graphique : je pense qu'il n'y a qu'un seul temps de lecture, qu'on ne revient pas sur une case pour la contempler longuement. D'ailleurs, je préfère que le lecteur ait envie de tourner la page en cours pour se précipiter sur la suivante¹.

- 4 Il va même, dans le blog qu'il a tenu au cours de la rédaction d'*Aâma*, jusqu'à mettre en scène les conséquences que l'absence de scénario préalable, et donc d'organisation visible en unités, a produites dans ses rapports avec son éditeur :

Cette semaine, voyage à Paris pour faire lire le livre à mon éditeur. Oui cela semble étrange, mais étant donné que j'improviserai au fur et à mesure sur une solide trame mentale, il n'y a pas de scénario écrit. J'ai le luxe de pouvoir embarquer un éditeur sur un projet qu'il n'a pas lu ! Ainsi, j'ai donc pris les 66 planches terminées sous le bras, et je suis allé le réconforter en personne. (Peeters 2010 : 03.03)

- 5 Le défi est donc grand de poser la possibilité d'une organisation en chapitres que l'on pourrait qualifier d'invisibles et de penser que les différences dans leur traitement que l'on peut déceler entre les deux grands cycles de science-fiction que sont *Lupus* (Atrabile, 4 tomes entre 2003 et 2006) et *Aâma* (Gallimard, 4 tomes entre 2011 et 2014) méritent qu'on s'y arrête pour comprendre l'évolution poétique d'un des acteurs majeurs de la bande dessinée contemporaine.
- 6 Commençons par poser la possibilité de penser les changements de chapitres en termes de ponctuation et donc de gestes effectués dans la dernière case. On peut organiser ainsi les usages :

F

Clôre			Suspendre	
Neutre	Intensif	Interrogatif	Suspensif	Interruptif
.	!	?	-	...

- 7 Dans ce système, la dernière case ne peut souvent être interprétée comme ponctuant que grâce à la case qui débute le nouveau chapitre dans la mesure où celle-ci permet de prendre conscience d'un changement. Pourquoi ? Parce qu'elle rend visible autant que lisible une rupture de plus ou moins grande intensité et d'ordre
- spatial : dans ce cas le chapitre est lié à la séquence cinématographique
 - temporel : à la façon de ce qui se passe très souvent dans le chapitre de roman
 - actanciel : les modifications du nombre et/ou de l'identité des actants impliqués s'apparentent au changement de scène théâtrale.
- 8 Cette rupture virtuelle demande à être actualisée. La suite l'impose le plus souvent mais peut laisser aussi le choix au lecteur.
- 9 Si on s'intéresse à cette ponctuation, on se rend compte que le tome 1 de *Lupus* comporte 4 ruptures virtuelles :
- 10 1/2 : Une représentation en gros plan d'un bol de nourriture à la fin de la page 14 fonctionne comme une marque suspensive : pourquoi une telle insistance dans une position stratégique si ce n'est parce que quelque chose est en voie de réalisation et, de fait, dès la deuxième case de la page suivante, le texte exhibe l'irruption d'un nouveau personnage féminin dont on sent immédiatement, par le dessin du regard fixe et le point de suspension, qu'il va être déterminant : « C'est à ce moment-là que je l'ai vue... ».
- 11 2/3 : Trois longues cases organisent la page 29, avec un effet de zoom arrière dans un premier temps puis d'enchaînement métonymique de *Lupus* à sa vision imaginaire. Cette fois-ci, il y a clôture nettement visible, de type exclamatif, tandis que la page laisse

ouverte ou non la possibilité d'une trahison de Tony et Sanaa (rêve ou pas ?). Le nœud de la tragédie est là que le reste de l'album va dénouer en trois temps.

- 12 3/4 : La section s'achève p. 47 sur l'image, exclamative une nouvelle fois, du monstre s'enfonçant, ensanglanté, dans les profondeurs : l'échec de la prise est un deuxième moment important pour comprendre la montée en puissance de la tension entre les deux personnages masculins qui va occuper le quatrième acte mais l'image possède aussi une portée évidemment symbolique dans ce qu'elle dit de violence et de menace latente.
- 13 4/5 : Cette fois (p. 71-72), Peeters fait le choix d'un enchaînement plus complexe en privilégiant le manque. Comme dans la première section, le choix d'un gros plan sur un élément du quotidien appelle à réflexion mais cette fois l'objet est difficile à reconnaître : il s'agit d'une feuille blanche que la case qui ouvre la section suivante aide à identifier en la montrant parcourue par une espèce d'escargot qui y laisse une trace baveuse. C'est la troisième des cases longues qui relance nettement le récit avec une formule traditionnelle d'introduction de nouvel actant : « Il est arrivé au petit matin... tactique de militaire, si ça se trouve... ». L'enchaînement sur cette page blanche qui attend qu'on y écrive et se trouve souillé par la trace d'un animal trouvé plus tôt par une Sanaa dégoûtée (p. 57), dont la coquille entretient une ressemblance avec l'étrange vaisseau spatial qui va amener la catastrophe, fonctionne de façon évidemment métapoétique. Comme si le récit hésitait à continuer mais aussi comme si tout ce qui arrivait était avant tout prétexte à traces (dessinées).
- 14 On identifie ainsi cinq unités de longueurs croissantes : 14, 15, 18, 23 et 22 pages, qu'on peut facilement rapprocher des cinq actes d'une tragédie :
- 1) Exposition (mise en place des deux personnages masculins, *Lupus* et Tony) 1-14.
 - 2) Rencontre de *Lupus* avec Sanaa et naissance d'un semblant de triangle amoureux 15-29.
 - 3) Épisode violent de la pêche au monstre 30-47.
 - 4) Dispute entre *Lupus* et Tony, peut-être liée à leurs relations compliquées et non explicitées avec Sanaa 48-70.
 - 5) Catastrophe finale provoquée par Tony (qui est tué et oblige *Lupus* à devenir un meurtrier) et qui s'achève en fuite 71-92.
- 15 On peut être surpris de voir apparaître une structure a priori très travaillée en opposition apparente avec le discours que Peeters tient lui-même sur son processus créatif :
- C'est très simple, c'est au milieu du deuxième [tome] que j'ai, de manière ferme, décidé de ce que serait la série jusqu'au bout. C'est-à-dire que jusqu'au milieu du deux, j'improvise, et à partir du milieu du deux et jusqu'à la fin du quatre, je ne fais qu'organiser et mettre en forme quelque chose que j'ai déjà décidé. (Guibert 2009)
- 16 Mais c'est peut-être justement parce que l'organisation profonde est en devenir que s'impose plus ou moins inconsciemment le recours à une structure traditionnelle, articulée en cinq actes. Il apparaît donc erroné de prêter trop de confiance au principe d'improvisation continue chez Peeters, qui reconnaît lui-même retravailler en permanence pour atteindre le « rythme » désiré :
- NV : Dans ton approche de l'improvisation sur *Lupus*, est-ce qu'il t'arrive de modifier des passages lorsque tu arrives à la 92^e planche d'un tome afin d'en renforcer l'unité narrative, de rééquilibrer sa rythmique ?
- FP : Oui, après la lecture par Daniel, d'*Atrabile* ou par ma compagne. Il m'est arrivé d'enlever ou de rajouter des passages de plusieurs pages. Ou d'enlever du texte, d'en déplacer, des choses comme ça. Avec l'improvisation, il arrive qu'on soit emporté dans certaines voies du récit qui n'apportent en fait rien au lecteur, mais qui aident l'auteur à cerner ses personnages. Il faut savoir supprimer ces passages

mais en garder la moelle, la saveur, pour l'injecter de façon plus discrète, plus loin, ou ailleurs dans l'histoire. Et souvent, je dois m'y reprendre à deux fois pour réaliser qu'un silence ou un regard peut remplacer une page de texte. Je me souviens aussi d'avoir découpé certains bouts, de conserver les cases, mais de les réorganiser différemment, voire de les inclure à d'autres endroits du livre, pour casser un rythme trop évident, ou pour créer un trouble. (Verstappen 2006)

- 17 De fait, dans le deuxième tome, Peeters renonce à une construction aussi serrée que la précédente, de type nettement dramatique, pour privilégier la continuité, à tel point qu'il devient difficile de déterminer des points d'articulation. On perçoit beaucoup plus clairement la façon dont la pratique de l'improvisation agit sur les modes d'organisation du récit au point de rendre caduque toute ressemblance apparente avec une forme chapitrée, sauf à penser que ce que Peeters nomme « séquence » dans ses entretiens relève du chapitre, ce qui ne paraît pas forcément très productif. Interrogé sur sa méthode, Peeters n'emploie, en effet, presque jamais le mot de *chapitre* mais utilise souvent *séquence*, dans une conception très nettement cinématographique et comme si c'était un synonyme d'*épisode* :
- 18 - Je vais vite avoir besoin et envie de formes bizarres pour une **séquence précise**. (Peeters 2010 : 30/11/2013)
- La **séquence de rêve** dont j'ai parlé dans la note du 13 juin est composée d'éléments hétéroclites, dont des morceaux d'un vieux rêve fait en 2004 lors d'un voyage en Corse. (Peeters 2010 : 25/08/2011)
- Et d'autres fois, un petit dessin volant, fait à un moment où je n'avais aucune idée précise de ce qui pourrait le précéder ou le suivre dans le scénario, ni même aucune idée du nom du personnage, se retrouve presque identique dans la version finale, et donne finalement lieu à **toute une séquence**. Un **épisode burlesque**, en plus². (Peeters 2010 : 03/02/2011)
- Ainsi, lors d'une **séquence d'action complexe**, comprenant précisément beaucoup de mouvements, chaque information nécessite une case pour être transmise au lecteur. (Peeters 2010 : 01/02/2012)
- 19 Peeters reste pour autant parfaitement conscient de la différence entre les modes de perception de la séquence dans les deux arts :
- Toute la difficulté consiste donc à rendre la lecture fluide et absolument claire en un minimum de cases, à jouer avec le rythme, en variant les cadrages, les suspensions de temps sur des détails, la taille et la forme des cases, tout en prenant le moins de place possible dans le livre, puisque dans un format européen, je ne peux me permettre de diluer sur cinquante pages comme les japonais avec leurs deux informations par page. Ainsi, l'écoulement du temps de l'action est souvent disproportionné par rapport au rythme de lecture de la page. En d'autres termes, le lecteur tourne rapidement cinq pages de BD (c'est-à-dire beaucoup !), pour quelques secondes de temporalité du récit. (Peeters 2010 : 01/02/2012)
- 20 La séquence apparaît donc chez Peeters, et de nombreux autres auteurs, comme une unité resserrée où est représentée une action, souvent violente, parfois comique. De fait, s'il y a séquence il faut qu'il y ait unité à partir du moment où, comme Bakhtine ou Jean-Michel Adam, on la définit comme structure, i.e. comme une « entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie » (Adam 1992 : 28). À partir de là, on voit comment la séquence se définit à la fois de façon :

- 21 - générique : les formes différentes de récits conduisent à privilégier tel ou tel type de séquence selon leurs besoins (la bande dessinée de science-fiction ou policière comporte ainsi le plus souvent un nombre conséquent de « séquences d'action ») ;
 - thématique : chaque séquence étant, comme l'écrit Denis Slakta, « formée de phrases liées qui progressent vers une fin » (1985 : 138), dans une tension entre continuité et progression, et se distinguant des autres par sa fin propre tout en restant subordonnée à la fin textuelle.
- 22 Ainsi peut-on considérer que chaque séquence narrative s'inscrit dans l'ensemble du récit en rendant compte du déroulement d'un procès qui dépend logiquement d'un procès précédent ou/et s'articule avec lui thématiquement, alors que la scène désigne plutôt une unité d'action, de type théâtral, qui se déroule dans un espace unique.
- 23 On peut donc osciller, pour un art avant tout visuel comme l'est la bande dessinée, entre unités « scène » et « séquence » ou se détacher des arts visuels que sont cinéma et théâtre pour penser en termes de textualité et d'organisation de l'album. Dans ce cas, il apparaît évident que les bandes dessinées, comme tous les livres, ménagent au lecteur la possibilité d'interrompre son cheminement avec le sentiment d'avoir atteint un seuil interne, sans pour autant marquer cette rupture partielle par un espace plus visible que les autres.
- 24 De fait, Peeters reconnaît lui-même, dans son travail sur *Aâma*, segmenter pour réussir à progresser :
- Quand je dis « j'improviser », je passe quand même par une phase d'écriture et de découpage. Mais je le fais au fur et à mesure. C'est-à-dire séquence par séquence, en gros par tranches allant d'une demi planche à 5 planches. J'écris, je fais un petit découpage en marge si la séquence est simple, ou un découpage plus poussé si la séquence est mouvementée et pleine de personnages. Et puis je passe aux dessins finaux, ce qui me permet d'imaginer ce que je vais écrire dans la séquence qui suivra, et rebelote. Cela permet de travailler sur un temps long, d'avoir un scénario perméable à tous les événements et les émotions de la vie réelle et aux émotions de dernière minute, tout en gardant l'esprit éveillé sur plusieurs fronts. Et tout ce processus se déroule dans ce même carnet depuis un an. (Peeters 2010 : 03/03/2011)
- 25 On peut dès lors considérer que tout est fait dans les albums pour gommer autant que possible ce rythme monotone d'unités de longueur préétablie pour substituer à l'organisation par séquences une autre qu'on pourrait appeler en *sections*, ou en *chapitres*.
- 26 Ainsi, le tome 2 de *Lupus* s'organise-t-il très visiblement en deux sections, une de 23 pages qui correspond à la stabilisation des relations entre les deux personnages à l'intérieur du vaisseau et une autre exactement trois fois plus longue (69 pages) qui se passe sur la planète Necros et à l'intérieur de laquelle on saisit des formes de respiration qui ne remettent que partiellement en question la très forte unité de l'ensemble. Ce sont souvent des cases uniques en ouverture de pages qui représentent de l'extérieur le lieu où se déroule l'action (vaisseau p. 14, train p. 29, bateau p. 37) selon le principe cinématographique de l'ouverture de séquence³. Mais les cases en question peuvent parfois se situer au centre de la page (vue d'ensemble du village p. 47) ou prendre la forme d'un détail corporel au centre (la silhouette du corps nu de Sanaa à contre-jour p. 57) ou à la fin de la page (le visage de Lupus dans l'eau les yeux fermés p. 73). Pourquoi, dans ce cas, penser à une articulation ? Parce que les atmosphères changent de façon très simple : de l'intimité du couple au groupe (47, actancielle), de la nuit au jour (57, temporelle), de la pluie au soleil (73-74, temporelle). A l'exception de la case du corps de Sanaa qui fonctionne en point de vue subjectif (de Lupus) et semble relever de la

punctuation exclamative, les autres se caractérisent par un changement important de point de vue avec un effet de distanciation.

- 27 La même fluidité, qu'on pourrait qualifier de cinématographique, caractérise le troisième tome, qui a été rapproché par la critique et Peeters lui-même du *Solaris* de Tarkovski.
- 28 Le quatrième, où coexistent de plus en plus frontalement différentes temporalités, fonctionne, quant à lui, sur un principe de résonance qui empêche toute division nette jusqu'à la page 59 où on assiste à une rupture, qui prépare le lecteur à la façon dont le cycle va se conclure :

NV : La conclusion est surprenante. L'avais-tu en tête depuis longtemps ou est-elle venue avec la spontanéité des tomes précédents ?

FP : Oui, j'avais la fin en tête depuis le tome deux. J'ai découvert le tome trois et la nature exacte de la relation entre les personnages au fur et à mesure de la rédaction, mais la conclusion m'est venue très vite. Et j'avais en tête le goût final de la série depuis le début, avant de commencer à faire la cuisine. (Verstappen 2006)

- 29 Alors que les trois pages précédentes s'organisaient de façon systématique au moyen d'un gaufrier de 3x3 cases, la page 59 se définit en effet par un travail de rétrécissement progressif des cases qui vont se multiplier dans la double page suivante. Semble alors être mise en scène la possibilité d'une histoire longue et continue mais celle-ci va progressivement se dissoudre au fur et à mesure que les cases apparaissent se détacher pour laisser finalement place à une page entièrement blanche (63) qui constitue une punctuation majeure : ellipse de la naissance d'un enfant dont le destin détermine la fin du cycle. Une autre page blanche répond à la première (73) mais elle correspond cette fois à une ellipse nettement plus brève, justifiée par la perte de conscience de Lupus, pendant laquelle Sanaa disparaît et le père de Lupus apparaît. Deux autres pages blanches reviennent pour permettre cette fois un saut temporel avant un premier épilogue déceptif (96) suivi d'un second émotionnellement plus satisfaisant (99) mais que le lecteur peut oublier de lire s'il n'est pas suffisamment attentif.
- 30 Interrogé sur l'évolution formelle de son œuvre, Peeters revient sur l'organisation de la page, et par-delà du récit, toujours à travers la notion de rythme :

NV : Si ton dessin est vif et spontané, ton approche du découpage reste plus mesurée. Tu utilises presque exclusivement un système de trois bandes égales (« à la *Tintin* » comme dirait Kevin Huizenga). Est-ce une façon de garder un équilibre, une sorte de partition sur laquelle tu poses ton dessin ?

FP : Alors comme les tous vieux *Tintin*, parce que sinon, *Tintin*, c'est en quatre bandes, et c'est bien un problème que je me pose depuis longtemps. Parce que la narration en quatre bandes permet de densifier considérablement le récit. [...] Je trouve par contre qu'il est plus difficile avec ce format d'installer des ambiances fortes, des rythmes qui sortent du carcan feuilletonesque dû à l'écoulement rapproché des cases, des rythmes plus lancinants. *Pilules Bleues* était en trois bandes à cause du petit format du livre. Pour *Lupus* et *Koma*, c'est plus parce que je recherche ce rythme particulier. Et aussi parce que je cherchais à savoir ce que je mettrais dans des formats de cadre précis et réguliers. Le jeu était sur le cadrage de chaque événement, plus que sur l'organisation de la page. L'idée de partition est assez juste, puisque le récit est improvisé. Il me faut donc une grille qui ne bouge pas, pour supprimer un problème. Je me concentre alors sur les notes et les temps. Mais je ne vais pas tarder à passer à autre chose, un format plus libre, où je m'autorise un nombre plus important de cases, et de plus grandes variations de taille, pour rechercher d'autres sensations. (Verstappen 2006)

- 31 Cette nouvelle manière qui s'annonce est celle, entre autres albums, d'*Aâma*, dont l'extraordinaire feuilletage temporel et la complexité narrative ont pu désarçonner certains lecteurs et dont Peeters décrit ainsi le point de départ :

En ce qui me concerne, tout commence toujours par une image de base, un atome hyper lourd qui s'incruste dans mon cerveau et autour duquel va venir graviter une multitude d'idées diverses, jusqu'à créer un système narratif complexe. Cela peut être une photo, une odeur, une rencontre ou un rêve. Pour *Aâma*, ce fut un minuscule jouet bon marché retrouvé au fond d'un tiroir. Un gorille. Chinois selon toute vraisemblance... (Peeters 2010 : 11/12/2010)

- 32 Penser en termes de réseau qui se développe de façon quasi organique à partir d'un noyau, ici visuel, correspond bien au principe de réorganisation du monde et de métamorphose moléculaire mis en scène par l'œuvre mais nous oblige une fois de plus à relativiser la possibilité d'une ressemblance avec une structure chapitrée aisément identifiable.

- 33 Dans l'ensemble du cycle, le récit oscille, en effet, entre 5 espaces-temps différents :
- T0 qui correspond au réveil sur la planète Ona (ji) de Verloc, amnésique, qui va se mettre à lire son journal, 7 jours après le début de T-1 ;
 - T-1 qui correspond au temps de l'écriture par Verloc de son journal sur la planète Ona (ji) ; T-1' correspond à la période qui suit et revient sous forme de souvenir, l'ensemble durant une semaine ;
 - T-2 qui correspond aux événements qui se sont déroulés sur la planète Radiant 18h avant T-1 ;
 - T-3 qui correspond aux événements sur Radiant racontés par Verloc en T-2 ;
 - T1 qui correspond aux événements qui vont suivre le retour de la mémoire et se passer sur Ona (ji) puis Radiant.

- 34 On peut représenter le feuilletage narratif de deux façons :

- en mettant en valeur la continuité temporelle

T-3 ? T-2 18h T-1/T-1' 7 jours T0 T1

- en insistant sur les phénomènes d'enchâssement narratif

T0 [T-1 [T-2 [T-3]] T-1'] T1

- 35 Peeters a cherché très vite une solution à l'angoisse qui le gagnait devant le défi d'une telle complexité :

J'ai toujours de la peine à gérer les différentes temporalités d'une narration éclatée, avec de multiples flashes-back (*sic*), et des flashes-back dans des flashes-back. Je déteste l'idée de me perdre dans mes propres circonvolutions. Alors je fais de multiples petits schémas sur des coins de pages, que j'égare, que je refais, que je modifie, que je vérifie, avec la même boule au ventre que lors de mes vieux examens de mathématiques. (Peeters 2010 : 28/05/2011)

- 36 Cette solution, c'est la mise en scène de l'écriture elle-même. Le premier album s'ouvre en T0 mais très vite Verloc se met à lire son journal pour essayer de comprendre comment il a pu se retrouver dans la situation où il est. La mise en scène du journal en train de s'écrire qui débute alors va constituer une ponctuation dont le retour scande les trois premiers tomes mais avec des difficultés croissantes :

- 37 - 1-9 : « Lundi 25 juin. Aujourd'hui est un grand jour ! Cela fait des mois que je trimalle ce précieux petit carnet vierge en me promettant d'y coucher ma vie, ou mes pensées, ou des anecdotes quelconques, ou même des listes de courses ou que sais-je, et jusqu'à maintenant, j'ai été incapable d'y écrire le moindre mot. Et là, d'un coup, c'est une

évidence. Je m'assieds, je prends un stylo, un vrai stylo, avec de la vraie encre⁴, et j'écris... [...] Je vais formuler mes pensées comme elles viennent. »

- 1-22 : « 7 jours depuis l'entame du carnet ».
- 1-46 : l'écriture permet de clarifier le statut du récit en amont (depuis la p. 36) et en aval où il s'achève p. 78.
- 1-82 : « Je suis obligé de rajouter un post-scriptum au récit de cette journée. » Une dernière séquence est clairement présentée comme autonome ; elle se clôt sur une image du carnet en dernière page de l'album.
- 2-3 : « Je reprends. »
- 2-28 : s'y manifeste une première rupture violente : le journal, montré p. 29, devient problématique mais le récit qu'il contient reprend, malgré tout, en p. 30.
- 2-71 : une nouvelle rupture violente s'opère après une double image du carnet fermé sur le ventre de Verloc endormi pour un retour en T0 jusqu'à la fin du tome avec une séquence particulièrement mouvementée.
- 3-3 : « je ne suis plus sûr de l'ordre des événements... » : l'écriture a posteriori qu'impose le journal apparaît toujours plus illusoire dans sa tentative de garder un lien étroit à la réalité, ce que vont continuer à manifester les remarques suivantes :
- 3-13 : « et donc j'ai repris connaissance deux heures plus tard... ».
- 3-59 : « J'aimerais pouvoir écrire une date en haut de cette nouvelle page ».
- 38 - 3-63 : est annoncée, dans une case où figure la main de Verloc en train d'écrire, une suite qui ne sera pas donnée sous forme écrite : le journal s'interrompt pour un retour à T0 où Verloc laisse tomber le carnet terminé sur le sol (« il manque le dernier chapitre⁵. ») : T-1 va de fait revenir des pages 66 à 81 non sous forme de récit lu mais de souvenir traumatique (T-1') avant que ne débute T1 p. 82 (« c'est terminé », « je vois tout. ») pour s'achever avec le tome final.
- 39 Peeters tente d'opérer un compromis entre la conception aristotélicienne d'un récit qui se présente comme succession d'événements orientée vers une fin et une proposition de récit « nouveau », excentrique par les décalages temporels qu'autorise le journal, et qui est organisé moins à travers les actions que les émotions de son personnage-narrateur. De là la nécessité d'images suspensives qu'on qualifiera de contemplatives, sachant que chacun des états de Verloc se décline en relation avec un événement déclencheur ou déclenché. Se tisse ainsi une chaîne qui aboutit à une fin inéluctable qui ne relève pas de la réussite d'un objectif mais plutôt d'une forme d'apaisement par dilution dans l'espace environnant et empathie totalisante :

Je viens de lire (le premier tome imprimé), alors évidemment je vois tous les défauts de rythme, des tournures de phrases un peu molles, il faudra penser à offrir un poil plus de contemplation dans le deuxième. (Peeters 2010 : 27/10/2011)
- 40 De sorte que le lecteur se trouve proposer deux modes différents d'organisation de son parcours : l'un se conformant aux articulations de l'écriture du journal, l'autre en acceptant les cases contemplatives comme des moments qui organisent des unités moins narratives que sensibles.
- 41 Dans le journal, le narrateur, pour reprendre en l'adaptant Jean Rousset, qui parle du roman épistolaire, « cesse d'être un narrateur apparemment assujéti aux faits qu'il raconte pour être promu auteur, c'est-à-dire maître de l'œuvre » dans la mesure où il utilise « des fragments d'un ensemble en voie d'organisation ¶...¶ qui peuvent se disposer de diverses manières » (Rousset 1962 : 74-75). Une telle écriture n'est, pour autant, théoriquement possible que si Verloc se trouve matériellement dans une position

qui lui permet d'écrire. L'action est censée se dérouler entre les moments de prise de plume, dans les interstices marqués par la représentation de l'écriture en train de se faire via le texte et/ou le dessin.

- 42 Si chapitres il y a, c'est donc une nécessité tantôt externe (les moments qui permettent l'écriture), tantôt internes au narrateur qui les constitue comme unités. C'est ce que semble indiquer le passage du tome 3 où s'interrompt le journal et qui inaugure un autre régime de narration. Dans leur réalité quasi arbitraire, ces « moments » remettent en cause toute maîtrise apparente en articulant malgré tout. En cela ils constituent une solution idéale pour cette écriture en fusion que recherche Peeters avant d'y renoncer finalement : le quatrième tome d'*Aâma* se constitue en effet au moyen d'une temporalité continue, ni écrite ni narrée à un autre personnage et Peeters commente ainsi ce choix :

J'ai relu mon tome 3 sous sa forme finale il y a deux jours. Et l'envie que j'avais de faire un quatrième tome complexe et poétique s'est évaporée. Bien sûr j'ai écrit plein de pistes intéressantes en lisant *Zarathoustra*, mais je crois que le troisième tome a rassasié mes envies de complexité. Je vais tâcher de ne garder que l'essence concentrée de mes sensations, pour aller vers un tome final clair, calme et beau. Trêve de philosophie, il est temps d'aller vers l'émotion. (Peeters 2010 : 29/10/2013)

- 43 En opposant complexité (philosophique) et émotion, Peeters montre nettement le statut fluctuant des unités dans sa création. Si chapitres il y a, tout est pensé en permanence pour les empêcher de peser trop lourdement tant sur l'écriture que sur la lecture. Ils peuvent clarifier une trop grande complexité, faire transparaitre une organisation fondamentale, historiquement identifiable, mais doivent s'effacer au fur et à mesure que l'émotion gagne, selon une logique profonde qui fait primer le lyrique sur l'épique et le sensible sur l'intelligible.

BIBLIOGRAPHY

Adam, Jean-Michel (1992), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.

Dürrenmatt, Jacques (2013), *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier.

Guibert, Xavier (2009), « Entretien avec F. Peeters », *du9*, en ligne, consulté le 20 février 2017, URL : www.du9.org/entretien/frederik-peeters1112

Peeters, Frederik (2010), *Blog Aâma*, en ligne, consulté le 20 février 2017, URL : projet-aama.blogspot.fr

Rousset, Jean (1962), *Forme et signification*, Paris, Corti.

Slakta, Denis (1985), « Grammaire de texte : synonymie et paraphrase », in *Aspects de l'ambiguïté et de la paraphrase dans les langues naturelles*, Berne, Peter Lang.

Verstappen, Nicolas (2006), « Entretien avec F. Peeters », *du9*, en ligne, consulté le 20 février 2017, URL : <http://www.du9.org/entretien/frederik-peeters>

NOTES

1. « Frederik Peeters analyse trois planches d'*Aâma* », www.telerama.fr/livre/frederik-peeters-analyse-trois-planches-d-aama,75256.php, publié le 22/11/2011, mis à jour le 29/03/2012, consulté le 25/02/2017.
 2. Il s'agit de la première case de la page 41 du tome 1.
 3. Ce principe se retrouve de façon très systématique avec une case représentant l'avion où se déroule l'intrigue vu de l'extérieur dans les trois séquences (chapitres ?) de dix pages de *Constellation* (L'Association, 2002), qui se succèdent dans la lecture mais se déroulent simultanément du point de vue diégétique.
 4. On pourra être surpris de voir survivre une telle pratique traditionnelle dans un futur si éloigné de nous mais Verloc s'inscrit par-là très volontairement dans la nostalgie du livre imprimé, antiquité dont il fait d'ailleurs commerce.
 5. On notera l'utilisation du mot chapitre ici, de façon autant métaphorique que textuelle.
-

ABSTRACTS

Nothing seems to predispose Frederik Peeters to use the chapter to organize his science fiction cycles *Lupus* and *Aâma*. However, it is difficult to escape, in the context of the sequential sequence, from a mode of cutting that has found in the graphic novel a new place of experimentation.

Rien ne semble prédisposer Frederik Peeters à recourir au chapitre pour organiser ses cycles de SF *Lupus* et *Aâma*. Pourtant, difficile d'échapper, dans le cadre de l'enchaînement séquentiel, à un mode de découpage qui a trouvé dans le roman graphique un nouveau lieu d'expérimentation.

INDEX

Mots-clés: séquence, chapitre, bande dessinée, Fredrik Peeters, *Aâma*, *Lupus*

Keywords: sequence, chapter, comics, Fredrik Peeters, *Aâma*, *Lupus*

AUTHOR

JACQUES DÜRRENMATT

Jacques Dürrenmatt est professeur à la faculté de Lettres de Sorbonne Université (Paris). Il a publié de nombreux articles et ouvrages tant sur la question du découpage des fictions littéraires que sur la bande dessinée.