



Le travail de classification de l'OuBaPo, ou la mise en normes de l'excentricité

Côme Martin

Introduction

Bien que la genèse de l'OuBaPo soit aujourd'hui bien connue¹, il est utile de rappeler qu'il fut créé officiellement le 28 octobre 1992 et que le premier des 6 *OuPus* publiés à ce jour, ouvrages qui servent tout autant d'organes théoriques que de vitrines des travaux de l'Ouvroir, n'est paru qu'en janvier 1997. Il n'est sans doute pas inutile non plus de rappeler que, historiquement, il est rattaché à la maison d'édition l'Association : si les treize membres officiels de l'OuBaPo (Ibn Al Rabin François Ayroles, Alex Baladi, Anne Baraou, Gilles Ciment, Sergio Garcia, Jochen Gerner, Patrice Killoffer, Andréas Künding, Étienne Lécroart, Matt Madden, Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim) publient chez divers éditeurs, les *OuPus*, eux, sont toujours diffusés par l'éditeur parisien. Ces précisions signalent d'emblée l'organisation somme toute restreinte de l'Ouvroir, dans l'espace et dans le temps. Fidèle aux principes de l'OuLiPo dont il se réclame le descendant explicite², l'OuBaPo est un groupe organisé et défini ; en ce sens, la parution dans l'*OuPus* 1 d'un texte fondateur de Thierry Groensteen³, « Un premier bouquet de contraintes », mérite une description succincte. C'est en effet dans cet article de quarante-cinq pages (presque la moitié des cent quatre pages de l'*OuPus* 1) qu'est proposée une catégorisation en deux familles des contraintes caractéristiques de la bande dessinée OuBaPienne. On trouve, d'une part, les contraintes génératrices (restriction iconique, restriction plastique, restriction énonciative, itération iconique totale ou partielle, pluri-lecturabilité, réversibilité, consécution aléatoire, distribution réglée et ordonnancement géométrique) qui s'appliquent à des œuvres créées *ex nihilo* ; d'autre part, les contraintes transformatrices (substitution, méthode « S+7 », expansion, réduction, recadrage, réinterprétation graphique et hybridation) qui s'appliquent à des œuvres préexistantes et modifiées pour l'occasion. Cette catégorisation n'était bien sûr pas définitive et appelée à évoluer mais, de fait, on constate dans l'*OuPus* 6, paru en 2015 et constituant une sorte de bilan et/ou de mise à plat des travaux de l'OuBaPo à ce jour, que seules ont été ajoutées trois contraintes génératrices (l'analogie, l'agencement et la division) et deux contraintes transformatrices (le réagencement et le réordonnancement) au bouquet de Groensteen, qu'Étienne Lécroart transforme en arbre⁴. Il n'est également pas anodin de trouver sur cette nouvelle table une distinction portant sur l'étendue de la contrainte, du graphisme au livre,

¹ Une « histoire en expansion » est présentée, sur un mode humoristique, aux pages 12 à 20 de l'*OuPus* 6.

² Marcel Bénabou, Secrétaire de l'OuLiPo, signe l'une des préfaces du premier *OuPus* ; Noël Arnaud, président de l'OuLiPo, en signe la deuxième.

³ À l'époque théoricien officiel de l'Ouvroir, Groensteen l'a quitté en 1999.

⁴ Certaines des contraintes détaillées par Groensteen ont été, en réalité, renommées et/ou requalifiées par Lécroart.

isolant les différents éléments constitutifs de la bande dessinée : « Séquentialité », « Séquence », « Sémantique » mais aussi « Case », « Texte », « Image » ou « Personnage ».

Cette taxonomie, bien qu'évolutive, semble néanmoins problématique car elle contraint de fait une bande dessinée à s'y plier pour être qualifiée d'OuBaPienne. En d'autres termes, cette taxonomie ne laisse que peu de place à des bandes dessinées expérimentales qui obéiraient à leurs propres contraintes ou dont la logique (narrative et/ou graphique) ne suivrait aucune des contraintes OuBaPiennes listées par Groensteen ou Lécroart, ainsi, en particulier, la bande dessinée infranarrative (dont il sera question dans la partie suivante). D'autre part, il convient de rappeler qu'outre ce travail synthétique, l'OuBaPo se donne pour mission, à l'instar de l'OuLiPo, un travail analytique, c'est-à-dire un recensement des œuvres prédatant la création de l'Ouvroir mais qui constituent l'application d'une de ses contraintes⁵ (il est, par exemple, mentionné très brièvement dans l'*OuPus* 6 194) ; or, à l'inverse de l'OuLiPo, pour qui ce recensement occupe une place majeure, le travail n'est que très partiellement effectué et, lorsqu'il l'est, c'est parfois pour aboutir à la récupération OuBaPienne de dessinateurs ne travaillant pas nécessairement, ou seulement ponctuellement, avec des contraintes. À la lumière de ces observations préliminaires, il s'agit donc, dans cet article, de se demander en quoi et à quel point la bande dessinée OuBaPienne peut être qualifiée d'excentrique. Si l'excentricité est ce qui se démarque de l'ordre établi, qui dévie de la norme sans tout à fait s'en détacher (Sangsue 39), la notion est-elle compatible avec un Ouvroir qui a précisément pour but, non seulement de classer mais aussi de sélectionner ce dont la bande dessinée est capable en termes de créativité ?

L'expérimentation en dehors des contraintes OuBaPiennes

Pour commencer, il faut reconnaître au groupe ou du moins à certains de ses membres d'afficher un intérêt, fût-il relatif, pour les travaux qui tirent la bande dessinée au-delà de la narration et incarnent ce que Thierry Groensteen appelle le « devenir art contemporain », en opposition au « devenir littéraire » du roman graphique (*Bande dessinée et narration* 196). Au sein des membres de l'OuBaPo, cet attrait pour une bande dessinée artistique, ou du moins s'éloignant d'une narration au sens conventionnel du terme, s'incarne principalement chez Jochen Gerner dont l'œuvre s'étend aussi bien dans des ouvrages de bande dessinée abstraite qu'au sein de galeries. Il faut ici lire « bande dessinée abstraite » dans le sens que lui donne Jan Baetens, c'est-à-dire une bande dessinée qui n'exclut pas la figuration : « “abstrait”, pour Baetens, ne signifie plus “non figuratif” : cela signifie non-narratif, et même des éléments figuratifs peuvent devenir abstraits si leur fonction narrative cesse d'être évidente » (96, ma traduction). En effet, pour

⁵ C'est ce que l'OuLiPo, sous la plume de Jacques Jouet, appelle non sans humour les « plagiats par anticipation » : « Tout texte est un plagiat par anticipation d'une contrainte potentielle » (Jouet 15).

Baetens, l'abstraction est un concept qui se construit plus qu'il n'existe intrinsèquement, tant le lecteur de bande dessinée est prompt à recomposer un récit même là où il n'y en avait pas à l'origine. Il est de plus important de distinguer, comme le fait Groensteen à propos du recueil *Abstract Comics Anthology* d'Andrei Molotiu (paru en 2009), les « bandes dessinées abstraites » — que Groensteen définit, de manière vague, comme « des séquences de dessins abstraits » — des « bandes dessinées infranarratives », « des séquences de dessins qui contiennent des éléments figuratifs mais dont la juxtaposition ne produit pas de narration » (*Bande dessinée et narration* 8). Ainsi, chaque image conserve son potentiel narratif, mais ce potentiel ne s'additionne pas pour former un récit global et cohérent.

Ces définitions préliminaires sont nécessaires car elles montrent l'embarras potentiel dans lequel la bande dessinée infranarrative peut plonger les classifications OuBaPiennes. Les travaux de Gerner s'insèrent partiellement dans ceux du groupe *via* la contrainte de « Réagencement graphique et substitution textuelle » (*OuPus* 6 177-82⁶), dont on notera néanmoins qu'il représente, en collaboration avec Anne Baraou, le seul exemple d'application de cette contrainte. Les planches, dans lesquelles l'ambiance nocturne du graphisme tranche avec le ton léger des dialogues, se rapprochent des travaux abstraits de Gerner ; mais nulle place dans l'Ouvroir pour un travail transformatif comme celui d'*Abstraction (1941-1968)*, publié par Jochen Gerner à L'Association, dont les planches fonctionnent également sur le registre du recouvrement, « basées sur une bande dessinée anonyme publiée en 1968 au sein de la revue *Navy*, récit d'une bataille navale située pendant la Seconde Guerre mondiale. Des images qui composent ce fascicule – pour la plupart, donc, des scènes d'action en mer –, n'ont été conservés que les motifs graphiques – traits, ronds, points, hachures, etc. –, qui s'apparentent désormais à des compositions abstraites. [...] “Parfois, on voit un fantôme de l'image précédente”, précise [Gerner] » (Gallois 12). Il n'y a donc, dans *Abstraction (1941-1968)*, pas réellement une prétention de potentiel narratif dans de tels détournements. Ce qui est à l'œuvre chez Gerner est d'ailleurs souvent la superposition de couches et, partant, l'interrogation de la tension entre narration et abstraction, soulignée par la reproduction, en épigraphe du livre, du texte du premier cartouche de la bande dessinée source. « Sans cette introduction », écrit Jean-Charles Andrieu de Levis, « le lecteur assisterait à une bataille anonyme dans un contexte arbitraire choisi par lui-même. Si cette introduction permet de bien visualiser un combat de la seconde guerre mondiale, elle n'est pas indispensable au fonctionnement du récit, mais rend sa lecture plus dirigée » (n. pag.). Par cette direction, les images de Gerner continuent d'être « travaillée[s] par du récit de manière plus ou moins souterraine », écrit Christian Rosset dans la postface de l'ouvrage ; un récit qui, s'il obéit à ses propres contraintes graphiques souples, est difficilement

⁶ Il s'agit de 5 planches « d'une bande dessinée parue en 1958 dans la revue *Mystic* », sur lesquelles Jochen Gerner a effectué un recouvrement partiel et où « Anne Baraou a opéré une substitution textuelle », comme l'indique leur en-tête.

classifiable ou définissable précisément. « Je kidnappe le passé pour explorer le futur », déclare Gerner dans un entretien avec Tom McCarthy (Gerner et McCarthy 12), un futur de potentialités pour la bande dessinée qui n'exclut ni la force du récit, ni celle du graphisme, tout en s'inscrivant dans une revalorisation de l'histoire de la bande dessinée passée, à contraintes ou non.

Il en va de même de *Bleu* de Lewis Trondheim, œuvre là encore à la limite entre narration et abstraction et qui est souvent qualifiée d'OuBaPienne (voir par exemple Meesters 277) bien qu'elle n'obéisse en réalité à aucune des contraintes du groupe. Si *Bleu* réduit à de simples taches de couleurs ses personnages, c'est plutôt pour explorer les frontières infranarratives de la bande dessinée (frontières seulement puisque l'histoire conserve un sens global, tout comme, à sa manière, une autre expérimentation du membre de l'OuBaPo, *La Nouvelle Pornographie*, qui présente des récits pornographiques sous forme de cavités s'ouvrant et se fermant, au graphisme à la fois minimaliste et explicite dès lors qu'on en saisit le sens). Un dernier exemple comparable serait la pratique de Jean-Michel Bertoyas qui, comme l'écrivent Benoît Crucifix et Pedro Moura, « n'abandonne pas toute idée de récit ou d'intrigue, mais utilise des formes familières au lecteur de bande dessinée pour les dévier de leurs fonctions conventionnelles » (§20). La bande dessinée conserve là encore son potentiel narratif mais c'est sur le registre de la tension, du conflit « entre figuration/narration et abstraction, entre lisibilité et illisibilité ; une tension que Bertoyas explore dans son travail graphique par la suggestion de tropes familiers, de lignes lisibles, et le brouillage de leurs codes, le floutage de ces genres et codes populaires » (§22). Ce travail pourrait certes être rapproché de la manipulation des codes de la bande dessinée par l'OuBaPo, notamment parce que Bertoyas a été publié dans *Lapin*, organe de l'Association, elle-même editrice de l'OuBaPo⁷. Néanmoins, ce que Bertoyas propose paraît aller dans une direction autre, en-dehors notamment d'une classification à outrance et d'une systématisation du processus d'expérimentation, qui semble au contraire se développer ici tout à fait organiquement : nulle règle derrière les cases dont les personnages perforent les contours, les recouvrements et les changements de style du dessinateur, autre qu'une liberté graphique précisément sans contrainte.

Seules des œuvres narratives ou infranarratives ont été jusqu'ici citées. Il n'est donc pas nécessaire d'aller jusqu'aux travaux collectés par Molotiu dans son recueil sur la bande dessinée abstraite, ou aux publications du Frémok (*Base/Zone* de DoubleBob ou *Les jours ne sont plus en*

⁷ Mais un *Lapin* dirigé par Jean-Christophe Menu seul, ce qui contribue à brouiller un peu plus les pistes. La revue a d'ailleurs été à cet époque un laboratoire pour d'autres expérimentations comme *Lutte des corps et chute des classes* de Thomas Gosselin et François Henninger, bande dessinée à contraintes extrêmement fortes mais non-OuBaPiennes (qui sera d'ailleurs finalement publiée par l'Apocalypse, la maison d'édition fondée par Jean-Christophe Menu à son départ de l'Association), ou *Pursue and Legs* de François de Jonge.

danger d'Eric Lambé & Carl Roosens, pour citer deux ouvrages récents), pour se retrouver face à l'une des contradictions de l'OuBaPo : l'Ouvroir est certes un laboratoire produisant de nombreux travaux, mais ces travaux doivent correspondre à une grille d'application des contraintes établies précédemment. La bande dessinée abstraite, alors qu'elle tord tout aussi souvent les codes de la bande dessinée pour produire des œuvres excentriques, ne semble pas avoir sa place dans le corpus de l'OuBaPo ; à l'inverse, il apparaît à travers le travail analytique de l'Ouvroir que certaines œuvres sont incluses, parfois abusivement, dans son catalogue.

Un catalogue trop large ?

Bien qu'officiellement né en 1992, l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle a connu plusieurs naissances puisque, au sein de l'Association, se pratiquait déjà la bande dessinée sous contrainte, dès 1991, avec *Moins d'un quart de seconde pour vivre*. Il n'est donc pas étonnant que l'OuBaPo cherche dès lors à se constituer une historiographie en recensant les dessinateurs qui, avant la fin du XX^e siècle, ont pu produire des œuvres plagiaires par anticipation ; l'exemple le plus communément cité étant Gustave Verbeek et sa série *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*, publiée entre 1903 et 1905 (64 *strips* en tout) qui a d'ailleurs été réinterprétée par quelques OuBaPiens⁸. Mais force est de constater que de très nombreuses autres séries – *Naughty Pete* (Charles Forbell), certaines planches de *Polly and Her Pals* (Cliff Sterrett) ou de *Gasoline Alley* (Frank King), pour ne mentionner que les plus renommées, sans parler des nombreux dessinateurs plus ou moins anonymes recensés par Peter Maresca dans *Forgotten Fantasy* comme *The Wiggle Much* de Herbert Crowley – ne sont guère citées. Peut-être parce que, si certaines obéissent à des contraintes OuBaPiennes, les excentricités de nombre d'entre elles ne répondent à aucun cahier des charges précis et classifiable. On pourra cependant rétorquer à ces observations que ce n'est pas aux OuBaPiens eux-mêmes mais aux chercheurs d'effectuer ce travail de recensement historique, encore davantage depuis que l'Ouvroir est dépourvu de théoricien officiel⁹.

Un tel recensement, néanmoins largement plus géographique qu'historique, est effectué dans une rubrique de l'*OuPus* 6 intitulée « L'OuBaPo hors les murs ». C'est sans doute, là encore, faire rentrer de force dans l'OuBaPo des œuvres expérimentales qui n'en épousent qu'en partie la logique de création sous contrainte. Ainsi, on peut se demander à quel point *Les Déserteurs* de Christopher Hittinger répond à la contrainte de la « division iconique » (selon l'*OuPus* 6 199, un « morcellement », une « partition d'un ou plusieurs éléments d'une bande dessinée ») tant son procédé de décors statiques sur une suite de doubles pages se rapproche davantage, d'une

⁸ On en trouve des exemples dans les pages de l'*OuPus* 3 par Gerner, Lécroart, Killoffer (également page 38 de l'*OuPus* 6), Ayroles, Trondheim et Menu. Par ailleurs, les personnages de Verbeek figurent à côté du sommaire de l'*OuPus* 1.

⁹ Sur ce point, la lecture du dossier « La bande dessinée : un "art sans mémoire" ? » de la revue *Comicalités* est recommandée.

façon certes minimaliste, de tableaux du Moyen-Âge et de la Renaissance comme *L'Adoration des Mages* de Fabriano, que de la partition d'éléments de bande dessinée. On peut également observer que les *strips* verticaux de Ruppert et Mulot paraissant dans le journal *Le Monde* sont construits à partir d'une contrainte précise, sans pour autant relever de celles de l'OuBaPo, posant la question plus large de la pertinence d'une contrainte intitulée « Agencement séquentiel¹⁰ » qui est applicable à l'ensemble des productions de bande dessinée ou presque. On peut également se demander à quel point *Building Stories* de Chris Ware, classé sous la rubrique I.7.J de l'« ordonnancement de livre » (*OuPus* 6 210), est OuBaPien ou OuLiPien, la remise en question de la forme livresque linéaire n'appartenant pas strictement au domaine de la bande dessinée (les exemples les plus connus en la matière étant *The Unfortunates* de B. S. Johnson et *Composition No. 1* de Marc Saporta). Dans le même ordre d'idées, la présence du *Décalage* et de *3"* de Marc-Antoine Mathieu dans les pages de l'*OuPus* 6, mais d'aucun autre ouvrage de l'auteur qualifié de « proto-oubapien », paraît tout à fait surprenante et interroge, une fois de plus, les limites de la classification rigide de l'Ouvroir qui ne laisse pas la place à des albums comme *L'Origine* ou *La 2,333^e dimension*, qui utilisent respectivement une page trouée et l'introduction de lunettes anaglyphes (plus connues sous le nom de « lunettes 3D ») dans la construction du récit.

Il apparaît à la lecture de ces quelques exemples que si, comme l'affirme Étienne Lécroart à la fin de l'*OuPus* 6, « L'OuBaPo peut un jour disparaître, ce sera en paix : sa descendance est assurée » (219), c'est néanmoins une descendance qui découlera d'un arbre généalogique étrange, auquel on aurait ajouté des branches de peur qu'il ne paraisse trop malingre tout en ignorant d'autres bosquets plantés à proximité, notamment par des OuBaPiens (en plus des exemples déjà cités, on pourrait évoquer *Une affaire de caractères* de François Ayroles, bande dessinée à contraintes sans doute plus littéraires que dessinées et au cahier des charges dissimulé plutôt qu'exhibé), et qui donnent d'aussi belles floraisons.

Conclusion

Alors que de nombreux auteurs membres de l'OuBaPo produisent des œuvres excentriques sans qu'elles soient OuBaPiennes¹¹, on doit, pour conclure, interroger le rapport entre OuBaPo et excentricité, une excentricité sans doute un peu trop étriquée dès lors qu'elle ne peut être le produit que de contraintes bien précises. On doit aussi interroger le futur de l'OuBaPo : il est certain que la création de l'OuBaPo a pu officialiser et donc rendre accessible au grand public un certain nombre d'expérimentations déjà plus ou moins répandues en bande dessinée

¹⁰ L'agencement étant défini comme la « mise en forme, spatialisation particulière d'un ou plusieurs éléments propres à la bande dessinée » (*OuPus* 6 205).

¹¹ En plus des exemples déjà cités, on pourrait évoquer *Une affaire de caractères* de François Ayroles, bande dessinée à contraintes sans doute plus littéraires que dessinées et au cahier des charges dissimulé plutôt qu'exhibé. [Je ne comprends pas pourquoi cette note devrait être supprimée ; son appel est bien présent dans le texte.]

francophone et anglophone. Il serait néanmoins osé, pour dire le moins, d'affirmer qu'aujourd'hui l'OuBaPo est encore une avant-garde : au contraire, à en juger par nombre de productions contemporaines et par le discours critique et journalistique sur ces productions, l'Ouvroir a fini par se diluer dans la production grand public, démocratisant sa propre interprétation de l'excentricité mais au prix d'une transgression constante de ses contraintes rigides, voire d'une perte de pertinence dans le paysage contemporain. Thierry Groensteen remarquait d'ailleurs dès 1997 que la bande dessinée sous contrainte « ne se différencie pas toujours nettement de certaines autres formes de bande dessinée expérimentale. Le média admet en effet toutes sortes de performances, qui se distinguent par un usage non conformiste des codes de l'expression, sans rien avoir, pour autant, de spécifiquement oubapien » (1997, 13), étant amené un peu plus bas à parler de bande dessinée « péri-oubapienne » pour distinguer certaines œuvres du canon réglementaire. Vingt et un an plus tard, force est de constater que le flou persiste et qu'il est parfois difficile de définir à quel point une œuvre est OuBaPienne ou non (si tant est que la question soit pertinente).

Y a-t-il un avenir pour l'OuBaPo en dehors de sa courte liste de contraintes officielle, de son rattachement à la structure éditoriale de L'Association, de son petit nombre de membres ? Le contraste entre les exercices courts, souvent sur un mode humoristique, de l'OuBaPo et les œuvres péri-OuBaPiennes de grande qualité produites par ailleurs¹², le ralentissement des travaux de l'Ouvroir, le rapprochement de certains de ses membres (Ayroles mais aussi Lécroart) vers l'OuLiPo, tous ces signes donnent à penser que si la bande dessinée excentrique a de beaux jours devant elle, c'est peut-être en dehors d'un groupe fondateur mais aujourd'hui dépassé par l'évolution du paysage de la bande dessinée.

Bibliographie

Sources primaires

Ayroles, François. *Une Affaire de caractères*. Paris : Delcourt, 2014.

Bertoyas, Jean-Michel. « Une Poire sans la Soif ». *Lapin* 37-44 (2009-2011). Paris : L'Association, 2009-2011.

Crowley, Herbert. « The Wiggle Much ». New York : *New York Herald*, 20 mars-19 juin 1910.

De Jonge, François. « Pursue and Legs ». *Lapin* 37-44 (2009-2011). Paris : L'Association, 2009-2011.

¹² La critique de Laurence Grove semble sur ce point pertinente : « Le travail de l'OuBaPo est ludique et il est amusant de s'y plonger, mais il a tendance à être trop autocentré, souvent répétitif et avec un format qui éclipse désespérément le contenu. Ces œuvres sont loin des romans de Georges Perec, Raymond Queneau ou Jacques Roubaud qui peuvent être lus en tant que telles pour la beauté de leur intrigue, leur humour linguistique et leur structure globale, en dépit des limitations littéraires qui sont examinées » (162, ma traduction). Grove déplore plus loin le nombre relativement faible d'œuvres OuBaPiennes de format long intéressantes pour leur contenu, en oppositions aux œuvres OuLiPiennes.

Da Fabriano, Gentile. *Adorazione dei Re Magi, episodi dell'infanzia di Cristo, Cristo, profeti, motivo decorativo floreale*. Florence : Galleria degli Uffizi, 1423.

DoubleBob, *Base/Zone*. Bruxelles : Fremok, 2016.

Forbell, Charles. *Naughty Pete*. New York : *New York Herald*, 10 août -7 décembre 1913.

Gerner, Jochen. *Abstraction (1941-1968)*. Paris : l'Association, 2012.

----- et Anne Baraou. *Sous-marin. OuPus 6*. Paris : L'Association, 2015. 177-182.

Gosselin, Thomas et François Henninger. *Lutte des corps et chute des classes*. Paris : L'Apocalypse, 2012.

Hittinger, Christopher. *Les Déserteurs*. Paris : The Hoochie Coochie, 2009.

Johnson, B.S. *The Unfortunates*. Londres : Panther Books, 1969.

King, Frank. « Gasoline Alley ». Chicago : *Chicago Tribune*, 1918-1959.

Lambé, Éric & Carl Roosens. *Les Jours ne sont plus en danger*. Bruxelles : Fremok, 2016.

Mathieu, Marc-Antoine. *L'Origine*. Paris : Delcourt, 1990.

----- . *La 2,333^e dimension*. Paris : Delcourt, 2004.

----- . *3^e*. Paris : Delcourt, 2011.

----- . *Le Décalage*. Paris : Delcourt, 2013.

Ruppert, Florent et Jérôme Mulot. *Les Week-ends de Ruppert & Mulot*. Charleroi : Dupuis, 2016.

Saporta, Marc. *Composition No. 1*. Paris : Éditions du Seuil, 1962.

Sterrett, Cliff. *Polly and Her Pals*. New York : *New York Journal*, 1912-1958.

Trondheim, Lewis et Jean-Christophe Menu. *Moins d'un quart de seconde pour vivre*. Paris : L'Association, 1991.

Trondheim, Lewis. *Bleu*. Paris : L'Association, 2003.

----- . *La Nouvelle pornographie*. Paris : L'Association, 2006.

Verbeek, Gustave. *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*. New York : *New York Herald*, 1903-1905.

Ware, Chris. *Building Stories*. New York : Pantheon, 2012.

Sources secondaires

Andrieu de Levis, Jean-Charles. « Abstraction (1941-1968) ». *du9*. Mars 2012. Web. 1^{er} août 2017. www.du9.org/chroniques/abstraction-1941-1968/.

Baetens, Jan. « Abstraction in Comics ». *SubStance* 40.1 (2011) : 94-113.

Crucifix, Benoît et Pedro Moura. « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage ». *Mémoires du livre* 8.1 (Automne 2016). Web. 1^{er} août 2017. www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038027ar/.

Gallois, Christophe. « Jochen Gerner, le travail de la citation ». *Jochen Gerner*. Paris : Éditions B42, 2015. 9-13.

- Gerner, Jochen et Tom McCarthy. « Ping-pong ». *Jochen Gerner*. Paris : Éditions B42, 2015. 15-23.
- Groensteen, Thierry. « Un premier bouquet de contraintes ». *OuPus* 1. Paris : L'Association, 1997. 13-59.
- . *Bande dessinée et narration*. Paris : PUF, 2011.
- Grove, Laurence. *Comics in French: The European Bande Dessinée in context*. New York : Berrhahn Books, 2010.
- Jouet, Jacques. « L'oulipien démasqué ». *La Bibliothèque oulipienne* volume 3. Paris : Seghers, 1990. 13-15.
- Lécroart, Étienne. « Tabula constrictio num oubapianarum ». *OuPus* 6. Paris : L'Association, 2015. 8-9.
- Maresca, Peter. *Forgotten Fantasy*. Los Altos : Sunday Press, 2011.
- Meesters, Gert. « Creativity in Comics ». *Applications of Cognitive Linguistics* 21 (2013). 275-292.
- Molotiu, Andrei. *Abstract Comics Anthology*. Seattle : Fantagraphics, 2009.
- Rosset, Christian. « Redécouvrir/redévoiler ou la méthode Gerner ». *Abstraction (1941-1968)*. Paris : l'Association, 2012. N. pag.
- Sangsue, Daniel. *Le Récit excentrique*. Paris : José Corti, 1989.