



HAL
open science

La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme

Catherine Mao

► **To cite this version:**

Catherine Mao. La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme. Art et histoire de l'art. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014. Français. NNT : 2014PA040091 . tel-04268033

HAL Id: tel-04268033

<https://theses.hal.science/tel-04268033v1>

Submitted on 2 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V : CONCEPTS ET LANGAGES

Laboratoire de recherche STIH

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Langue et littérature françaises

Présentée et soutenue par :

Catherine MAO

le : 26 juin 2014

**La bande dessinée autobiographique
francophone (1982-2013) :
Transgression, hybridation, lyrisme**

Sous la direction de :

M. Jacques DÜRRENMATT – Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Benoît BERTHOU – Maître de conférences à l'Université Paris 13

M. Yves HERSANT – Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences
Sociales

Mme Françoise REVAZ – Professeur à l'Université de Fribourg

M. Bernard VOUILLOUX – Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Remerciements

J'adresse ma profonde gratitude à Monsieur Jacques Dürrenmatt qui a accepté de diriger mes recherches et qui m'a permis de les mener à leur terme. Sa disponibilité, sa clairvoyance et sa bienveillance me furent précieuses.

Je tiens à remercier Monsieur Yves Hersant, le premier à m'avoir accordé sa confiance en m'invitant à poser les premières pierres de ce travail. Ses conseils et son humanisme furent d'un réel soutien.

Toute ma reconnaissance à Madame Françoise Revaz, Monsieur Bernard Vouilloux et Monsieur Benoît Berthou pour avoir accepté de siéger à mon jury.

J'aimerais remercier toutes les personnes qui m'ont offert, à travers plusieurs espaces de publication ou de communication, des occasions toujours bénéfiques de discussion et de réflexion. Parmi elles, Aurélie Barre, Laurence Danguy, Jean-Michel Gardes, Thierry Groensteen, Xavier Guilbert, Bernard Joubert ou encore Tania Vladova, grâce à leur intérêt, leur exigence et leurs remarques, m'ont invitée à explorer certaines intuitions, à en abandonner d'autres et à toujours chercher à affûter mon propos.

De même, je tiens à remercier mes élèves à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales qui m'ont souvent permis de débrouiller ma pensée.

Je souhaite remercier Madame Muriel Pic et Madame Françoise Weyer pour leurs conseils et leur gentillesse.

Mes remerciements vont également à mon amie Marie Berjon pour avoir partagé avec moi un peu de sa connaissance de la bande dessinée et, au moment de finir, de ses compétences éditoriales.

Je suis particulièrement redevable à mes amis lecteurs, qui ont bien voulu lire tout ou partie de ce travail et qui ont joué un grand rôle dans mes efforts de synthèse et de

clarification : Perrine Brullon et Sophie Balthus pour leur lecture investie et attentive, David Le Goupil pour ses conseils et sa sensibilité, Lucie Chartier et Guillaume Ruffat pour leur appui et leur enthousiasme, Mina Lejambre et Annie Hentzy pour leur promptitude et leur précision.

Je remercie particulièrement Claire Latxague : en relectrice avisée, aussi attentive à la forme d'une apostrophe qu'à l'articulation de la pensée, elle m'a apporté une aide stimulante et précieuse.

Des remerciements également à Magali Boudissa et Clément Magnier pour leurs conseils techniques et leur disponibilité des derniers instants.

Pour leur soutien tout au long de ce travail, je voudrais remercier les personnes qui m'entourent, ma famille d'abord, en particulier ma mère Marie-Christine et mon père Claude, et mes amis : leur confiance, leur curiosité et leur amitié m'ont aidée, quand il le fallait, à aller au bout de ce projet.

Sommaire

PREMIÈRE PARTIE

L'AUTOBIOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES DE LA BANDE

DESSINÉE 17

CHAPITRE 1 : BRÈVE HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE.....21

I. Les années 80, le temps de la timidité..... 24

II. La révolution éditoriale des années 90 38

III. Le défi du renouvellement 52

CHAPITRE 2 : OBJET DE DISCOURS, OBJET DE VALEUR(S).....63

I. Du constat de l'engouement à la question de la visibilité..... 66

II. Une identité éditoriale ancrée dans le champ de l'indépendance 78

CHAPITRE 3 : UNE VASTE NÉBULEUSE AUTOBIOGRAPHIQUE : CONTINUITÉS ET MUTATIONS ..93

I. Contre l'autobiographie..... 98

II. La transparence et ses obstacles..... 104

III. L'écriture de soi à l'épreuve de l'altérité 112

CHAPITRE 4 : ENJEUX ET LIMITES DU CORPUS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA BANDE DESSINÉE117

I. L'autobiographie, une aventure de la bande dessinée..... 120

II. Questions de corpus : affinités et disparités 128

DEUXIÈME PARTIE

L'AUTEUR ET SON DOUBLE : DE LA FIGURE À LA FICTION ... 155

CHAPITRE 1 : PRENDRE CORPS EN BANDE DESSINÉE : MÉCANISMES ET ENJEUX163

I. La question du personnage : la recherche d'une grammaire contre celle d'une identité ?..... 166

II. Écriture de soi et exposition de soi : du personnel à l'impersonnel..... 197

CHAPITRE 2 : LA FABRIQUE DE L'ALTÉRITÉ233

I. Identité et altérité au dessin 237

II. Le miroir des muses : autoportrait au modèle 267

III. Nouvelles formes de déterritorialisation : de l'objet lyrique à la fable..... 287

TROISIÈME PARTIE	
LE CORPS DE L'ŒUVRE : REPRÉSENTATION ET PRÉSENTATION DANS LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE	313
CHAPITRE 1 : TRANSPARENCE ET OPACITÉ.....	321
I. <i>La dilatation de la figure</i>	<i>324</i>
II. <i>Le miroir opaque de la planche</i>	<i>339</i>
CHAPITRE 2 : FRONTALITÉ ET MODERNITÉ DE LA BANDE DESSINÉE	361
I. <i>La bande dessinée en crise.....</i>	<i>364</i>
II. <i>Platitudes : le désir du neutre dans la bande dessinée autobiographique</i>	<i>378</i>

Introduction

La bande dessinée autobiographique, un objet de notre époque

La parole autobiographique a aujourd'hui envahi les domaines artistiques, culturels et sociaux de notre époque. Galopante et toujours plus insaisissable, cette parole ne cesse d'enjamber les frontières – celles des arts ainsi que celles entre les arts – et de s'émanciper des codes, des définitions et du même coup de la tutelle des théoriciens. Dans ce contexte, c'est sans surprise que l'on constate depuis quelques décennies, en particulier depuis les années 1990, le développement d'une bande dessinée autobiographique. Certains albums ont bénéficié d'une visibilité exceptionnelle et ont contribué à attirer l'attention d'un public jusque là peu curieux de neuvième art. On attribue par exemple à *Maus*, le célèbre chef-d'œuvre d'Art Spiegelman dans lequel il recueille les souvenirs de son père survivant d'Auschwitz, le mérite d'avoir donné à la bande dessinée ses premières lettres de noblesse. Plus récemment, Marjane Satrapi a connu au début des années 2000 un succès critique et commercial considérable avec *Persepolis*, une œuvre en quatre tomes dans laquelle elle relate sa vie de son enfance en Iran à son entrée dans la vie adulte. Le nombre des albums continue de croître et de nourrir un corpus désormais vaste et varié. Face à un tel foisonnement, circonscrire ce champ est devenu une véritable gageure : à part le fait que l'auteur de bande dessinée prend le parti de raconter sa vie, il est tout sauf évident d'avancer d'autres critères réellement définitoires permettant d'inclure ou d'exclure telle œuvre ou telle autre. Ainsi, ce dénominateur a été adopté comme terme générique pour désigner un phénomène notable et une réalité protéiforme, signe que cette parole autobiographique a bien « pris » en bande dessinée.

Cette alliance n'allait pourtant pas de soi et appelle *a priori* deux remarques liminaires : d'une part, elle indique une écriture à la première personne et laisse ainsi entendre qu'une voix d'auteur se déploie au sein de la bande dessinée ; d'autre part, elle renvoie à son inscription dans une tradition littéraire, qu'elle soit consciente ou inconsciente, revendiquée ou souterraine. L'autobiographie est en effet un genre artistique et surtout littéraire qui s'est considérablement répandu, diversifié et complexifié depuis

plusieurs décennies, en particulier les années 70, et qui poursuit sa mutation. Quand on sait que le neuvième art est encore souvent associé à la légèreté et le monde de l'enfance, une forme d'opposition caractérise l'exploration de ce genre par cet art : la bande dessinée autobiographique semble rompre par nature avec d'autres formes du neuvième art, à commencer par l'aventure, la science fiction, le divertissement, autrement dit avec ce qui constitue parfois dans l'imaginaire commun la vocation même de la bande dessinée. L'expression populaire « c'est de la bande dessinée » ne permet-elle pas de dépeindre un monde fabuleux ou abracadabrant, fait de bric et de broc ? En passant par l'écriture de soi, le neuvième art avertit qu'il explore non plus les territoires du merveilleux ou de l'in vraisemblable, mais ceux du réalisme et de l'intime. En d'autres termes, notre objet semble fournir de manière spontanée les outils d'un décloisonnement et d'une ouverture. Ajoutons que ce n'est pas propre à la bande dessinée et que le domaine de l'intime constitue dans tous les arts un espace privilégié de revendications.

Pour cette raison, la bande dessinée autobiographique comporte une indéniable teneur symbolique. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'elle soit apparue dans le champ de la contre-culture des années 60 et 70 aux États-Unis: Art Spiegelman, Robert Crumb, Justin Green ou Harvey Pekar ont fait de leurs travaux intimes les emblèmes du mouvement *underground* dans la bande dessinée. En France, c'est dans le champ d'une édition indépendante se réclamant parfois des avant-gardes littéraires qu'elle s'est épanouie. D'un point de vue strictement lexical, remarquons qu'on ne parle jamais de bande dessinée autobiographique « d'auteur », « d'avant-garde » ou « indépendante » comme si, entre l'adjectif et le complément, il risquait de se glisser une certaine redondance. Ce poids axiologique peut expliquer que l'on en parle volontiers non seulement comme d'un objet de notre époque, ce qu'elle est assurément, mais également comme d'un phénomène de mode en prenant en compte tout ce que l'acception commune du mot comporte de jugement de valeur, opposant de manière péjorative tant l'éphémère et le durable que le collectif et le particulier : autant de tensions qu'exacerbe l'écriture de soi. S'il est possible d'employer ce mot si connoté, c'est précisément parce que la naissance puis la croissance des albums intimes semble tout à fait indissociable de certains mouvements d'humeur, de réactions d'amour puis de désamour de la part du lectorat, de la critique voire des auteurs : la bande dessinée autobiographique s'accompagne d'un discours de la valeur dans le champ du neuvième art.

Elle rassemble donc (des œuvres qui ont parfois peu à voir les unes avec les autres) autant qu'elle divise (par rapport à d'autres orientations, d'autres formes), invitant ainsi à circuler entre les œuvres. Grande est la tentation de l'appréhender entre tradition et modernité, d'adopter une perspective de rupture ou de continuité : d'une part, elle renvoie à la tradition ancienne de l'écriture de soi ; d'autre part, elle a donné naissance à certaines œuvres remarquables qui sont devenues les fleurons d'une bande dessinée qualifiée d'adulte ou d'avant-garde, invitant certains commentateurs à y voir un véritable renouveau artistique. Lorsqu'on examine brièvement l'histoire de la théorie de la bande dessinée, on remarque que celle-ci a souvent prêté le flanc à ces deux écueils théoriques. Un certain nombre d'exégètes ont voulu faire remonter à tout prix le neuvième art à un lointain passé, probablement pour l'inscrire dans une histoire longue de l'image narrative ; d'autres, à l'inverse, ont voulu faire de la bande dessinée indépendante et dite « sérieuse » un nouveau médium dont l'apparition de l'appellation « roman graphique » est symptomatique. Il importe d'écarter autant que possible cette posture méthodologique contre-productive et « conquérante¹ » consistant à vouloir analyser un objet de recherche en termes de continuité ou de rupture, de nivellement ou de révolution. Protéiforme, la bande dessinée autobiographique est tout cela à la fois et il existe une grille de lecture autre que celle des oppositions bavardes.

De même, les territoires de l'intime peuvent nourrir une pensée dualiste puisqu'on y retrouve les oppositions traditionnelles entre l'individuel et le collectif, l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif. Pour se défaire d'un regard qui serait l'otage des contradictions et des fausses évidences, peut-être faudrait-il simplement rappeler que l'autobiographie dessinée n'apparaît pas dans un vide idéologique, comme le fait remarquer Jan Baetens :

Le devenir autobiographique de la bande dessinée reflète une tendance plus générale à la parole autobiographique, qui semble typique de notre culture postmoderne et de l'art contemporain en

¹ Pour reprendre l'avertissement exemplaire de Michel de Certeau en préface de *L'Écriture de l'histoire*. Cf. M. de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 358 p.

général. Au moment même où, à l'instar des *grands récits*, le *sujet* traditionnel est rejeté, le *petit récit* du *sujet autobiographique* devient omniprésent²...

De ce point de vue, l'autobiographie correspond à un temps qui fait événement dans le champ du neuvième art.

Frontières...

La bande dessinée autobiographique rassemble des œuvres très disparates qui ont souvent peu à voir avec les bases théoriques que Philippe Lejeune a jetées en 1975 pour mieux cerner le genre³ : certains albums prennent la forme d'une collection d'anecdotes, de notes personnelles et se parent d'un caractère discontinu ; d'autres se caractérisent par leur aspect artisanal parfois proche du carnet de croquis ; d'autres encore comportent une part évidente d'affabulation. Le neuvième art semble ainsi reprendre à son compte l'évolution de l'écriture de soi dans la littérature qui a vu l'autofiction prendre progressivement le pas sur l'autobiographie. Rappelons que la notion fondatrice de « pacte autobiographique⁴ » la définit d'abord comme un rapport et un contrat institués entre l'auteur et le lecteur : elle doit d'abord être reconnue et revendiquée comme telle, reposer sur des actes d'intention et d'engagement de la part de l'auteur et sur la confiance que le lecteur consent à lui accorder. Le fantasme de la sincérité et de la transparence imprègne le genre tout entier. À sa suite, l'autofiction s'est surtout chargée de rappeler que l'autobiographie repose sur une stratégie, sur un acte illocutoire. Or, considérant les œuvres décisives que sont *Maus* aux États-Unis ou bien *L'Ascension du Haut Mal* en France, il semblerait que la bande dessinée autobiographique soit apparue sans jamais perdre de vue sa propre épaisseur.

Au vu de leur éclosion tardive en France, il est possible que les albums francophones ne s'inscrivent pas seulement dans le sillage de leurs prémices américaines mais qu'ils revendiquent d'autres traditions. D'une ère géographique à une autre, les pratiques de l'autoreprésentation et de la confession, les exercices de la pudeur et de l'exhibitionnisme ont souvent peu à voir les uns avec les autres. Et considérant les remous

² J. BAETENS, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor* [En ligne], volume IV, n° 1, mis en ligne en novembre 2004, consulté le 2 mai 2011. URL : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html.

³ Cf. P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

⁴ *Idem*.

causés en France par l'autofiction, on peut légitimement se demander si le neuvième art n'hérite pas de ses doutes et de ses stratégies. Les années 90 voient en effet éclore en France une bande dessinée autobiographique très consciente d'elle-même, qui s'est structurée d'un point de vue aussi bien communautaire, éditorial et discursif que plus individuel et artistique, par exemple à l'échelle de l'ensemble d'une œuvre ou d'une carrière. Et de structurée qu'elle était, elle s'est révélée pleinement structurante : outre le fait qu'ici comme ailleurs, l'écriture de soi donne à l'auteur l'occasion de se regarder faire, elle est apparue comme un ensemble de questions de narration et de représentation que les auteurs posent à leur art, comme un moyen de démêler certains nœuds pour s'articuler autour de certains autres. Entre théorie et pratique, elle s'est épanouie en tant que vecteur puissant d'organisation et de hiérarchisation ainsi que nouvelle manière d'appréhender la bande dessinée et d'en faire.

C'est autour de ce noyau que s'organise ce corpus. David B., Jean-Christophe Menu et Fabrice Neaud en sont quelques-uns des piliers majeurs et leurs travaux intimes sont devenus les chefs d'œuvre de la bande dessinée moderne. Autour d'eux gravitent d'autres auteurs qui, tout en soulevant des questions comparables, explorent parfois d'autres frontières. Songeons au duo formé par Philippe Dupuy et Charles Berbérian : en 1994, ils ont fait une parenthèse autobiographique notable qui a fécondé leur œuvre tout entière. Quant à Frédéric Boilet, c'est en passant par l'influence du manga et une sensibilité accrue aux techniques de la photographie et de la vidéo qu'il raconte ses histoires d'amour. Ces auteurs appartiennent souvent à la même génération, ils sont soumis aux mêmes influences et appartiennent aux mêmes maisons d'édition.

Admettant que les auteurs ont voulu à travers l'écriture de soi donner une forme à la bande dessinée, notre objet de recherche se présente à plus d'un titre comme un dispositif (de production, de création) nous invitant à appréhender ses évolutions internes. Pour tenter de construire cette histoire des formes, l'approche synchronique appelle une perspective complémentaire diachronique consistant à remonter vers leurs prédécesseurs et à redescendre vers leurs légataires. Parmi les premiers, j'aimerais m'attarder sur celui que les auteurs cités plus haut considèrent comme leur précurseur et qui prétend avoir été l'un des pionniers de l'autobiographie sinon à son corps défendant, du moins à son insu. Je veux parler d'Edmond Baudoin qui déclare avec humour qu'il a fait de l'autobiographie « par méconnaissance » comme le bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir.

Ne lisant pas d'albums de bande dessinée lorsqu'il était enfant, il ne savait pas que l'écriture de soi ne se faisait pas dans le neuvième art : « Donc en résumé, ma façon d'être nouveau c'est par méconnaissance du monde de la bande dessinée, qui n'était pas du tout axé sur l'idée de raconter sa vie⁵ ». Ce que Baudoin rappelle subtilement, c'est que la naissance de la bande dessinée autobiographique en France est floue, pour ne pas dire avortée.

Puisque l'écriture de soi donne l'occasion de jouer avec le forçement des limites, il convient d'examiner certaines œuvres qui se déploient dans les marges. C'est par exemple le cas de Nadja, artiste connue pour ses albums de littérature jeunesse et qui trouve dans la bande dessinée un espace purement réfléchissant lui permettant de s'interroger sur la création et sa condition d'artiste. D'une manière plus expérimentale et plus structurelle, c'est aussi le cas de Killofer qui, dans ses *Six cent soixante-seize apparitions*, emploie l'autoreprésentation pour faire subir des torsions et des distorsions au format de l'album et à la narration de bande dessinée. Cette violence que la représentation de soi inflige à la bande dessinée, les artistes n'ont pas tardé à en prendre acte, par exemple dans la parodie autobiographique⁶ orchestrée par les fondateurs de la maison d'édition La Cinquième Couche, et à prendre toute la mesure de ses enjeux. Ainsi, Lucas Méthé ne cesse de nourrir, à l'égard de la parole autobiographique, un sentiment de méfiance qui l'amène à se défier de la bande dessinée en général, à se raréfier et à mettre finalement la bande dessinée en crise. Au contraire de ce geste mallarméen d'élimination, Dominique Goblet et Olivier Josso Hamel revendiquent le caractère illusionniste de leur dispositif et l'impossibilité d'y suivre une optique de pureté : ils choisissent alors de se raconter sur le mode renouvelé du recouvrement, de la stratification et de l'excès. Plus récemment, certaines jeunes illustratrices comme Marion Fayolle ou Anne Herbauts puisent dans le matériau vécu les outils pour distiller dans la bande dessinée poésie, surréalisme et lyrisme.

⁵ E. DRUGEON, « Edmond Baudoin, dessinateur de BD : 'Je voudrais faire un livre sans dessins' », *Le Petit Journal* [En ligne], mis en ligne en 2009, consulté le 6 avril 2011. URL : <http://www.lepetitjournal.com/madrid/nos-interviews-madrid/47925-actualidadrid.html>.

⁶ J. FOREST, *Momon*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2011.

...*Et circulation*

Suivant en cela la leçon de ces auteurs qui passent par l'écriture de soi pour libérer les formes traditionnelles de la bande dessinée, il revient au chercheur d'ouvrir la réflexion et d'admettre le dialogue que leurs œuvres entretiennent avec d'autres qui sortent des strictes limites de notre sphère. Comment, en effet, s'intéresser aux frontières de la bande dessinée autobiographique sans faire un sort à l'œuvre fondatrice d'Art Spiegelman ? À la fois témoignage exceptionnel et récit très intime, *Maus* a ouvert la voie à deux écoles importantes de la bande dessinée à la première personne. Il fournira ainsi l'occasion d'affiner les limites et les enjeux du corpus choisi et d'expliquer les raisons pour lesquelles seront passés sous silence des albums tels que le *Persepolis* de Marjane Satrapi ou le *Pyongyang* de Guy Delisle : en entreprenant de *se* raconter en posant son œil sur la Grande Histoire, Art Spiegelman a fait du détour l'une des modalités de la bande dessinée autobiographique et, de manière inaugurale, il a posé le concept d'altérité comme une question résolument articulatoire. Plus près de nous, comment évoquer Dupuy et Berbérian et leur volonté de décloisonnement narratif sans parler de leurs influences et notamment du Canadien Seth et de tout ce courant de la bande dessinée nord-américaine soucieuse, à travers leurs expérimentations formelles, de traverser plusieurs territoires narratifs. De même, comment décrire le faux *Journal* de Fabrice Neaud sans penser au vrai *Journal* de Julie Doucet, qui fait de cette œuvre une expérience limite de la bande dessinée au point de mettre l'album en crise ?

Dans un souci de représentativité et non d'exhaustivité, sans échapper évidemment à une certaine subjectivité, j'ai retenu quelques œuvres qui me semblent non seulement significatives mais suffisamment différentes les unes des autres pour nous permettre de construire un parcours. C'est dans cette optique que sont sacrifiés à l'intérêt commun des albums de qualité tels qu'*Approximativement* de Lewis Trondheim ou *Pilules bleues* de Frédéric Peeters, dont les dispositifs artistiques et les enjeux recourent ceux d'autres œuvres. Et si je ne m'attarde pas sur le travail remarquable de Mattt Konture, c'est qu'il ressort selon moi de traditions de représentation et d'écriture de soi plus proches d'artistes nord-américains tels que Julie Doucet et Robert Crumb : ces derniers rendent parfaitement compte de cet esprit d'avant-garde *trash* qui a guidé la bande dessinée autobiographique outre-atlantique. Ajoutons qu'un corpus restreint et représentatif devrait nous permettre de

revenir au temps de l'œuvre et à adopter autant que possible le « regard rapproché⁷ » légué par Daniel Arasse.

Dans une même logique de circulation et d'ouverture, les auteurs nous invitent à oxygéner la réflexion en passant par la littérature, le cinéma ou l'art contemporain. De 1982 à 2013, d'Edmond Baudoin à Marion Fayolle en passant par Fabrice Neaud, de nombreux artistes admettent qu'ils ne sont pas nécessairement venus à la bande dessinée autobiographique en passant par des traditions propres au neuvième art : la littérature, la musique, le cinéma ou encore la gravure influencent les auteurs soucieux d'expérimenter de nouvelles formes.

Transgression, hybridation, lyrisme

L'écriture de soi propose plusieurs modalités d'ouverture et du même coup de compréhension de la bande dessinée que j'ai nommées transgression, hybridation et lyrisme. En aucun cas chronologique, ce mouvement ternaire devrait nous permettre de circuler entre les œuvres. Pour comprendre les conditions d'apparition de notre objet, j'aimerais d'abord décrire le terrain – historique, éditorial et théorique – dans lequel il est venu prendre place. À la question des raisons qui ont conduit le neuvième art à s'emparer de l'écriture de soi, les réponses se trouvent à la fois dans le champ de la bande dessinée et dans la riche nébuleuse des littératures personnelles. Parus dans un contexte d'ébullition éditoriale et de renouveau artistique, les albums intimes se sont réunis autour de l'objectif manifeste de bousculer les frontières, héritant ainsi des problématiques caractérisant l'autofiction littéraire.

Apparue comme une sorte de dispositif venant bouleverser le champ de la bande dessinée, on peut se demander par quelles voies elle se propose de le faire. Si le genre renvoie naturellement à la tradition littéraire, il est bien évident que l'art du récit en images en bouscule les usages. À la triade auteur-narrateur-personnage⁸ dont l'identité est affirmée dans *l'autobiographie*, un quatrième terme vient s'adjoindre et subvertir les règles

⁷ D. ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992, 287 p.

⁸ P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 26-27.

admises : en posant son œil sur le monde, le dessinateur se met *a priori* au service du pouvoir d'extériorisation et d'objectivation du neuvième art et fait de l'autoreprésentation une question épineuse. Plus précisément, comment l'auteur se propose-t-il de se raconter au sein d'un médium qui se présente traditionnellement comme un art du personnage ? De ce point de vue, la tension entre l'autoportrait et l'autoreprésentation constitue un point d'entrée particulièrement efficient pour décrire les spécificités de la bande dessinée autobiographique. Investi par des forces extérieures, le sujet n'a d'autre choix que de se décentrer, de se disperser et de s'articuler entre identité et altérité. C'est en cela que la bande dessinée se présente comme un médium éminemment lyrique, suivant la définition qu'en donne Jean-Michel Maulpoix : il ne s'agit plus désormais « de subjectiver l'objet à la façon des romantiques », mais « de le poser électivement comme une espèce d'interlocuteur et de foyer tout à la fois en qui l'expression lyrique vient creuser sa propre identité, et le sujet se révéler à lui-même⁹ ».

Les apories de l'autoreprésentation mettent les auteurs aux prises avec leur matière. Les études qui suivent portent sur les obstacles auxquels ils se confrontent et sur les ruses qu'ils doivent inventer pour parvenir à se raconter. Certains d'entre eux choisissent d'assumer l'épaisseur de leur médium et l'impossible transparence de la représentation. Cela conduit à tout un changement de paradigme aussi bien dans l'ordre de la représentation que dans celui de la narration : dans la continuité de l'autofiction littéraire, la bande dessinée autobiographique se sépare de l'impératif de la référence pour tourner sur elle-même et prendre ainsi toute son autonomie. Non plus soumis au seul impératif du sens, le nouveau régime de l'œuvre conduit à un nouveau rapport au neuvième art qu'il importe de décrire. De ce point de vue, la bande dessinée autobiographique constitue un fil conducteur pour traverser l'histoire et la modernité du neuvième art.

⁹ J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant en s'écrivant », 2000, p. 268.

PREMIÈRE PARTIE

L'AUTOBIOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES
DE LA BANDE DESSINÉE

Introduction

Dans cette partie encore introductive, j'aimerais décrire comment l'autobiographie est venue non seulement prendre place, mais résolument prendre *position* dans le champ du neuvième art. Ici comme ailleurs, le *je* semble fournir les outils d'une contestation allant de pair avec une libération des formes : que ce soit en littérature, au cinéma, dans l'art contemporain ou dans la bande dessinée, le matériau vécu donne les moyens de s'attaquer aux frontières de l'art. C'est donc tout un contexte qu'il importe de décrire et dans lequel la bande dessinée du moi se présente comme un objet de notre époque.

Dans un premier temps, une brève présentation socio-historique devrait nous permettre de mieux comprendre comment l'écriture de soi est apparue dans la bande dessinée francophone : encore timide dans les années 80, la voix autobiographique est devenue le symbole de la révolution éditoriale des années 90, avant de se faire plus clairement ambivalente dans les années 2000. Et la figure de l'auteur évolue à chaque décennie : d'abord marginale puis structurante, elle est toujours opaque.

Cet historique met d'emblée en évidence les écueils qui peuvent guetter un travail de ce type : depuis les années 90, on parle volontiers de la bande dessinée autobiographique « en bloc », car le discours charrie un certain nombre de valeurs qui risquent sans cesse de renvoyer le commentateur à une circularité. Afin de prendre conscience du niveau axiologique susceptible de lester et de lisser la réflexion, il convient de décrire le champ – notamment éditorial, indépendant et « résistant » – dans lequel la bande dessinée autobiographique est apparue.

Et l'une des manières de dénouer cet écheveau axiologique serait de rappeler qu'elle n'est pas née dans un vide théorique : elle s'inscrit au contraire dans une tendance postmoderne à la parole autobiographique. En raison de ce foisonnement, c'est en toute logique que la réflexion sur l'écriture et la représentation de soi n'a cessé d'évoluer, au point de rendre ardue toute tentative de mise au point. Face à la diversité des termes – autobiographie, autoportrait, autofiction, roman autobiographique, roman du *je* – l'on ne peut que faire état de la dimension éminemment complexe, problématique et irréductible

de la recherche en ce domaine. Et là encore, quel que soit le terme choisi, c'est à chaque fois la puissance de décloisonnement de la parole autobiographique qui est convoquée.

La description de la nébuleuse autobiographique devrait nous permettre, pour finir, de mesurer les spécificités et les limites de la bande dessinée autobiographique. Ajoutons, pour étoffer ces remarques, que le neuvième art entretient avec d'autres formes des affinités et des frictions que certains auteurs se plaisent manifestement à maintenir dans leurs travaux intimes. Bien que l'on n'y retrouve pas la diversité terminologique qui caractérise le champ des littératures personnelles, l'album de bande dessinée peut néanmoins flirter avec les limites du journal ou du journal d'une œuvre, du blog ou du récit de témoignage. Ce voisinage permet de mettre en lumière certaines caractéristiques, conditions de possibilité et apories du projet autobiographique en bande dessinée. Que ce soit d'un point de vue historique, théorique ou encore axiologique, le *je* semble inviter les auteurs à se libérer de certaines contraintes et à décloisonner le neuvième art. Dès lors, l'album de bande dessinée autobiographique se présente à plusieurs égards comme l'espace d'un déploiement symbolique : déploiement d'une voix, d'un auteur, d'un art.

CHAPITRE 1

Brève histoire de la bande dessinée
autobiographique

Introduction

Malgré les commentaires qu'elle a déjà suscités et qu'elle soulève encore, la bande dessinée autobiographique demeure un objet relativement opaque. Pour en comprendre l'*épaisseur*, il nous faut revenir sur les jalons qui ont conduit à l'éclosion de l'écriture de soi dans la bande dessinée, aux quelques mouvements de transformation qui ont mené à l'apparition de ce qui est devenu un objet de notre époque. C'est une perspective plus socio-historique qu'historique que je souhaite adopter ici, qui devrait nous donner l'occasion de poser les limites de notre objet d'étude et d'esquisser les problématiques à venir. Par souci de ne pas isoler l'écriture de soi des autres formes de la bande dessinée et de ne pas céder à la tentation de l'affubler *a priori* d'un caractère d'exception, j'aimerais comprendre comment la bande dessinée autobiographique, d'« introuvable » qu'elle était, est devenue un « territoire possible¹⁰ », pour paraphraser les propos que Jean-Christophe Menu a tenus dans sa thèse récemment publiée.

¹⁰ J. C. MENU, *La Bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théorique et éditoriales*, Paris, L'Association, 2011, p. 57.

I. LES ANNEES 80, LE TEMPS DE LA TIMIDITÉ

1. *Quelques tentatives encore pudiques*

Il existe des œuvres de bande dessinée intime bien avant les années 80 : citons *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa, publié entre 1973 et 1985 au Japon, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* de Justin Green, publié en 1972 aux États-Unis ou, plus lointainement encore, le récit *Une Heureuse Vocation*¹¹ publié en 1852 dans *Le Journal pour rire* et faisant de Gustave Doré le véritable pionnier du genre selon Thierry Groensteen¹². N'ayant pas la prétention de mener une étude historique exhaustive et dans la mesure où je m'intéresse ici à la bande dessinée autobiographique dans sa dimension collective, je ne me lancerai pas dans la recherche des premières œuvres, souvent isolées. Je me propose de m'attarder d'abord sur les années 80, qui ont vu la publication d'un nombre non négligeable d'albums qui frayent avec l'écriture de soi et présentent plusieurs points communs.

À la suite de Carlos Giménez en Espagne, d'Art Spiegelman et de Will Eisner aux États-Unis, quelques auteurs entreprennent en France de raconter à la première personne leur enfance ou leur adolescence : il s'agit de Christian Binet en 1981 avec *L'Institution*¹³ ; de Wolinski en 1984 avec *Le Bécoteur*¹⁴ ; de Baru qui a publié *Quéquette blues*¹⁵ de 1984 à 1986 ; de Max Cabanes qui a édité en 1989 *Colin Maillard*¹⁶. Au seuil du livre, un contrat tacite stipule que l'auteur se propose de relater ce qu'il a vécu. Wolinski, par exemple, installe son pacte de lecture à travers le sous-titre *Journal intime d'un lycéen des années 50*

¹¹ Ce récit est disponible sur le site de *Coconino*, créé en 1999 par Thierry Smolderen et quelques uns de ses étudiants à l'École Européenne Supérieure de l'Image dans le but de diffuser des bandes dessinées actuelles ou anciennes. URL : http://www.old-coconino.com/modules/dore/vocation/vocation_00.htm.

Ajoutons cependant que Gustave Doré y fait le récit de sa vocation artistique sur un mode plus proche de l'humour que de la confession, de manière à fournir une morale plus qu'à raconter sa vie.

¹² T. GROENSTEEN, « Gustave Doré, pionnier de la bande dessinée », *Site de Thierry Groensteen* [En ligne], consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article14>.

¹³ C. BINET, *L'Institution*, Paris, Audie, coll. « Fluide glacial », 1981.

¹⁴ G. WOLINSKI, *Le Bécoteur : Journal intime d'un lycéen des années 50 (qui ne pensait qu'à ça)*, Paris, Belfond, 1980.

¹⁵ BARU, *Quéquettes blues*, t. 1-3. Paris, Dargaud, 1984-1986.

¹⁶ M. CABANES, *Colin Maillard*, Paris, Casterman, 1989.

(qui ne pensait qu'à ça). Quant à Binet, il souligne son intention de dire la vérité, déjà énoncée à travers le sous-titre *Binet : ma vie, mon œuvre, racontée et dessinée par moi-même*, par l'engagement qu'il prend dans sa préface, non sans humour d'ailleurs : « Toutes les anecdotes, même les plus invraisemblables, sont d'une authentique authenticité¹⁷ ». Toutefois, en dépit de cet horizon d'attente, force est de constater que la prise de parole est encore timide, affaiblie par de multiples procédés de détournement.

Certains dessinateurs tels que Georges Wolinski ou Christian Binet adoptent un style simple et dépouillé, pour ne pas dire caricatural. Dans la lignée de Gustave Doré, la bande dessinée autobiographique naît donc sous les auspices de l'humour. Et à travers l'humour, c'est toute une dramaturgie, toute une mise en scène de soi qui est en jeu. En se racontant sur le mode bouffon, l'auteur semble accélérer la mise à distance de soi, notamment le décalage entre le *je* actuel et le *moi* révolu. À l'instar du théâtre, le neuvième art ne mettrait-il pas en évidence ses intermédiaires ? Et n'inviterait-il pas du même coup l'auteur à se raconter sur le mode de l'écart ? Muriel Robin l'a mis en scène de façon exemplaire dans son dernier spectacle, *Robin revient* : la distance qu'elle a prise à la faveur du temps se matérialise à travers l'humour. C'est à cette seule condition qu'elle consent à se raconter. En cela, ce spectacle a peu à voir avec la plupart des *one-man-shows* contemporains, dans lesquels les humoristes – qu'on aimerait souvent qualifier d'amuseurs – puisent dans un matériau vécu sur le seul mode de la connivence. Selon Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, les plus fervents défenseurs de la bande dessinée autobiographique, cette connivence est d'ailleurs devenue dans les années 2000 un véritable trait d'époque : dans leur entretien « Autopsie de l'autobiographie », ils regrettent amèrement que la bande dessinée autobiographique tombe sous le coup de la « sociobiographie » ou de l'« autobiographie de proximité¹⁸ ». Par connivence, ils entendent la tendance de nombreux dessinateurs à installer un avatar dessiné sans aspérité et à tenir des propos qui seraient bien plus des clins d'œil que des confessions. De ce point de vue, que l'auteur investisse la fiction ou le réel importe peu, puisque le récit est toujours plus générationnel qu'individuel. Bien que l'on puisse se demander si Neaud et Menu ne confondent pas, dans leur plaidoyer, poétique et sociologie, il est frappant de pouvoir rapprocher aussi clairement bande dessinée et monde du spectacle. Car la problématique est sensiblement la

¹⁷ C. BINET, *L'Institution*, op. cit., p. 7.

¹⁸ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette*, n°3, Paris, L'Association, 2007, p. 453-472.

même chez les humoristes : pour reprendre l'exemple du dernier spectacle de Muriel Robin, alors que l'amuseur puise dans sa vie quotidienne une collection de sketches visant à établir une complicité avec le spectateur, l'humoriste se sert de l'humour pour effectuer une véritable *descente* vers une opacité, vers les ténèbres qu'elle abrite (dépression, alcool, surpoids, manque d'amour). Les liens entre l'humour et l'écriture de soi, entre le neuvième art et le théâtre ouvrent d'intéressantes pistes de réflexion. Pour l'heure, observons que l'apparition de la bande dessinée intime sous la bannière de l'humour pose des questions de présentation scénique et semble inviter l'auteur à avancer masqué.

Les albums parus dans les années 80 apparaissent souvent comme une collection d'anecdotes, dont le fil directeur est moins fourni par un *je* unificateur que par une unité de lieu (*L'Institution*, *La Piscine de Micheville*) ou de temps (les années 50 dans *Le Bécoteur*, ou bien les « années pattes d'eph' » dans l'album éponyme de Max Cabanes publié un peu plus tard, en 1992). Les ingrédients varient peu : un groupe d'amis ou de camarades, réunis par une homologie socioculturelle et générationnelle, commettent ensemble de menus larcins et découvrent la sexualité. L'œuvre de Baru en fournit un bel exemple : dans *La Piscine de Micheville*¹⁹, il dépeint les comportements du monde ouvrier lorrain de son adolescence, constitué pour une majeure partie d'immigrés, et certaines règles de vie qui régissent cette vie en communauté. D'une manière évocatrice, le livre se divise en quatorze chapitres, qui constituent autant d'anecdotes sur ses camarades (citons quelques titres : « Jeannot-Lapin », « Le Diverni est un connard », « La Nadette », « Gros nez »). L'importance des noms propres va de pair avec le caractère anecdotique de l'œuvre, qui s'articule autour des souvenirs d'une collectivité. C'est la raison pour laquelle ce livre a une saveur plus sociologique, voire régionaliste, qu'intime.

Dans l'une de ces anecdotes, intitulée « La Banane », il se met pourtant en scène avec insistance dans une planche unique (Fig. 1) : dans les quatre cases formant ce bref récit, il parvient à se représenter à cinq reprises, dont une fois dans le miroir. Cette planche pourrait nous fournir un bel exemple d'autoportrait en bande dessinée, mais Baru fait en réalité de sa coupe de cheveux le symbole cocasse et un peu dérisoire d'une époque et de son état d'esprit. Là encore, l'autoreprésentation se met au service de l'étude de mœurs et de l'humour.

¹⁹ BARU, *La Piscine de Micheville*, Paris, Dargaud, 1985 ; rééd. Montreuil, Les Rêveurs, 2009.



Figure 1. BARU, *La Piscine de Micheville*, Paris, Dargaud, 1985 ; rééd. Montreuil, Les Rêveurs, 2009. p. 41.

C'est sans surprise que l'on note dans ces albums une relative abondance de bulles : l'auteur se propose à la fois de donner la parole aux « copains » et de rendre compte du parler d'une époque ou d'une région. Les cartouches endossent le plus souvent une fonction purement informative, indiquant l'ancrage spatio-temporel de l'image. De toute évidence, la première personne permet avant toute chose de garantir l'autoréférentialité et, ce faisant, l'authenticité du récit de mœurs. Pour revenir à *La Piscine de Micheville*, remarquons que son histoire la plus personnelle, et la dernière du recueil, est la seule dans laquelle il prend un peu de recul narratif pour décrire son quartier :

À Sainte-Claire, y'avait que des cités pour les ouvriers... Ceux d'Aubrives, l'usine d'à côté... Et dans les cités, y'avait pas des masses de vrais Français²⁰...

Sans que son personnage apparaisse une seule fois, le narrateur décrit la manière dont les habitants de ce quartier, d'origines très diverses, parviennent, ou pas, à vivre ensemble. Si ce récit est celui dont le ton est le plus émouvant, c'est probablement parce que Baru se détache de l'anecdotique et du cocasse pour proposer une vision d'ensemble. En s'effaçant en tant que personnage et en mettant en évidence ses choix et sa voix de narrateur, il fait de cet épilogue son récit le plus personnel, à titre cependant exceptionnel et en conclusion du livre. Comme dans le dernier spectacle de Muriel Robin, c'est en prenant de la distance qu'il ouvre les portes les plus secrètes sur un mode ici un peu frustrant.

2. *Des auteurs dans la marge*

Ils publient souvent ces albums à la lisière de leur production habituelle. *L'Institution* se présente comme une œuvre orpheline au sein de la série majeure de Binet, *Les Bidochon*. Max Cabanes publie *Colin-Maillard* en marge de sa série *Dans les villages*. Baru fournit une exception puisqu'il commence directement son œuvre par sa série autobiographique, *Quéquette blues*. Autrement dit, ces auteurs font une incursion dans l'écriture de soi sans renoncer pour autant à pratiquer une bande dessinée reposant sur la notion de série. Rappelons que le règne du personnage battait son plein dans les années 80 et qu'au sein d'une production éditoriale dans laquelle le personnage supplante l'auteur, l'idée même d'autobiographie fait figure d'anomalie.

En investissant le territoire de l'intime sur le mode de la parenthèse, ces auteurs s'inscrivent dans une riche tradition de la marge et de l'autoréférentialité en bande dessinée. Thierry Groensteen en a parfaitement rendu compte dans son article « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées²¹) » : il s'y intéresse surtout à la figure de soi que l'auteur met en scène dans ses propres planches. Cette tradition trouve sans doute son origine et son expansion dans la presse, l'artiste se trouvant dans

²⁰ BARU, *La Piscine de Micheville*, op. cit., p. 57-58.

²¹ T. GROENSTEEN, « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », *Site de Thierry Groensteen* [En ligne], consulté le 2 mai 2012. URL : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>.

l'obligation de livrer des planches régulièrement et de renouveler continûment ses sources d'inspiration. Il est possible que cet impératif de quasi-quotidienneté soit à l'origine d'une certaine connivence avec le lecteur. Aussi certains auteurs n'ont-ils pas hésité à mettre en scène leur panne d'inspiration. Gotlib a par exemple recours au second degré et à la mise en abîme pour instaurer une complicité avec le lecteur (Fig. 2). Cette vignette montre Goscinny et Gotlib, respectivement scénariste et dessinateur des *Dingodossiers*, à la recherche d'une nouvelle idée. Tout ce « dingodossier », d'ailleurs, porte là-dessus :

Que font-ils, ces deux-là, qui ont l'air de ne rien faire ? Eh bien, ils travaillent dur à chercher une idée [...] lecteur cher, nous allons vous inviter à visiter nos coulisses en répondant à la question que vous nous avez le plus souvent posée depuis un an : 'Comment cherchez-vous vos idées'²² ?



Figure 2. R. GOSCINNY, M. GOTLIB, *Dingodossiers 3... plus quelques friandises glaciales au dessert !*, Paris, Dargaud, 1995, p. 49.

De la presse jetable à l'album durable, l'auteur de bande dessinée continue à se représenter volontiers dans l'œuvre en cours ou bien dans ses marges, à se moquer de ses personnages (ou bien l'inverse), à commenter sa manière de faire. Empreinte d'humour et d'un certain sens du détournement, cette intervention diégétique d'un auteur se plaisant à dévoyer le code fait sourire et sollicite le lecteur. En cela, cette pratique discursive s'ancre davantage dans la tradition du fou du roi dont le rôle, décrit par Érasme dans son *Éloge de la folie*, était de faire rire le roi tout en lui renvoyant un miroir grossissant, que dans celle de l'autobiographie. L'auteur de bande dessinée parvient à se montrer et à se dissimuler tout à la fois.

²² R. GOSCINNY, M. GOTLIB, *Dingodossiers 3... plus quelques friandises glaciales au dessert !*, Paris, Dargaud, 1995, p. 48.

L'auteur a donc commencé à se montrer puis à furtivement se raconter dans les marges. Faut-il voir dans cet héritage de la marginalité l'une des raisons de la tendance de l'auteur à ne pas se prendre au sérieux et à se représenter volontiers en « loser » ? Loin des super-héros, l'auteur se représente avec toutes ses faiblesses (physiques et morales). Les exemples sont innombrables : citons Jean Teulé moqué par une bande de filles dans *Filles de nuit*²³, Yoshiharu Tsuge s'enlisant dans une névrose de l'échec dans le remarquable *L'Homme sans talent*²⁴, Jan Bucquoy réduit à poster des petites annonces amoureuses dans *Brèves rencontres*²⁵, les misères professionnelles et sentimentales de Harvey Pekar, la culpabilité masturbatoire de Justin Green ou de Chester Brown. L'artiste de bande dessinée se montre sous un jour attachant et inoffensif, profondément déconnecté de son temps, du système, des préoccupations dites normales, comme si son métier le mettait *a priori* à l'abri des valeurs prisées dans les années 80 telles que l'ambition, le pouvoir ou la performance.

La figure moderne et attachante du *loser* est à la mode : souvent coincé entre l'adolescence et l'âge adulte, dans des conduites d'échec, cet anti-héros fut par exemple incarné au cinéma par Woody Allen ou Steve Buscemi dans les films des frères Coen et semble aujourd'hui victime d'une certaine confusion²⁶. En réalité, Flaubert et Baudelaire ont déjà intronisé la figure de l'antihéros dans la littérature du XIX^e siècle : à l'instar de Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* ou de *L'Homme sans qualités* de Musil, auquel l'« homme sans talent » de Tsuge fait explicitement référence, l'antihéros est un personnage ordinaire, sans qualité notable. Profondément mal à l'aise dans le monde qui l'entoure, il se « décale ». Cette figure trouve dans la bande dessinée une place de choix, et ce dès sa naissance : parmi les personnages empotés, souvent frustes et toujours ridicules qui abondent dans le neuvième art, citons Monsieur Crépin de Rodolphe Töpffer, la famille Fenouillard de Christophe, les Pieds Nickelés de Louis Forton, Bécassine de Pinchon et, plus tard, Gaston Lagaffe ou Pascal Brutal.

Pour en revenir à l'écriture de soi, c'est justement la conscience de ses propres faiblesses et empêchement qui a conduit Serge Doubrovsky à forger le concept

²³ J. TEULÉ, *Filles de nuit*, Paris, Glénat, 1985.

²⁴ Y. TSUGE, *L'Homme sans talent*, Angoulême, Ego comme X, 2004.

²⁵ J. BUCQUOY, *Brèves rencontres*, Paris, Glénat, 1987.

²⁶ La série télévisée française *Bref* ou la sitcom américaine *The Big Bang Theory* semblent mettre les losers, les geeks, les nerds, les no-life et même les freaks dans le même panier.

d'autofiction. En se présentant lui-même comme un antihéros, il construit nettement l'autofiction sur les ruines des mémoires, ce genre littéraire reposant sur une sorte d'héroïsme du quotidien et tombé en désuétude : « JE N'Y AI PAS DROIT [...] MA VIE N'INTÉRESSE PERSONNE²⁷ ». L'écriture de mémoires présuppose une certaine noblesse, qu'elle soit artistique, politique ou militaire, et Doubrovsky s'en défend :

J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux-pièces d'emprunt, personne. *J'existe à peine, je suis un être fictif*. J'écris mon autofiction²⁸.

En s'amusant délibérément de la confusion entre l'autobiographie et les mémoires, Doubrovsky met en relation l'impuissance, le ridicule et la fictivité : la fragilisation du sujet moderne, qui a jeté depuis longtemps les mémoires aux oubliettes, menace aussi l'entreprise autobiographique. Conscient de l'impossibilité de reconstituer son histoire, méfiant vis-à-vis des ressources de la mémoire²⁹, Doubrovsky ne perçoit pas du tout sa vie « comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées³⁰ ». Face à l'autobiographie, il s'estime vaincu d'avance et l'autofiction est née de ce malaise. De ce point de vue, Doubrovsky ne démantèle pas l'autobiographie, il se contente de la déplacer.

Ce malaise existe dans la bande dessinée dès sa naissance, qui a vu apparaître aussitôt de nombreux personnages bouffons. Le neuvième art semble ainsi inviter naturellement l'auteur à se représenter dans les marges, à ne pas se prendre au sérieux, à révéler ses faiblesses sans complaisance mais avec humour : prenons pour exemples Robert Crumb – qui revendique d'ailleurs l'influence de Kafka – Gotlib ou Franquin. Outre la position souvent marginale que le neuvième art a occupée dans la hiérarchie artistique, sa plasticité lui permet de jouer avec la figure de l'auteur, qui soulève en chemin la question de sa propre auctorialité. C'est donc en tant que médium du décalage que la bande dessinée se propose d'investir les territoires du narcissisme ou de l'égotisme. Il est

²⁷ S. DOUBROVSKY, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, coll. « Folio », 2003, p. 369.

²⁸ S. DOUBROVSKY, *Un Amour de soi*, Paris, Hachette, 2001, p. 104.

²⁹ « Il ne se PEUT PAS que je ne PUISSE PAS me rappeler. Je bats une fois encore, une dernière fois, le rappel. Aucun souvenir. J'en reste pantois, pantelant. Mon amnésie me coupe le souffle. (...) Une mémoire ainsi clamsée, elle est à mourir de rire²⁹ ». S. DOUBROVSKY, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 249.

dès lors moins surprenant que les auteurs commencent à se raconter dans les années 80 sur le mode de l'écart.

Dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune précise qu'écrire un pacte autobiographique, c'est d'abord « poser sa voix » :

choisir le ton, le registre dans lequel on va parler, définir son lecteur [...] : c'est comme la clef, les dièses ou les bémols en tête de la portée : tout le reste du discours en dépend. C'est choisir son rôle³¹.

Or, les auteurs choisissent dans les années 80 un rôle de témoin plus que d'autobiographe. Cette posture a donné lieu à un très riche courant de bandes dessinées de ce type : dans *Les Années pattes d'eph*³², Max Cabanes entreprend par exemple de faire revivre toute une époque à travers l'évocation de nombreuses marques (les jeans Lévi-Strauss, les chaussures Busnel, la gomina Pento, et les mythes ayant marqué l'époque, par exemple le sourire de Paul Newman, la démarche de Yul Brynner, le regard de Lee Van Cleef, autant de noms propres qu'il se plaît à mettre en gras de manière évocatrice) ; plus récemment, Jean-Claude Denis se propose dans sa série *Tous à Matha*³³ de revenir sur sa jeunesse dans les années soixante. S'il nous faut reconnaître que la bande dessinée se présente comme un médium choisi pour livrer ce type d'hommage (par exemple chez Baru) ou de pamphlet (comme chez Binet), je m'emploierai par la suite à opérer une distinction entre le témoignage et l'écriture de soi, de manière à faire le partage entre les œuvres qui m'intéressent dans ce travail et celles que je n'aborderai pas ou peu.

3. L'émergence d'une voix : Edmond Baudoin

Une voix se démarque cependant, celle d'Edmond Baudoin : ce comptable qui n'avait pas l'intention de faire de la bande dessinée commence au début des années 80 à chercher dans son propre vécu une matière scénaristique, en raison, explique-t-il, de son manque de confiance en lui en tant que scénariste. Son cheminement artistique l'a conduit à publier en

³¹ P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus lettres », 2003, p. 49.

³² M. CABANES, *Les Années pattes d'eph*, Paris, Albin Michel, 1992.

³³ J. C. DENIS, *Tous à Matha*, t. 1-2, Paris, Futuropolis, 2010-2011.

1982 un album très personnel chez Futuropolis : *Passe le temps*³⁴. C'est le troisième livre qu'il publie, mais le premier écrit en solo. Il serait abusif de parler déjà d'autobiographie au sens strict dans la mesure où l'auteur évite soigneusement l'écriture à la première personne, notamment en se dissimulant derrière son personnage. Mais à travers la démultiplication des figures de la narration, il explore une écriture très personnelle qui pose les jalons de son œuvre à venir.

Avec *Passe le temps*, Baudoin ouvre des pistes d'écriture qu'il ne cessera d'explorer par la suite. Il publie notamment en 1991 *Couma acò*³⁵ chez Futuropolis, qui sera récompensé par l'Alph'Art du meilleur album au Festival d'Angoulême en 1992. Selon les dires de l'auteur, ce prix valida ses choix d'écriture et l'encouragea à publier plusieurs livres biographiques et autobiographiques, parmi lesquels se distinguent *Éloge de la poussière*³⁶, *Piero*³⁷ et *Le Chemin de Saint-Jean*³⁸. J'aurai l'occasion de revenir plus loin sur *Passe le temps* et ses modalités d'énonciation, puis sur *Le Chemin de Saint-Jean* et sa proposition d'autoportrait. D'un livre à l'autre, l'art de Baudoin évolue considérablement et j'aimerais émettre ici l'hypothèse que c'est précisément le questionnement artistique du dessinateur qui l'amène à ménager une place à l'écriture de soi (et non l'inverse). Pour ce faire, examinons la manière dont Baudoin décide de conclure *Couma acò*, le récit de la vie de son grand-père et presque incidemment de son enfance, par l'histoire intitulée « Une vie inutile » qu'il avait déjà racontée dans l'un de ses premiers albums, un recueil de nouvelles portant le titre *Les Sentiers cimentés*³⁹ (Fig. 3) : par cette mise en abyme, l'auteur avertit le lecteur qu'il va achever son récit avec cette histoire courte parue dix ans auparavant.

³⁴ E. BAUDOIN, *Passe le temps*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1982.

³⁵ E. BAUDOIN, *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005.

³⁶ E. BAUDOIN, *Éloge de la poussière*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1995.

³⁷ E. BAUDOIN, *Piero*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; rééd. Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

³⁸ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003.

³⁹ E. BAUDOIN, *Les Sentiers cimentés*, Paris, Futuropolis, coll. « Maracas », 1981.



Figure 3. E. BAUDOIN, *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 41.

En 1981, Baudoin continue à chercher sa ligne, entaillant et raturant la surface du papier dans un style proche du dessin industriel, cherchant à en faire émerger une forme. En 1991, il semble y être parvenu, à travers l'emploi d'un pinceau permettant un dessin à la fois plus sensuel et plus expressif, libéré de son potentiel narratif. Devenu ondulant et frémissant, le trait peut à lui seul suggérer le caractère éphémère de cette « vie inutile ». Le pinceau lui permet par exemple de donner à voir quelques tensions (Fig. 4) ; ici le profil aquilin de la jeune fille (qui incarne la mort) entre en contraste avec le trait puissant et épais de la ligne d'horizon, ligne de vie et d'avenir. L'éclat du blanc, comme celui de la neige sous laquelle une fleur dite inutile se fraie un chemin, est rehaussé par la profondeur du noir, celui de la nuit et de la mort. En 1991, l'auteur renonce à décrire ce qui serait une « vie inutile », pour simplement mettre en scène le face-à-face irréductible entre ces deux personnages, entre la vie (incarnée par la figure de son grand-père) et la mort (Fig. 5).

Baudoin libère l'espace de la planche en véritable découvreur, dans les deux sens du terme : il trouve son trait en même temps qu'il le dénude, notamment en conservant la vitesse d'exécution du dessin⁴⁰. Alors que dans la « vie inutile » de 1981, il s'emploie à investir l'espace de la planche, il cherche en 1991 à le faire respirer. Le rythme de l'histoire semble se ralentir, malgré un nombre de cases sensiblement identique (22 en 1981 contre 20 en 1991). Le verbal abandonne en partie sa fonction informative et

⁴⁰ De peur de perdre à cette étape la vitalité de son dessin, l'artiste a d'ailleurs choisi d'abandonner la pratique du crayonné (qui désigne l'état de la planche avant ancrage) pour privilégier une recherche sur des feuilles de papiers.

descriptive, ainsi que dramatique et pathétique, pour revêtir une fonction essentiellement rythmique, comme en témoigne cette illustration (Fig. 5). De ce mouvement de métamorphose, il ne reste que le visage du vieil homme se présentant à la mort dans toute sa singularité : « Non je suis John Carney, Suinabe, Lou Camous. Et je suis fatigué⁴¹ ». Le texte invite le lecteur à faire une pause, à fixer son regard sur ce visage avant de le voir se décomposer, faisant coïncider temps de lecture et dernier souffle.



Figure 4. E. BAUDOIN, *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 43.



Figure 5. E. BAUDOIN, *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 44.

⁴¹ E. BAUDOIN, *Couma acò*, *op. cit.*

Alors qu'il est à la recherche d'une justesse et de l'expression d'un insaisissable, d'un impossible, l'auteur révèle la maturation de son art ainsi que les aspérités qui ouvrent un espace proprement autobiographique. La comparaison nous permet de prendre acte d'une véritable libération de motifs et notamment du surgissement d'une individualité insaisissable, d'abord celle d'un vieil homme, puis celle de son grand-père et de plus en plus celle de l'auteur. D'ailleurs, à l'image de cette « vie inutile », l'œuvre de Baudoin est faite de reprises, de repentirs et de répétitions. Il ne conçoit pas qu'un livre soit fini et il admet qu'il pourrait reprendre *Passe le temps* et le recommencer : « J'ai l'impression de ne faire que les brouillons de bandes dessinées à venir⁴² ».

Plus encore, sa pratique joue des tours à la mémoire puisque le lecteur finit par ne plus savoir très bien si Baudoin a écrit cette histoire en 1981 en pensant déjà à son grand-père, ou bien s'il s'est souvenu de son récit en racontant la vie de son grand-père en 1991. Son œuvre vient nourrir sa mémoire, au point qu'il ne sait plus opérer de nette distinction entre le « ça a été » et le « ça a été raconté/dessiné » (pour paraphraser François Soulagès lorsqu'il parle de photographie⁴³). Les brouillons de ses œuvres se substituent à ses souvenirs de manière à déstabiliser la frontière entre ses œuvres fictives et ses œuvres autobiographiques. Ainsi, Baudoin place au centre de son œuvre la matière même du souvenir, de la mémoire et du temps. En se répétant inlassablement, il met à mal le règne de la série et celui du personnage pour leur opposer la notion de somme. Reste alors la figure de l'auteur, une posture énonciative, pour articuler une œuvre à la fois abondante, disparate et itérative. « L'œuvre est un échelonnement ; son être est le *degré* : un escalier qui ne s'arrête pas⁴⁴ ».

Baudoin est apparu comme une figure tutélaire pour les auteurs de bandes dessinées autobiographiques des années 1990, notamment pour les membres fondateurs de L'Association. Force est de constater, pourtant, que ce n'est pas tant l'autobiographie que le lyrisme qu'il introduit dans le neuvième art : il se montre soucieux de musicalité, d'harmonie et d'idéal, il s'approche de l'identité par les voies détournées de l'altérité et il

⁴² T. GROENSTEEN, *En Chemin avec Baudoin*, Montrouge, Les Éditions PLG, coll. « Mémoire vive », 2008, p. 10.

⁴³ F. SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan université, coll. « Fac. Cinéma-image », 1998, 334 p.

⁴⁴ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Microcosme. Écrivains de toujours », 1975, p. 177.

ne cesse de questionner son rapport au réel. L'auteur conçoit son écriture comme une ouverture à la voix de la subjectivité et comme un moyen d'émanciper la bande dessinée de ses conventions. En chemin, Baudoin marche constamment sur un fil tendu entre le chef d'œuvre et l'emphase : c'est bien le vertige lyrique que l'on trouve au cœur de son oeuvre. En ce sens et comme tend à le suggérer la comparaison entre les deux « vies inutiles », ne serait-ce pas en réalité l'ouverture au lyrisme qui ménagerait dans la bande dessinée une place à l'écriture de soi ?

II. LA RÉVOLUTION ÉDITORIALE DES ANNÉES 90

1. *Écllosion de nouvelles structures éditoriales*

Diverses maisons d'édition de bande dessinée indépendante apparaissent au cours des années 1990. On peut insister sur le rôle de quelques unes d'entre elles : L'Association (1990), chef de file de l'édition alternative ; Les Requins Marteaux (1991), dont les acteurs explorent leur sens du détournement à travers de multiples supports (livres, films, expositions, festivals...) ; La Cinquième Couche, structure fondée en 1993 qui publie des livres s'inscrivant dans l'art contemporain ou dans la poésie ; Ego comme X (1993), dont le nom indique sa préférence pour l'écriture de soi et qui publie journaux intimes, mémoires, autofictions en bande dessinée et aussi, depuis 2006, en littérature ; Amok et Fréon, deux maisons d'édition alternative créées en 1994 et qui ont fusionné en 2001 pour constituer le FRMK (Frémok) ; L'employé du moi (1999), soucieuse de mettre l'accent sur l'épaisseur narrative de sa production, en faisant la part belle au récit intimiste sans pour autant délaisser le récit de genre (aventure, suspens).

L'émergence de ces structures alternatives témoigne de la volonté de rompre avec une certaine bande dessinée des années 80, incarnée par l'album de 48 pages, cartonné et coloré, standard de la bande dessinée franco-belge, dont on suppose qu'il raconte une histoire haute en couleurs et riche en rebondissements, reposant sur la prééminence du personnage allant de pair avec le principe de la série. Leurs acteurs manifestent le désir de se libérer des contraintes, surtout commerciales, imposées par les maisons d'édition (outre celles déjà citées, ajoutons celles de la pagination, de la colorisation souvent criarde dans les années 80 ou encore celle du format). *A contrario*, ils revendiquent la possibilité de publier des œuvres de qualité, en choisissant de préférence le noir et blanc, une pagination souvent aléatoire, en se souciant de la qualité du papier et de la maquette ou en publiant de préférence des publications en un seul volume. Le soin apporté à la conception de l'album atteste de l'importance accordée au livre, qui seul désormais doit fixer ses propres lois (de dimension, de maquette ou de pagination).

Dans ce cadre, la bande dessinée indépendante devient naturellement le synonyme de renouvellement, d'inventivité et de recherche. C'est la raison pour laquelle il fut tentant de parler de « nouvelle bande dessinée », à l'instar de Hugues Dayez dans son livre éponyme : il y rassemble quelques auteurs emblématiques de la production des années 1990 qui partagent le même état d'esprit, notamment le souci de remettre à l'honneur l'art du conteur à travers un effort d'écriture et de lisibilité du dessin, par opposition au culte de la belle image et aux prouesses graphiques reprochées à la production des années 80. Cependant, ils revendiquent tout aussi fermement leur filiation avec certains maîtres incontestés comme Tardi, Hugo Pratt ou encore Jijé. D'ailleurs, ces maisons d'édition conjuguent souvent soutien à la création d'auteur et réédition d'œuvres du patrimoine. Elles s'inscrivent en cela dans le sillage de la maison d'édition Futuropolis, fondée en 1972 par Étienne Robial et Florence Cestac : soucieuse de promouvoir des œuvres du passé, elle a révélé les auteurs majeurs que sont devenus Edmond Baudoin, Götting ou Petit-Roulet, jusqu'à sa cession à Gallimard en 1987. D'ailleurs, certains acteurs de l'édition indépendante des années 1990, comme Jean-Christophe Menu et Stanislas (deux fondateurs de L'Association), ont d'abord publié chez Futuropolis. Notons en outre que ce mouvement de contestation trouve sa source dans des revues et des fanzines⁴⁵ des années 80, par exemple le fanzine *Le Lynx à tifs* édité de 1981 à 1987 par Jean-Christophe Menu au sein de l'AANAL (Association pour l'apologie du neuvième art livre) et renommé simplement *Le Lynx* en 1986. Stanislas ainsi que Dupuy et Berbérien y ont débuté. Citons encore le magazine de bande dessinée humoristique *Psikopat*, fondé en 1982 par Carali : d'abord fanzine réunissant des auteurs issus de *Charlie Hebdo* ou de *Hara-Kiri*, il est devenu un journal ouvert à des auteurs alors en herbe, comme Menu, Lewis Trondheim, Killofer ou Matt Konture. C'est donc dans tout ce contexte favorable que ce courant alternatif déjà existant s'est structuré dans les années 90. Jean-Louis Gauthey, directeur de la maison d'édition Cornélius, rappelle ainsi que la quasi-totalité des petits éditeurs dits « indépendants » sont apparus au même moment :

C'était la suite logique des expériences antérieures d'Artefact ou de Futuropolis. Ces structures ayant disparu et laissé un grand vide, c'est sur cette *friche* que sont nées nos maisons⁴⁶.

⁴⁵ Un fanzine (de fanatic magazine) désigne une publication à petit nombre d'exemplaires, créée et réalisée par des amateurs et destinée à un public restreint de passionnés.

⁴⁶ T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Éditions Niffle, coll. « Profession », 2005, p. 34.

Au cœur de ce dynamisme éditorial, l'autobiographie est devenue le fleuron du renouvellement tant formel que thématique que ces structures appelaient de leurs vœux. Ajoutons que l'attribution en 1992 du prix Pulitzer à la célèbre bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelman a sans doute contribué à libérer encore un espace autobiographique dans la bande dessinée. Au sein d'une production dominée par les contraintes de la série et du genre (à titre indicatif, l'année 1990 marque aussi le début de la série *Largo Winch* et l'année 1991 voit naître le fameux personnage « Lapinot » de Lewis Trondheim), l'autobiographie se fait nécessairement remarquer, jetant par définition de la tyrannie du personnage aux oubliettes pour mettre en avant la figure de l'auteur. Dans ce cadre, il n'est pas surprenant que les maisons d'édition alternative, en particulier L'Association et Ego comme X, adoptent une ligne éditoriale mettant à l'honneur le récit de soi. Pour preuve de leur succès, ils ont amené certains gros éditeurs à imiter leurs méthodes et à lancer des collections mettant en avant la bande dessinée d'auteur et le récit intime, comme « Poisson pilote » chez Dargaud, « Aire libre » chez Dupuis ou « Écritures » chez Casterman.

2. Figure de l'auteur artisan

L'esprit de rupture qui traverse les années 90 va de pair avec la valorisation du caractère artisanal de la bande dessinée. L'artisanat, voire l'amateurisme, est revendiqué, comme le prouvent ces propos de Jean-Louis Gauthey quand il évoque les premiers pas des maisons d'édition L'Association et Cornélius :

J'ai [...] sérigraphié la couverture de leur premier livre, le recueil de *Glob'Off*. C'est Menu qui devait l'imprimer [...] mais il a commencé à foutre de l'encre partout, alors il a fallu que je prenne le relais. Comme j'étais à peine moins nul que lui, ça m'a pris la nuit. Le lendemain, on a fêté ça au bistrot⁴⁷.

Gauthey ne cessera, par la suite, de mettre en avant le mode de production artisanale qu'il a choisi : les éditions Cornélius se sont pendant longtemps distinguées par leur emploi de la sérigraphie, technique d'imprimerie qui a permis de reconnaître la maison d'édition à ses couleurs vives et ses formats variables. Si Gauthey s'est résolu, en raison du relatif succès de sa maison, à passer à l'offset, technique plus automatisée

⁴⁷ *Ibidem*, p. 34.

permettant davantage de tirages, il n'en continue pas moins d'employer volontiers la technique de la gravure, toujours dans un « souci technique, un souci perfectionniste de rendre, non pas hommage, mais justice à l'auteur⁴⁸ ».

Plusieurs albums relaient parfaitement cette importance accordée au savoir-faire éditorial et aux valeurs artisanales, supplantant l'hégémonie industrielle. C'est ce que Florence Cestac raconte dans *La Véritable Histoire de Futuropolis*⁴⁹ (Fig. 6) : elle et son compagnon Étienne Robial rachètent un peu par hasard la librairie Futuropolis en 1972 et se mettent, autant par insouciance que par conviction, à éditer des albums. Graphistes de formation, ils accordent à la fabrication des livres un soin tout particulier. Cestac peint ainsi tout un état d'esprit associatif et une époque (1972-1994) sur laquelle souffle un vent de liberté : et toute liberté a un prix que Robial et Cestac payent en s'investissant corps et âme. Comme le remarque à juste titre Jessie Bi sur le webzine Du9, « le vrai de ce livre est [...] de n'être pas un Futuropolis⁵⁰ ». Tout, dans le titre et dans la forme, pointe du doigt l'absence de la maison d'édition. La couverture reprend par exemple les codes de l'ancienne collection « Copyright », spécialisée dans la réédition des classiques chez Futuropolis : elle renvoie ainsi subtilement à toute l'entreprise de Futuropolis, dont le moindre enjeu ne fut pas de contribuer, à travers cet artisanat enthousiaste, à accroître le capital symbolique de la bande dessinée.

⁴⁸ L. TRAN, J. P. GARÇON, « Entretien avec Jean-Louis Gauthey », *Jade* [En ligne], mis en ligne en février 2012, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.pastis.org/jade/fevrier/cornelius1.htm>.

⁴⁹ F. CESTAC, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007.

⁵⁰ J. BI, « La Véritable Histoire de Futuropolis », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2007, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/chronique/veritable-histoire-de-futuropolis/>.



Figure 6. F. CESTAC, *La Véritable histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007.

Le caractère artisanal de la bande dessinée trouve dans le genre autobiographique un terrain d'élection. Dans la mesure où le récit de soi conduit souvent à un point de jonction entre le temps de l'histoire et le temps de la narration (c'est-à-dire de la conception), l'autobiographie se présente comme l'observatoire privilégié de la fabrique de l'œuvre. Par exemple, l'introduction d'une planche dévoilant la fabrication de l'album peut donner lieu à un regard introspectif : il s'agit alors de « se regarder faire », de mettre en abîme son métier de dessinateur. Les exemples sont nombreux et relativement connus, les dessinateurs se plaisant à montrer la bande dessinée en gestation, à lever le voile sur la genèse de l'album que le lecteur est précisément en train de parcourir. Fabrice Neaud, par exemple, montre les prémises de ce qui deviendra son *Journal* : alors qu'il décide tout juste de réaliser un album intime, il représente son ami Alain lui donnant ce conseil qui deviendra le soubassement même des quatre journaux publiés à ce jour, le fondement de la posture intéressante, intraitable et intenable de son auteur :

Je trouve ton idée de faire ton journal en BD très bonne. [...] Mais ce qui serait bien, ce serait que tu ailles plus loin que tout ce qui a été tenté dans le genre... pas de censure, parle de tout, ne déguise rien⁵¹...

De même, Jean-Christophe Menu opère une mise en abîme tant verbale qu'iconique lorsqu'il parle de l'acte de naissance du récit « Saint-Vaast-la-Hougue » :

Lorsque nous attendions l'arrivée de Séraphine, j'avais déjà eu envie (en oct. 90) de faire une bande dessinée décrivant St Vaast et ce moment particulier (pour logique de Guerre Comix). Le projet en était resté à quatre pages commencées au crayon. J'ai l'idée de reprendre ces pages pour les encreur et les inclure ici⁵².

En observant le dessin qui accompagne ce texte (Fig. 7), on remarque qu'il porte en germe certaines planches ultérieures (Fig. 8).



Figures 7 et 8. J. C. MENU, *Livret de phamille*, Paris L' Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.

⁵¹ F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 29.

⁵² J. C. MENU, *Livret de phamille*, L' Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.

Examinant dans quelle mesure la bande dessinée autobiographique francophone se distingue de son homologue étrangère, notamment américaine, Thierry Groensteen affirme que :

la véritable originalité du courant autobiographique tel qu'on le voit se développer actuellement dans la bande dessinée française, est peut-être la peinture des travaux et des jours du dessinateur⁵³.

Il est vraisemblable que son opinion ait évolué depuis 1996, tant les contre-exemples décisifs dans la bande dessinée américaine ne manquent pas. Il suffirait de citer



Figure 9. J. C. MENU, *Livret de phamille*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, sp.

Art Spiegelman et Alison Bechdel, dont les œuvres reposent précisément sur la métatextualité et l'intérêt porté à la fabrication de l'œuvre. Toujours est-il que, dans le corpus francophone des années 90, la chronique de la vie professionnelle devient une sorte de lieu commun. À nouveau, le *Livret de phamille* en fournit un bon exemple. Dans une sorte de pigeonier aménagé en atelier de travail, Menu détaille les moyens de fabrication d'un album de bande

dessinée (l'encrier, l'encre, la planche, le pupitre, le chiffon) (Fig. 9). Dans cette pièce de travail, le jeune auteur, peut-être en quête d'inspiration, écoute le chant des oiseaux avant de nettoyer ses outils. Au premier rang de ses matériaux et outils, il dessine sa main qui crée puis nettoie, qui dessine et est dessinée, devenant métonymique de l'artisanat. La couverture même de l'album symbolise l'œuvre en gestation. Le dessin de l'enfant en train de gribouiller se fait à la fois allégorie de la bande dessinée et signature de l'auteur (Fig. 10). Le parallèle est évident entre la grossesse de la femme et la conception de l'album. Le geste de l'enfant renvoie à la double paternité en jeu dans l'œuvre : la paternité familiale et la paternité



Figure 10. J. C. MENU, *Livret de phamille*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd.

⁵³ T. GROENSTEEN, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », *Neuvième art*, n° 1, Angoulême, janvier 1996, p. 66.

artistique. Remarquons que l'enfant (petit Jean-Christophe fantasmé) qui dessine sur le ventre de la mère ne maîtrise pas encore l'écriture, il ne peut encore que barbouiller. L'album autobiographique offre l'espace d'un déploiement symbolique, déploiement d'un auteur et déploiement d'un art, marquant ainsi un véritable renouveau par rapport aux albums des années 1980.

La bande dessinée se présente ainsi comme un « art de faire ». En insistant sur l'aspect artisanal de leur pratique, les auteurs opposent au principe de la série la notion d'œuvre unique. Rappelons ici que certains détracteurs ont déprécié la bande dessinée en tant que médium de masse, destiné à exister sous une forme imprimée reproductible. De ce point de vue, le rapport que le neuvième art entretient avec les moyens de reproduction mécanique mettrait en péril la notion d'œuvre originale. La mise en abyme constitue alors un moyen évident d'insister sur la valeur de planche originale de la page que le lecteur est en train de lire, comme dans cette planche du *Journal (1)* (Fig. 11). Fabrice Neaud insiste ici sur le processus créatif transparaissant dans son épaisseur temporelle : les esquisses, les hésitations et les retouches révèlent les étapes de la progression qui mènent à la planche finie. Le dessin porte alors les traces de la main de l'auteur. Ainsi, la pratique du croquis de soi en train de faire et en train de se faire met en avant la matérialité du dessin et, de ce fait, la valeur artisanale et individuelle, de même que historique et esthétique de la bande dessinée.

De cette manière, c'est toute la conception de la bande dessinée qui se met en mouvement : dès que les artistes mettent en abyme les contraintes matérielles de fabrication, ils en font l'histoire des formes, ils dévoilent les dessous du neuvième art, ils en déconstruisent la vision traditionnelle. S'écartant résolument de l'idée tenace selon laquelle la bande dessinée reposerait sur le principe de l'évidence ou de la simplicité, ils font voler en éclats sa supposée unicité, dénoncée comme mystification, ils déconstruisent le médium, en éprouvent les résistances et les frictions. C'est précisément le projet mené par Olivier Josso Hamel dans son remarquable album *Au travail*⁵⁴. C'est aussi le travail entrepris par Dominique Goblet depuis son *Souvenir d'une journée parfaite*⁵⁵ jusqu'à ses

⁵⁴ O. JOSSO HAMEL, *Au travail*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2012.

⁵⁵ D. GOBLET, *Souvenir d'une journée parfaite*, Bruxelles, Frémok, 2001.

*Hommes-Loups*⁵⁶. Si les revendications d'amateurisme, d'artisanat voire de dilettantisme participent de la déconstruction et de la rééducation d'un regard, l'autobiographie devient un moyen de faire de la bande dessinée un champ de forces.



Figure 11. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 69.

⁵⁶ D. GOBLET, *Les Hommes-Loups*, Bruxelles, Frémok, 2010.

En se défaisant des fausses évidences, il n'est guère plus surprenant que l'autobiographie permette aux auteurs de revenir à la fiction et aux genres les plus traditionnels. Songeons à quelques-uns des auteurs les plus marquants de la bande dessinée autobiographique qui ont investi avec bonheur les territoires de la fiction : David B. et le domaine du conte et du merveilleux ; Frederik Peeters dont les *Pilules bleues* semblent avoir nourri son œuvre de science fiction *Lupus* ; Edmond Baudoin dont la pratique de l'écriture de soi a conduit au renouvellement en profondeur de la bande dessinée d'initiation et d'aventure⁵⁷, un genre traditionnel des plus éculés. Parmi les arts modernes, le neuvième art est devenu l'un des refuges des grands récits, de l'aventure, de l'épopée ainsi que de la figuration. Pour le dire autrement, il est possible que l'éclosion de l'écriture de soi ait permis de remettre en question la vocation fictionnelle de la bande dessinée et d'opposer au grand récit (le plus souvent d'aventure) un autre récit. En ce sens, si l'on admet que le neuvième art a vécu avec l'autobiographie une crise de légitimation, des artistes tels que Jason ou Simon Roussin, qui bouleversent en profondeur tous les genres de la bande dessinée, n'en apparaissent-ils pas dans une certaine mesure comme les héritiers ? L'étude de ce que le récit de soi apporte à la bande dessinée fictionnelle pourrait fournir une manière d'étudier l'autobiographie dessinée et son discours en les inscrivant dans une histoire de l'art.

3. *Figure de l'auteur éditeur*

La description du métier d'auteur et d'éditeur de bande dessinée parcourt déjà les années 80, par exemple dans *Le Rêveur* de Will Eisner⁵⁸ (album dans lequel il dépeint l'industrie des comics à la fin des années 1930) ou dans *Les Professionnels* de Carlos Giménez⁵⁹ (dont le premier tome est paru en 1983 en France et qui retrace ses débuts de dessinateur à Barcelone dans les années soixante). Fortement inspirés de leurs expériences, ces livres décrivent parfaitement un esprit de corps et un contexte socio-économique. La préface du *Rêveur* est tout à fait explicite :

⁵⁷ Cf. E. BAUDOIN, *Le Voyage*, L'Association, coll. « Ciboulette », 1996.

⁵⁸ W. EISNER, *Le Rêveur*, Paris, Comics USA, 1988 ; rééd. Delcourt, coll. « Contrebande », 2009.

⁵⁹ C. GIMÉNEZ, *Les Professionnels*, Paris, Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial, 2009.

C'est une *promenade* au côté d'un jeune dessinateur de bande dessinée au seuil de sa carrière. C'est une *observation* de l'espoir et de l'ambition. Les événements se déroulent au milieu des années 30, époque où les illustrateurs de bande dessinée évoluaient sur un terrain en jachère, à l'aube de l'essor de la bande dessinée moderne⁶⁰.

L'auteur se livre à un portrait de groupe (où l'on croise Bob Kane, Maxwell C. Gaines, Jack Kirby, Bob Powell...). Comme il l'énonce en préface, son expérience personnelle nourrit l'histoire de manière à attester de la réalité qu'il décrit. Il précise d'ailleurs que « les lecteurs qui souhaiteraient identifier les divers personnages et entreprises évoqués peuvent se reporter aux notes des pages 97-102⁶¹ ». Il n'est pas anodin que Will Eisner y décrive une époque durant laquelle la question du droit de propriété des créations se posait âprement.

Si cette dimension communautaire n'est donc pas une nouveauté des années 90, elle prend un nouveau visage au sein des structures alternatives, notamment à travers l'autoreprésentation de l'auteur parmi ses pairs. Par exemple, le dessin du groupe fondateur de l'Association par David B. rappelle que ce corps d'auteurs constitue également une réalité sociale et économique (Fig. 12). En revendiquant son sentiment d'appartenance à un groupe, c'est la revendication de la légitimité de ce groupe qui est en jeu. On pense à l'autoportrait « in assistenza » *Les Arquebusiers de Saint-Georges* de Frans Hals (Fig. 13), exécuté en 1639, que Pascal Bonafoux commente ainsi :

En groupe, seuls, ils se font peindre. Leur portrait confirme leur installation. Le portrait est une manière d'intronisation bourgeoise, et le peintre qui l'officie n'est pas différent d'eux. [...] Franz Hals parmi les officiers et les sergents de Saint-Georges est un bourgeois parmi les bourgeois⁶².

⁶⁰ W. EISNER, *Le Rêveur*, op. cit., p. 6.

⁶¹ *Ibidem*, p. 7.

⁶² P. BONAFOUX, *Les Peintres et l'autoportrait*, Paris, Flammarion, 1984, p. 52.



Figure 12. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 52.



Figure 13. F. HALS, *Les Arquebusiers de Saint-Georges*, 1639, 218 x 421 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.

La création de ces maisons d'édition libère les auteurs en leur offrant la possibilité de se préoccuper d'édition et de fabrication. Le souci du dispositif éditorial se trouve ainsi au centre du *Journal d'un album*⁶³ de Dupuy et Berbérien : leurs confrères les incitent à publier ce livre et la question du choix de la maison d'édition sert de fil conducteur à ce récit intime à deux voix. Enfin, les échos qui se créent d'une œuvre à l'autre (David B. évoquant le soutien de Menu et de Berbérien, Berbérien celui de Blutch, Neaud celui de Loïc Néhou) créent une circulation déjà évoquée maintes fois et une dynamique proprement éditoriale.

Se trouve mise au devant de la scène une nouvelle figure, celle de l'auteur éditeur, dont Jean-Christophe Menu est devenu emblématique. Quand on sait qu'il a intitulé sa

⁶³ C. DUPUY, P. BERBÉRIAN, *Journal d'un album*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994.

thèse *La Bande dessinée et son double*, l'on aimerait pour le décrire parler de l'éditeur et son double, tant sa production éditoriale semble être devenue son grand œuvre. Toujours soucieux de la « double articulation entre le livre pris comme entité qui doit faire exister au maximum le travail de l'auteur et doit donc être pensé en tant qu'objet unique et, à un autre niveau, la 'méta-œuvre' qu'est le catalogue de l'éditeur, où tous les livres s'articulent entre eux⁶⁴ », Menu considère sa maison d'édition comme un véritable miroir, au point qu'il lui semble parfois impossible ou presque de concilier ses deux métiers, de travailler à sa propre œuvre tout en servant au mieux l'œuvre de ses auteurs. Dans *Quoi !*⁶⁵, certains fondateurs de L'Association (David B., Killofer, Mokeït, Stanislas, Trondheim) et quelques membres majeurs (Berbérian, Capron, Duhoo, Sfar) ont tenu à revenir sur les tensions qui ont agité cette maison, sur les motifs de discorde qui ont opposé le directeur Jean-Christophe Menu aux autres fondateurs : ces derniers laissent entendre que la difficulté de créer regrettée par Menu a fortement influencé la relation qu'il a instaurée avec ses auteurs, soulignant du même coup le lien étroit entre le mode de production et le mode de création, qui constitue l'une des spécificités à la fois de l'édition alternative et de la bande dessinée autobiographique.

Le positionnement de la maison d'édition Ego comme X est tout à fait emblématique sur ce point. Le directeur Loïc Néhou explique bien que sa politique éditoriale consiste à ne publier que de l'autobiographie – en bande dessinée et depuis peu en littérature – dans le but de combattre le « déficit de transmission d'expériences⁶⁶ ». Et ce choix éditorial modifie selon lui la relation que l'éditeur entretient avec ses auteurs. Néhou remarque qu'il est souvent représenté dans les livres des auteurs qu'il publie et qu'il nourrit une relation plus étroite avec ses auteurs parce qu'ils lui racontent leur vie, que l'éditeur en est le premier lecteur : « On raconte sa vie à un ami⁶⁷ ». Nul doute que cette politique éditoriale exclusive explique les choix de fabrication et de diffusion adoptés par la maison. Loïc Néhou a mis en place en 2010 le doublement des droits d'auteurs pour les ouvrages achetés sur le site d'Ego comme X ainsi qu'un système d'impression à la demande. Par respect de l'auteur autant que par souci de l'environnement, il a choisi de

⁶⁴ T. HABRAND, « De la marge à la pulpe. Une trajectoire éditoriale », dans Groupe ACME, *L'Association : une utopie éditoriale*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, p. 22.

⁶⁵ David B., L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011.

⁶⁶ Centre du livre et de la lecture en Poitou-Charentes, « Portrait de Loïc Néhou, éditions Ego comme X », *Youtube* [Vidéo en ligne], mis en ligne le 23 janvier 2012, consulté le 14 mars 2013. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=aorXo4mFWws..>

⁶⁷ *Idem*.

s'opposer à un système d'édition dominant jugé responsable d'un énorme gâchis de papier autant que d'énergie. Loïc Néhou aborde les choses avec réalisme, conscient notamment que le développement de la vente en ligne est inévitable. Par ces différentes mesures, il se propose de détourner la puissance de changement qui affecte l'économie du livre au bénéfice de l'édition. Encore une fois, l'auteur se retrouve au centre de la production éditoriale, au point, selon certains détracteurs, de mettre en péril la chaîne du livre. Cet exemple montre que la pratique autobiographique s'accompagne d'une véritable conscience de soi mais aussi d'une conscience collective, qui s'incarne entre autres choses à travers un *positionnement* éditorial.

Comme l'a fait remarquer Benoît Berthou, le genre autobiographique permet d'insister sur la *différence* éditoriale offerte par l'édition alternative⁶⁸. Il propose d'adjoindre à la triade auteur-narrateur-personnage qui forme le pacte autobiographique un quatrième terme, celui d'éditeur : de son point de vue, l'autobiographie libère un renouveau esthétique et devient la pierre angulaire d'un système économique reposant sur l'alternatif. On comprend dès lors que, contrairement à ce qu'il se pratiquait habituellement dans les années 80, les auteurs ne publient plus leur récit intime en marge de leur production habituelle, mais d'une manière au contraire structurante et matricielle. C'est en cela qu'Edmond Baudoin apparaît comme le digne précurseur de cette génération : en s'articulant autour de la figure de l'auteur, l'œuvre peut désormais prendre son envol.

⁶⁸ B. BERTHOU, « La représentation de l'auteur : pour un renouveau éditorial ? », dans V. ALARY, D. CORRADO, B. MITAINE (org.), *Autobio-graphismes et bande dessinée*, colloque organisé par la MSH de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, février 2013, les 6 et 7 février 2013.

III. LE DÉFI DU RENOUVELLEMENT

1. *Le temps de l'institutionnalisation*

Fortes de quelques succès critiques et commerciaux considérables, notamment le *Persepolis* de Marjane Satrapi, les bandes dessinées intimes se mettent à proliférer. Éditées désormais chez certains mastodontes autant que chez des maisons d'édition indépendante, elles fleurissent en terrain conquis et jouissent d'une certaine popularité. Ce foisonnement exclut d'emblée certaines problématiques vivaces dans les années 90, puisque les auteurs ne font plus acte de révolte lorsqu'ils se racontent mais s'inscrivent au contraire dans une certaine tradition, revendiquent un héritage, fût-il alternatif. Comme dans d'autres domaines en d'autres temps, cette institutionnalisation n'est pas sans poser problème à certains auteurs comme à quelques critiques, qui déplorent une perte de sens, de saveur, autrement dit de valeur. Ainsi, Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu n'hésitent pas à parler d'une « déperdition du genre⁶⁹ ». SeBso, critique sur le site *BD Paradisio*, regrette dans son article « Où est donc passée l'autobiographie en bande dessinée ? » que certains artistes majeurs, tels que Lewis Trondheim, Dupuy et Berbérien, Xavier Mussat ou David B aient délaissé l'écriture intime :

Ces dessinateurs ont pu souhaiter passer à autre chose, soit qu'ils estiment avoir fait le tour de ce qu'ils avaient à raconter de leur vie [...], soit que les difficultés rencontrées avec leur entourage représenté dans leurs œuvres autobiographiques les aient plus ou moins forcé à s'arrêter⁷⁰ [...].

Alors qu'il questionne leur postérité, il conclut lui aussi à un affaiblissement de la pratique autobiographique : « Les chefs-d'œuvre cités plus haut ont-ils une descendance dans l'œuvre d'autres auteurs⁷¹ ? ». Certes, l'esprit de rupture qui s'était manifesté avec éclat dans les années 90 s'est sans doute émoussé et, en admettant qu'il est devenu impossible de faire de la bande dessinée autobiographique sans le savoir comme Edmond

⁶⁹ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 453-472.

⁷⁰ SEBSO, « Où est donc passée l'autobiographie en bande dessinée ? », *Par la bande* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} novembre 2011, consulté le 17 février 2012. URL : <http://par-la-bande.blogspot.com/2011/11/ou-est-donc-passee-lautobiographie-en.html>.

⁷¹ *Idem.*

Baudoin ou Sylvie Rancourt⁷², l'on peut déplorer la perte d'une innocence. Toutefois, en raison de l'affermissement de la conscience de soi et du renversement de l'horizon d'attente, un réel renouvellement des problématiques continue à mettre l'écriture de soi au devant de la scène.

Armés de cette conscience de soi, les artistes des années 2000 se réclament volontiers des auteurs de la décennie passée, s'inscrivant dans une communauté étroite et une filiation très rapprochée. Apparaissent la question de la postérité et, avec elle, la naissance de ce qu'on pourrait appeler une seconde génération d'auteurs. Craig Thompson, par exemple, confie volontiers l'importance des albums de L'Association dans sa formation et dans son propre projet autobiographique :

Je me suis senti invité à observer des intériorités d'adultes. J'avais quinze ans, et les bandes dessinées que je lisais auparavant laissaient peu transparaître la voix de leur auteur⁷³.

Quant à Lucas Méthé, il admet l'influence aussi bien graphique, narrative que thématique de L'Association et son désir de mimétisme. De cette manière, le récit intime continue de nourrir un jeu d'échos entre les livres et les dessinateurs de revendiquer une filiation. C'est le cas par exemple de *l'Anatomie de l'éponge*⁷⁴ dans lequel Guillaume Long, auteur bénéficiant alors déjà d'une certaine reconnaissance, évoque ses influences. Par petites touches et avec humour, il rend hommage à Fishboy, la chanson « La petite Josette » d'Anne Sylvestre ou encore Clint Eastwood. Dans un court récit intitulé « Not Blutch », il retrace les évolutions de son style et fait de l'autoportrait le lieu d'expression de sa recherche (Fig. 14) : il se livre à l'exercice de l'autoportrait selon Luis, Zep, Gerner, Binet, Quino, David B, Blain, Anna Sommer, Eric Bourgier, Blanquet, Dave Cooper, Sfar ou encore Blutch, de façon à en faire un espace de projections, un miroir non plus individuel mais pleinement collectif. C'est bien cette confrérie d'auteurs qui lui donne les clés pour faire de la bande dessinée et pour se raconter.

⁷² J'évoquerai plus loin son œuvre *Mélody*. S. RANCOURT, *Mélody*, Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013.

⁷³ A. C. NOROT, « Les 20 ans de L'Association : rencontre avec Lucas Méthé », *Les Inrocks* [En ligne], mis en ligne en août 2010, consulté le 10 mai 2011. URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/08/05/livres/les-20-ans-de-lassociation-rencontre-avec-lucas-methe-1127691/>.

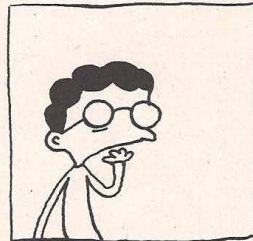
⁷⁴ G. LONG, *Anatomie de l'éponge*, Paris, Vertige Graphic, 2006.

"Not Blutch"

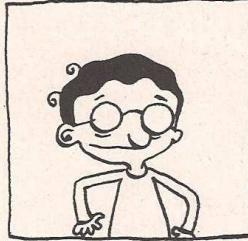
Vers L'âge de VINGT ANS, J'ai RECOMMENCÉ À LIRE DES BANDES DESSINÉES APRÈS AVOIR ACHETÉ QUI A TUÉ L'IDIOT DE DUMONTHEUIL, QUI FUT UNE VÉRITABLE RÉVÉLATION, ET QUI CONFORTAIT EN MOI L'IDÉE QUE JAMAIS JE NE SERAIS À LA HAUTEUR DE DESSINER UN JOUR LA MOINDRE CASE D'UN ALBUM.



Puis J'ai DÉCOUVERT L'UNIVERS DE LUIS ET JE ME SUIS DIT QU'APRÈS TOUT J'ALLAIS QUAND MÊME ESSAYER, POUR VOIR.



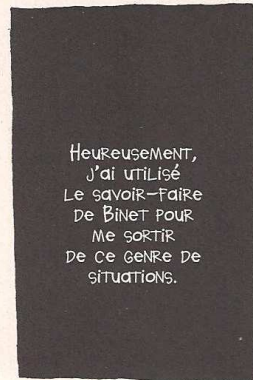
J'ai RÉALISÉ MON PREMIER ALBUM EN ENFERMANT MON DESSIN DANS DE PETITES CASES CARRÉES, AVEC DU TEXTE AU-DESSOUS.



EN LISANT LES OUVRAGES DE ZEP, J'ai SENSIBLEMENT AMÉLIORÉ MON DESSIN.



Puis JE ME SUIS APERÇU QUE J'AVAIS TOUT COPIÉ SUR GERNER ET QU'IL FALLAIT ARRÊTER LES PETITES CASES CARRÉES AVEC DU TEXTE AU-DESSOUS.



Heureusement, J'ai utilisé Le savoir-faire De BINET POUR ME SORTIR De ce genre de situations.



J'ai ALORS ENVISAGÉ MON DESSIN sous un NOUVEL ANGLE EN RECOPIANT SOIGNEUSEMENT CELUI DE QUINO,



Ce qui ne m'empêchait pas d'admirer David B., même si Je ne me l'avouais pas.

Figure 14. G. LONG, *Anatomie de l'éponge*, Paris, Vertige Graphic, 2006, p. 59.

Plus loin, Long fait part de son admiration pour Lewis Trondheim dans un court récit qui se présente comme vécu tout en s'inscrivant de manière caustique dans une riche tradition horrifique. Perdu en pleine campagne, il trouve refuge dans une auberge, dont le tenancier, un amateur de Jean-Marie Bigard qui recueille des mainates et des lamas, se montre incrédule lorsqu'il apprend la profession de son visiteur. Cet épisode rend hommage au *Journal d'un album* de Dupuy et Berbérien, dans lequel un chauffeur de taxi estime que le métier d'auteur de bande dessinée est de « faire des conneries ». C'est ce qui conduira Berbérien à se représenter en extraterrestre dans une illustration donnant à

l'album sa couverture. Dans *Anatomie de l'éponge*, le personnage se retrouve apeuré, perdu au milieu de nulle part et recueilli par un autochtone parodiant la figure de *redneck* caractéristique de certains films américains : cette dernière personnifie un environnement sauvage et hostile, dans lequel le personnage découvre à ses frais qu'il n'a pas sa place. Ici, l'aubergiste incarne une société dans laquelle les mentalités sur la bande dessinée n'ont guère évolué. Long dévoie ce stéréotype du cinéma horrifique pour livrer un hommage à Trondheim : le personnage se fait en effet passer pour lui et, pris à son propre piège, se trouve contraint de dessiner la mouche emblématique de l'œuvre de Trondheim sur le tee-shirt du tenancier. Si, à une première génération d'auteurs, succède une deuxième bénéficiant incontestablement de certains acquis, tout classement demeurerait arbitraire tant les allers et venues des uns et des autres brouillent les frontières : Trondheim, d'ailleurs, est l'un des chefs de file de la bande dessinée indépendante des années 90 ainsi que l'un des premiers auteurs à avoir publié son blog⁷⁵ et même une parodie de blog (si l'on admet qu'il se cache derrière Frantico).

Une œuvre se consacre tout particulièrement à la question du patrimoine et de la postérité, tant d'un point de vue narratif que d'un point de vue artistique : dans *Au travail*, Olivier Josso Hamel relate son enfance, marquée par la mort prématurée de son père. Pour faire face à la perte, l'enfant se réfugie dans la bande dessinée, dans ce monde en soi grouillant et imaginaire, microcosme contribuant à la formation de sa personnalité. L'auteur en convoque les figures les plus marquantes comme Lucky Luke ou Astérix, il puise dans son stock d'images latentes pour nourrir tout un « imaginaire de sens » proprement bédéphilique, pour reprendre l'expression proposée par Louis Marin dans son article « Stendhal et la peinture italienne dans la *Vie de Henry Brulard*⁷⁶ ». Examinant la fonction de l'œuvre dite ou plutôt écrite seulement par son nom, le théoricien se demande « comment travaille l'œuvre de référence, invisible, dans le récit de soi⁷⁷ ». À cette question, Marin répond que l'œuvre de référence éclaire la personnalité de l'auteur en alimentant un « imaginaire du sens » ou, pour employer un mot cher à Stendhal, en faisant rêver le « spectateur-lecteur⁷⁸ ». Josso Hamel puise dans le patrimoine le plus connu et

⁷⁵ FRANTICO, *Le Blog de Frantico*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁷⁶ L. MARIN, « Stendhal et la peinture italienne dans la *Vie de Henry Brulard* », dans *L'Écriture soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999, p. 83-96.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

reconnu du neuvième art, dans ce puissant imaginaire commun, de manière à faire disparaître la signature et à se livrer à cet « art de citer sans guillemet⁷⁹ » revendiqué par Walter Benjamin. En se dépouillant de toute référence extérieure, la bande dessinée donne à l'auteur la possibilité de reprendre, de subvertir, de déformer les figures les plus emblématiques du neuvième art. Josso Hamel ne cite aucun album en particulier, il se contente de confronter le lecteur à cet imaginaire de sens. Il s'inscrit ainsi dans un réseau global et se présente comme le détenteur d'une mémoire. Et surtout, il soulève des questions d'origine, de paternité et d'autorité lui permettant d'attribuer subtilement à la bande dessinée la fonction de combler l'absence de son père.

Si Josso Hamel établit une continuité entre les maîtres d'antan et l'auteur de bande dessinée qu'il est devenu, il va plus loin en relevant le défi de se raconter sur le mode du palimpseste. De cette manière, il parvient à créer une texture plus qu'une intertextualité. C'est tout le corps de la bande dessinée qui est convoqué dans cette œuvre. Comme souvent, cette épaisseur se caractérise aussi par une certaine opacité : dans *Au travail*, la bande dessinée se retourne sur elle-même. L'auteur y introduit une réflexivité qui renforce à la fois la complexité et l'autonomie du neuvième art. Et pour cause, Josso Hamel ne cherche jamais à citer les lectures de son enfance, mais à comprendre ce « travail » en cours dans son art : c'est son œuvre en devenir, c'est aussi le travail du deuil. Il s'affranchit de son rapport à la réalité pour problématiser la relation qu'il entretient avec son médium et les conditions de possibilité du récit de soi. Il se représente par exemple arborant le masque d'Obélix : c'est tout son rapport au monde que la bande dessinée lui permet de filtrer. Donc, le travail mentionné dans le titre indique aussi le travail de la bande dessinée en tant que *médium*, en tant que vecteur permettant de convoquer aussi bien des images collectives que des images intérieures et invitant, par là, à opérer la suture. Josso Hamel se confronte à la mémoire du neuvième art, dont il se présente à la fois comme le détenteur, l'admirateur et le pourfendeur.

En s'inscrivant dans une tradition, certains auteurs continuent à explorer les frontières de leur médium et soulèvent la question du genre. Rappelons qu'il y a encore peu de temps l'attente générique portait sur la bande dessinée elle-même, dans une perspective « paralittéraire ». C'est ce que Jochen Gerner dénonce avec une ironie

⁷⁹ W. BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989, p. 474.

mordante dans son livre *Contre la bande dessinée : choses lues et entendues*⁸⁰. En regrettant la déperdition de la bande dessinée autobiographique, Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu semblent surtout rejeter le caractère prescriptif ou normatif du genre, tandis que Guillaume Long ou Olivier Josso Hamel paraissent prendre en compte son caractère intégratif et profondément productif. Sous leur plume, l'autobiographie donne l'opportunité de circuler entre les œuvres. En ce sens, la perspective générique permet de penser en termes de relation et d'étudier ainsi le développement *interne* de la bande dessinée. Parler de genre, ce serait par exemple admettre l'influence du travail de Neaud et de Menu sur l'évolution des problématiques dans les années 2000.

2. Le temps de la problématisation

J'aurai l'occasion de revenir sur le déferlement des blogs BD. Remarquons pour l'heure qu'il contribue à mettre en évidence l'importance de l'autofiction en bande dessinée. L'autobiographie sous couvert de fiction qui avait parfois cours dans les années 80 (par exemple quand Baudoin se cachait derrière son personnage dans *Passe le temps*) cède la place à de la fiction sous couvert d'autobiographie. Sur son blog *Phylacterium*, Julien Baudry évoque avec justesse l'« illusion autobiographique⁸¹ » qui se répand sur Internet. Tout porte à croire en effet que l'auteur parle en son nom et raconte des anecdotes de sa vie quotidienne. Pourtant, de nombreux indices altèrent la dimension intime du récit : j'aurai l'occasion d'y revenir, remarquons pour l'instant que l'auteur du blog se représente le plus souvent comme un petit bonhomme comique et inaltérable, peu propice à la formation d'une personnalité ; que la quotidienneté de l'écriture s'oppose à la recherche de l'exemplarité d'une vie comme de l'exception d'un caractère ; que le macrocosme culturel et collectif évince le microcosme souvent tourmenté du sujet individuel. Nécessairement influencée par ces problématiques nouvelles, l'écriture de soi en bande dessinée, fût-elle imprimée, se teinte d'une ambiguïté croissante entre la réalité et la fiction. Les questions

⁸⁰ J. GERNER, *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2008.

⁸¹ J. BAUDRY, « Blogs BD : l'illusion autobiographique », *Phylacterium* [En ligne], mis en ligne le 21 octobre 2009, consulté le 25 novembre 2009. URL : <http://phylacterium.wordpress.com/2009/10/21/blogs-bd-lillusion-autobiographique/>.

de la vérité et de l'authenticité, qui ont passionné les écrivains, sont passées au crible par des auteurs tels que Dominique Goblet, Lucas Méthé ou les fondateurs de *La Cinquième Couche*.

Sur ce point, les livres *Ih25*⁸² et *Momon*⁸³ (La Cinquième Couche, 2009 et 2010) sont parfaitement symptomatiques car c'est précisément le processus d'affirmation de l'auteur à travers le genre autobiographique qui y est remis en question. L'album *Ih25* de Judith Forest fut en 2009 encensé par la critique en raison de ses qualités d'authenticité : *Les Inrockuptibles* ont qualifié cette autobiographie de « pudique et caustique », Arte a loué « une autobiographie sensible sur les débuts dans la vie d'adulte d'une jeune femme⁸⁴ ». Suit de près la publication de son apostille *Momon*, qui ne propose rien de moins que de dévoiler et de défaire les rouages du premier livre. Judith Forest n'existe pas, et si « un ou une véritable auteur se cache bien derrière Judith Forest », les véritables auteurs indiquent qu'il faut en retenir « la réflexion sur l'authenticité, sur ce qu'est une autobiographie en bande dessinée⁸⁵ ». Hommage à Francis Ponge, l'épigraphe rappelle que cet album est un « momon », « une mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques » et « un défi porté par des masques⁸⁶ ». C'est aussi un pari que les auteurs de la Cinquième Couche – Xavier Löwenthal, William Henne et Thomas Boivin – ont voulu relever : comme ils l'exposent à la fin de *Momon*, leur intention était de se moquer des dérives et de la facilité de l'autofiction en bande dessinée, qui trouvent selon eux un terrain d'expression privilégié dans certains blogs vendant du vrai et satisfaisant un désir d'authenticité⁸⁷ éminemment suspect. Pour ce faire, ils ont consenti à se livrer à un exercice qu'ils méprisent, à savoir « un équivalent pauvre en bande dessinée de l'autofiction littéraire⁸⁸ ». Le trio se retrouve pris à son propre piège lorsqu'il rencontre un succès que sa maison d'édition n'avait jamais connu. Plusieurs écrivains ont déjà imaginé des mystifications littéraires de ce type, citons par exemple ce que Diderot et Grimm ont réussi avec *La Religieuse*.

⁸² J. FOREST, *Ih25*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2009

⁸³ J. FOREST, *Momon*, *op. cit.*

⁸⁴ R. BRETHERS, « Canular belge à Angoulême », *Le Point* [En ligne], mis en ligne le 29 janvier 2011, consulté le 17 février 2012. URL : http://www.lepoint.fr/culture/canular-belge-a-angouleme-29-01-2011-1289191_3.php.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ J. FOREST, *Momon*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁷ Dans son article « Autobiographies et bandes dessinées », Jan Baetens remarque avec justesse que ce culte de l'authenticité correspond souvent en réalité au refus de l'inauthenticité. J. BAETENS, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor* [En ligne], volume IV, n° 1, mis en ligne en novembre 2004, consulté le 2 mai 2011. URL : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html.

⁸⁸ *Idem.*

Insérées dans le livre, certaines fausses « preuves » (par exemple des captures d'écran de Facebook) servent à incorporer Judith à une communauté d'auteurs de bande dessinée indépendante et à authentifier le récit de soi. Certains individus seront aisément reconnus par les amateurs de bande dessinée, là même où les dessinateurs se plaisent à mettre au point de grossiers systèmes de camouflage – par exemple le visage flouté de Benoît Mouchart, ancien directeur du Festival d'Angoulême, ou bien le nom rayé de Loïc Néhou, directeur de la maison d'édition Ego comme X. Les auteurs de la Cinquième Couche dénoncent la dérive selon laquelle l'alimentation de tout lien social, aussi factice soit-il, octroierait un supplément d'existence (« je poste, donc je suis »). Ajoutons que *Momon* est finalement un album pleinement collectif, puisque William Henne a travaillé la structure narrative, Thomas Boivin et Xavier Löwenthal ont écrit le livre, Thomas Boivin a trouvé le titre.

Ce ne sont pas tant la prouesse de la mystification ni la frontière poreuse entre la réalité et la fiction, que la voix de l'auteur et la posture de la narratrice que j'aimerais examiner dans *Momon*. Car si l'auteur Judith Forest n'existe pas, la narratrice n'en prend pas moins forme, et ce avec force, en se livrant à toute une méditation sur la place qu'elle occupe par rapport au lecteur, sur le pacte qu'elle passe avec lui. Dans la mesure où elle ne cesse de se demander si elle existe vraiment, le récit se présente comme profondément instable. Comme dans le journal intime, le livre suit un mouvement de repli : Judith quitte Bruxelles, Paris, les mondanités, le jeu social, pour leur préférer la campagne, la nature, le jardinage et la simplicité. Rapidement pourtant, le doute vient envahir le livre, saper l'assise de la narratrice, miner l'énonciation de l'intérieur. Au fil des pages, cette dernière se dit « parjure⁸⁹ », « sorcière⁹⁰ », « menteuse⁹¹ », « vierge comme une feuille blanche⁹² ». Elle a honte de son livre déjà publié, *Ih25*, qu'elle trouve puant, racoleur, hautain et hystérique⁹³. Craignant que le public ne remarque qu'elle ne sait pas dessiner, que l'imposture ne soit révélée, elle transpire, tremble, fait des cauchemars : petit à petit, le sol se dérobe sous ses pieds. Alors qu'elle se regarde dans le miroir, elle y voit une tache

⁸⁹ J. FOREST, *Momon*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁹¹ *Ibidem*, p. 24.

⁹² *Ibidem*, p. 11.

⁹³ *Ibidem*, p. 13.

d'encre, « horriblement grimaçante⁹⁴ », à la place de son reflet. La narratrice évolue sur des sables mouvants, jusqu'à finir engloutie dans le processus de la lecture.

Le livre s'emploie à bousculer le genre autobiographique, qui permettait depuis les années 90 de poser la voix de l'auteur. Au cours de ce lent mouvement de dissolution identitaire, il prend des inflexions carnavalesques et presque magiques. La narratrice parle de ses créateurs comme de mauvais génies. Comme le savon que Francis Ponge décrit dans le poème qui donne son titre à l'album, l'identité prend la forme d'un charme fuyant que l'on convoquerait, d'un sort que l'on jetterait et qui s'épuiserait dans sa réalisation, dans son dire et dans son faire :

Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à la disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient. (...) Le savon a beaucoup à dire. Qu'il le dise avec volubilité, enthousiasme. Quand il a fini de le dire, il n'existe plus⁹⁵.

L'autobiographie ressemble à ce savon : à force de se dire, il ne reste rien, au lieu d'une affirmation de l'auteur, c'est à sa dissolution que l'on assiste. Certes, comme la plupart des œuvres reposant sur la supercherie ou sur un retournement final, *Momon* ne se départit pas d'un caractère quelquefois démonstratif. Mais le livre présente l'indéniable intérêt de révéler les projections que suscitent le genre autobiographique.

Xavier Löwenthal, William Henne et Thomas Boivin démontrent que le rapport à l'autobiographie n'est désormais plus innocent, que la porte s'est ouverte vers des pratiques plus complexes comme l'autofiction ou l'autofabulation. La présentation historique qui précède laisse entrevoir, du moins je l'espère, cette opacification : la figure de l'auteur s'incarne dans un art en mouvement, dans des traditions en mutation, dans un héritage allant de la marginalité à l'avant-scène. L'album intime permet de mieux comprendre le rapport que l'auteur entretient avec son art. C'est le mouvement que j'aimerais suivre dans ce travail : la bande dessinée autobiographique ne nous invite pas seulement à nous intéresser à une subjectivité, mais à mettre en évidence un matériau. Ce bref historique montre que l'écriture de soi fait sortir la bande dessinée d'elle-même. Chez

⁹⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁹⁵ F. PONGE, *Le Savon*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967 : rééd. 1992, p. 17-18.

les auteurs de la seconde génération, le rapport à la matière se complexifie, le récit de soi échappe peu à peu à la représentation ainsi qu'à la narration, la matière se fait de plus en plus résistante et irréductible. Sous la plume d'Olivier Josso Hamel, de Dominique Goblet ou encore de Lucas Méthé, l'album ne se propose plus de transmettre une expérience, il se présente comme une expérience de bande dessinée.

CHAPITRE 2

Objet de discours, objet de valeur(s)

Introduction

Ainsi, l'écriture de soi est nettement venue prendre place et position dans le champ du neuvième art. Véritable objet de discours et de représentation, elle cristallise certaines tensions au cœur de l'esthétique moderne – par exemple celles entre art majeur et art mineur, entre avant-garde et genre. Et ces tensions dressent une toile de fond sur laquelle se tisse la question de la valeur. Pour tenter de dénouer cet écheveau axiologique, il importe de revenir sur les valeurs qui sont attachées, à tort ou à raison, à la bande dessinée autobiographique. Dans l'approche que je me propose d'adopter à présent, que l'on pourrait qualifier simplement de métadiscursive, je ne prétends nullement que seule la bande dessinée autobiographique susciterait le discours. Je pars simplement de l'observation préalable qu'elle a fait l'objet depuis les années 90 d'un engouement critique et théorique sans équivalent et qu'elle focalise de manière symptomatique un certain nombre de propos tenus et de conceptions, fortement ancrées ou bien en mutation, sur le neuvième art : autrement dit, notre objet de recherche jette la lumière aussi bien sur la bande dessinée que sur la construction de son discours. De cette manière, la bande dessinée autobiographique apparaîtrait comme une « redresseuse de torts » décrite par Baudelaire dans « Le beau, la mode et le bonheur⁹⁶ », c'est-à-dire comme un mouvement éclairant, mettant en évidence les nœuds du discours, certaines vérités sur la bande dessinée autant que certaines idées de notre temps.

⁹⁶ C. BAUDELAIRE, « Le beau, la mode et le bonheur », dans *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Paris, Genève, Éd. La Palatine, 1943, p. 1-5.

I. DU CONSTAT DE L'ENGOUEMENT A LA QUESTION DE LA VISIBILITÉ

1. *L'expansion éditoriale : un marché en mutation*

L'accroissement des albums de bande dessinée autobiographique, remarquable dans les années 1990, s'est poursuivi dans les années 2000. Ces publications ont fleuri en premier lieu au sein de petites structures éditoriales. Dans le marché de la bande dessinée, les chiffres de vente reposent avant tout sur la fidélité du lectorat : il suffit pour s'en convaincre de mentionner les meilleures ventes de l'année 2010, dominées par des séries bien connues et qu'on supposerait à bout de souffle comme *Largo Winch*, *Lucky Luke* ou *Blake et Mortimer*. Dans ce cadre, l'écriture de soi se détache presque par définition de la production dominante : elle s'oppose naturellement aux lois du personnage et de la série, autrement dit elle se détache d'un certain mode de production. À la suite des petites structures, les maisons d'édition les plus puissantes n'ont pas tardé à investir les territoires de l'intime et de l'introspection. Aucune ne semble en reste, qu'il s'agisse de Dupuis, Dargaud, Delcourt – par exemple à travers sa collection Shampooing, editrice d'un certain nombre de blogs autobiographiques – même Le Lombard et Soleil dont le directeur a publié entre 1998 et 2002 la série autobiographique de son frère Farid Boudjellal, *Petit Polio*⁹⁷. Nul doute que ces maisons ont contribué, à travers quelques succès éditoriaux comme la performance en 2010 de l'intégrale du *Combat ordinaire* de Manu Larcenet chez Dargaud, à renforcer la visibilité de la bande dessinée autobiographique, mais aussi à en redéfinir les contours et les enjeux.

Dans le bilan 2006 de l'Association des Critiques et des Journalistes de Bande Dessinée (ACBD), Gilles Ratier parle d'une « année de maturation » et invite à ne pas « oublier le développement des 'niches' commerciales que sont les BD [...] sectorisées par professions, et, surtout, la BD reportage, autobiographique ou littéraire » :

⁹⁷ F. BOUDJELLAL, *Petit Polio*, t. 1-3. Paris, Le Lombard, 1998-2002.

car c'est de plus en plus probant aujourd'hui, un public cultivé et mature s'intéresse vraiment à la BD, ce qui favorise l'accès des ouvrages "d'auteurs" dans les rayons des librairies généralistes, à côté des romans⁹⁸.

Les propos du secrétaire de l'ACBD illustrent parfaitement quelques-unes des valeurs confusément associées à la bande dessinée autobiographique : culture, maturité et littérature. Avant de revenir sur cette fréquente confusion de valeurs, remarquons que le terme de *niche* indique qu'elle est devenue, du moins en 2006, un objet de notre époque entretenant un rapport ambigu avec le marché des bandes dessinées : elle s'inscrit relativement rentablement dans le marché tout en s'opposant au marché dominant. À travers un terme relevant plus du marketing que du journalisme, Ratier ne parle de rien d'autre que de concurrence, le propre du marché de niche reposant sur la conjecture qu'un secteur serait rentable dès lors qu'il serait étroit. Pourtant l'album intime correspond aujourd'hui à un marché plus concurrentiel qu'au début des années 90. Car le paysage décrit par Ratier en 2006 a en réalité été profondément bouleversé par l'attention croissante que les majors de l'édition accordent désormais à l'écriture de soi. Lorsque ces derniers abandonnaient ou négligeaient ce secteur, en le jugeant sans doute peu rentable, les petits éditeurs pouvaient occuper le terrain et inscrire cette pratique dans leur refus des modèles établis, en faire l'un des enjeux de leur création, c'est-à-dire l'une des occasions de faire œuvre de la recherche et du renouvellement tant narratifs qu'esthétiques qu'ils appelaient de leurs vœux. Il est bien évident que l'assaut de cette « niche » par les maisons d'édition les plus puissantes en modifie profondément la structure, notamment en y introduisant la notion de pratique spécialisée ou de *genre* : les récits de soi y prennent place au sein de catalogues souvent très identifiables, auprès de secteurs déjà très compartimentés (par exemple la bande dessinée d'humour ou la bande dessinée historique). Ainsi, lorsque l'on consulte le catalogue de l'une ou l'autre de ces maisons, l'on constate que l'autobiographie constitue un genre qui va intégrer, par exemple, la collection « Auteurs » chez Dupuis ou « Roman Graphique » chez Vents d'Ouest. Ce faisant, les problématiques qui en découlent ne deviennent-elles pas précisément celles que les petites structures avaient à cœur de rejeter ?

⁹⁸ G. RATIER, « Bilan 2006 : l'année de la maturation », *ACBD* (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée) [En ligne], (2006), mis en ligne en 2006, consulté le 17 février 2012. URL : [http :www.acbd.fr/bilan/bilan-2006.html](http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2006.html).

2. *Amour et désamour de la presse culturelle*

Cet accroissement éditorial est d'autant plus remarquable qu'il s'accompagne d'un écho public et critique, notamment au-delà de la sphère de la bande dessinée. Dans la presse non spécialiste de bande dessinée, dans les journaux généralistes ou les magazines culturels, la bande dessinée autobiographique jouit de la faveur de la critique. Plus encore, le discours qu'elle engendre est rarement *neutre* : on parle volontiers de la bande dessinée autobiographique, soit pour l'encenser, soit pour la décrier. Les critiques louangeuses des années 90 semblent avoir cédé la place à un sentiment de lassitude. Dans *L'Express*, Marion Festraëts évoque en 2007 un « filon au bord de l'épuisement, tari par trop d'autoportraits sans relief, de confidences banales⁹⁹ ». Romain Brethes, journaliste du *Point*, admet que :

le genre, dans la lignée d'oeuvres comme *L'Ascension du Haut Mal* de David B., *Persépolis* de Marjane Satrapi ou encore le *Journal* de Fabrice Neaud [...], a connu un succès considérable et a contribué à élargir l'univers de la bande dessinée traditionnelle. Mais les épigones ne sont que très rarement à la hauteur de leur modèle, et la bande dessinée autobiographique offre désormais trop souvent des oeuvres confondantes de médiocrité et de facilité¹⁰⁰.

Ces quelques exemples rassemblent des jugements de valeur qui ne dénoncent rien d'autre que l'affadissement et le dépérissement consécutifs à l'effet de mode. Pour preuves, citons encore ces propos tenus par Sebso dans son texte « Où est donc passée l'autobiographie en bande dessinée ? » et publié cette fois sur un blog culturel consacré au neuvième art :

En une dizaine d'années, entre 1993 et 2003, l'autobiographie a permis à la bande dessinée francophone de nous offrir quelques chefs-d'œuvre exceptionnels. [...] Malheureusement, ce qui a pu être considéré à l'époque comme un renouveau de la bande dessinée francophone s'est révélé plutôt de l'ordre du *feu de paille*¹⁰¹.

⁹⁹ M. FESTRAËTS, « Faire semblant c'est mentir », *L'Express* [En ligne], mis en ligne le 28 juin 2007, consulté le 17 février 2012. URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/faire-semblant-c-est-mentir_822221.html.

¹⁰⁰ R. BRETHERS, « Canular belge à Angoulême », *op. cit.* [En ligne].

¹⁰¹ SEBSO, « Où est donc passée l'autobiographie en bande dessinée ? », *op. cit.* [En ligne].

À ce discours presque passionnel s'ajoute une dimension un peu paradoxale de la critique. De manière générale, le récit de soi est souvent valorisé. C'est ce que Xavier Löwenthal, William Henne et Thomas Boivin tournent d'emblée en dérision dans *Momon*. S'il m'est permis de revenir brièvement sur le canular orchestré par les auteurs de la Cinquième Couche, le lecteur de *Momon*, avant même d'en entamer la lecture, prend connaissance en quatrième de couverture de l'accueil dithyrambique que les journalistes ont réservé à *Ih25* (Fig. 15). La surabondance du champ lexical de la sincérité ne peut qu'éveiller la suspicion du lecteur : le récit « n'épargne rien » et fait preuve d'une « lucidité étonnante ». Judith Forest « se livre entièrement » « sans aucun tabou, sans complaisance, sans nombrilisme ». Elle « ne triche pas, n'enjolive pas ». Ce « livre-confession » est « une bombe de sincérité¹⁰² »... Autant de termes que l'on retrouve fréquemment dans la critique des récits de vie et qui attestent de la valorisation de la confession dans la construction du discours critique. Si Philippe Lejeune avait certes insisté dans son *Pacte autobiographique* sur l'importance de l'externalité du contrat que l'auteur doit établir avec le lecteur – c'est à l'orée du livre, dans le titre ou à travers une déclaration d'intention, que l'auteur certifie qu'il va dire la vérité – il est bien évident que l'excès de ce vocable fait tomber le lecteur d'*Ih25* dans une « ère du soupçon ».

¹⁰² J. FOREST, *Momon*, *op. cit.*

MOMON
Apostille à 1h25

Judith Forest revient sur son premier livre, « 1h25 », et sur l'accueil qu'il a suscité. Elle exprime ses doutes et ses interrogations sur les conditions de création qui ont prévalu à la naissance de cet ouvrage.

À propos d'1h25 :

Pudique et caustique, Judith Forest revient sur ses études décevantes aux Beaux-Arts, dévoilant sa vie de jeune adulte avec une grande sensibilité.

Les Inrocks

An ambitious autobiographical essay.

The Comics Journal

Une petite bombe de sincérité. Judith n'épargne rien ni personne, à commencer par elle-même. Elle griffe sans naïveté une perle noire de l'autobiographie avec une formidable maturité graphique.

Le Soir

Judith Forest, pour un coup d'essai, signe un coup de maître.

France 3

Il ne s'agit pas de verser dans le pathos ni dans l'auto-apitoiement victimisant, il faut garder une certaine distance vis-à-vis de son sujet et arriver à le rendre universel. Judith Forest fait ça très bien avec une lucidité étonnante sans aucun tabou, sans complaisance, sans nombrilisme.

Pour ne rien gâcher, Judith Forest est une excellente dessinatrice.

PureFM

Un nouveau talent. Hyper-beau.

Bang Bang

Une autobiographie sensible sur les débuts dans la vie d'adulte d'une jeune femme.

Arte Culture

Tour à tour ironique, cynique, tendre ou naïve, Judith semble la plupart du temps détachée de son sujet, comme si elle laissait le soin au lecteur de combler les interstices émotionnels et de se laisser envahir par le trait de l'auteure.

La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

Judith ne triche pas, n'enjolive pas, ne se donne pas le beau rôle, ne s'apitoie pas sur elle-même, son livre a des accents de vérité qui impressionnent et parfois bouleversent.

Avec ce livre-confession, Judith Forest fait une entrée remarquable en bande dessinée.

Neuvième Art

Un regard très aigu.

50° Nord

Loin d'être complaisante, Judith dissèque avec la précision d'un chirurgien-dentiste les gens qu'elle croise, son chaos familial ou sa quête malade d'amour...

Zoo

Avec une étonnante maturité et une fragilité excessive

Judith Forest se livre entièrement dans ce carnet.

Actualité

Le récit est poignant.

BDSélection

Cette BD girly a eu droit à son lot de critiques dithyrambiques dans la presse féminine.

Teknikart

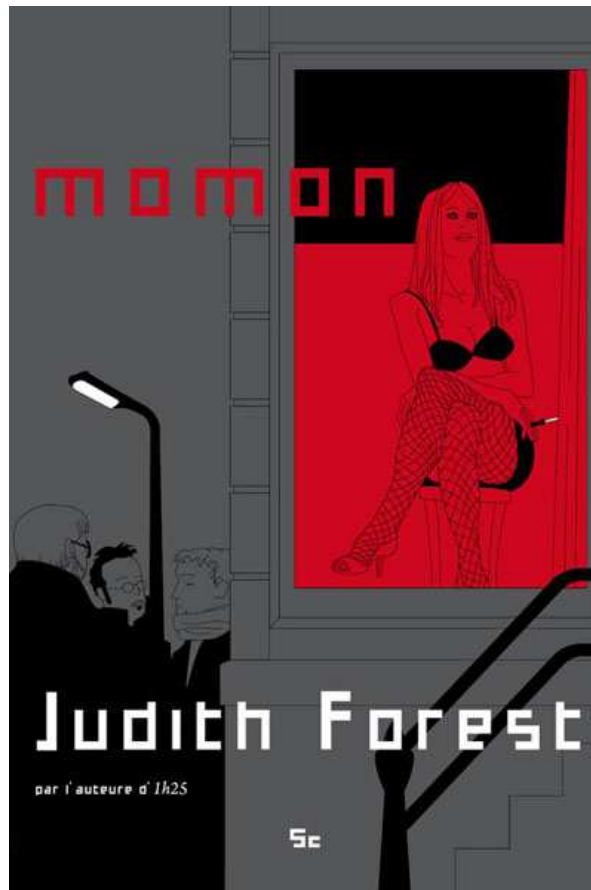


Figure 16. J. FOREST, *Momon*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2011.

L'album est d'ailleurs ironiquement dédié aux journalistes, dont le discours est à la fois dénoncé comme omnipotent et tourné en dérision. Si Xavier Löwenthal, William Henne et Thomas Boivin sont les marionnettistes de Judith Forest, cette dernière y apparaît aussi comme un jouet entre les mains de ceux qui parlent d'elle, à commencer par les journalistes : ces derniers ne sont-ils pas les véritables créateurs de Judith Forest ? Les auteurs de la Cinquième Couche questionnent le poids du discours critique et les projections que le « livre vérité » de Judith Forest en particulier, et la bande dessinée autobiographique en général, nourrissent chez les critiques. En écho à la quatrième de couverture, la couverture (Fig. 16) représente une femme dénudée dont les sous-vêtements, les bas résilles et le fume-cigarette indiquent qu'elle fait commerce de son corps. La prostituée y est éblouie par la lumière rouge du projecteur, cet éclairage apparaissant comme plus vulgaire et plus cru que la jeune femme dévêtue. S'interrogeant sur les raisons de son succès, Judith parle d'une « authenticité de pacotille, qui n'est qu'effet de manche »

ainsi que d' « une sincérité et un courage qui, au fond, [lui] font essentiellement défaut¹⁰³ ». En dénonçant la célébration illusoire de l'authenticité qui leste le discours sur l'écriture de soi de relents romantiques, les auteurs font de l'autobiographie une prostituée de luxe. « Au fond, toute biographie est une fiction, un mensonge, une imposture¹⁰⁴ ».

Cette revalorisation de l'autobiographie redouble le discours de l'exception qui caractérise souvent la critique. Il se traduit principalement de deux manières : parce qu'il se dote de l'aura de la confession, un album fera figure d'exception dans le champ du neuvième art ; ou bien, par ses qualités de vérité et de sincérité, il prouvera que la bande dessinée est le meilleur vecteur de l'autobiographie. Récemment, *Le Magazine littéraire* a consacré un dossier à l'écriture de soi allouant quatre pages à la bande dessinée. Et le journaliste Michel Olivès estime que :

c'est justement dans [le domaine] de l'écriture de soi que la BD imprime, non seulement sa différence, mais son avantage sur le simple récit écrit : dans une BD autobiographique, l'auteur ne se contente pas de raconter sa vie ; il la montre et il se montre¹⁰⁵.

Selon lui, à travers le dessin, le neuvième art permet une authenticité « que l'on ne trouve nulle part ailleurs¹⁰⁶ ». En vertu de cette qualité absolue que serait l'authenticité, il supplanterait la littérature dans l'art de se raconter.

Autre tenant du même discours, le critique a tendance à apprécier un album en le décrétant l'égal d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire en l'extrayant du champ du neuvième art. L'œuvre louée est alors qualifiée d'exceptionnelle, le talent de l'auteur de hors pair. Les exemples sont nombreux et disséminés un peu partout dans les magazines et sur Internet. Citons simplement la critique que *Le Point* a faite de l'œuvre inaugurale *Maus* d'Art Spiegelman et que, de manière symptomatique, Flammarion a choisi de placer en quatrième de couverture de l'édition intégrale :

Pourquoi cette « simple » bande dessinée est-elle un très grand livre ? Parce qu'elle est à la fois récit issu de la mémoire et essai sur la mémoire¹⁰⁷.

¹⁰³ J. FOREST, *Momon, op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 74.

Plus récemment, Jérôme Muzard déclarait dans *L'Avis des bulles* :

la bande dessinée autobiographique peut devenir une source d'inspiration ou une révélation pour les lecteurs au même titre qu'une œuvre littéraire¹⁰⁸.

Dans un cas comme dans l'autre, le discours peine à s'extraire du registre purement comparatif. Le neuvième art semble bénéficier de l'aura de l'autobiographie puisque le contenu supposément authentique est éminemment pris au sérieux, la valeur de témoignage hautement estimée, tandis que la forme reste relativement peu prise en compte. Le discours sur les œuvres semble bénéficier de cet effet de contamination. Il s'agirait en filigrane de prétendre que l'écriture de soi auréole la bande dessinée de sérieux, lavant le neuvième art de ses péchés d'infantilisme et de divertissement. Cette posture est évidemment méthodologiquement contre-productive, dans la mesure où elle cherche, imperceptiblement, à tordre le cou à son objet. Comme l'a parfaitement mis à jour Georges Roque dans le livre collectif *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art* publié en 2000, cette attitude est « tout à fait symptomatique d'une histoire de l'art écrite du point de vue de l'art 'majeur' par un regard condescendant, de haut en bas¹⁰⁹ ». Quand la bande dessinée tire sa légitimité de cette attitude « bienveillante » consistant à valoriser l'authenticité de son contenu, le discours risque de reconduire une hiérarchie solidement établie.

3. Une entité discursive entre le descriptif et l'évaluatif

Force est de constater que l'écriture de soi suscite la glose. Elle donne naturellement prise au glissement herméneutique, comme l'a déploré de bonne heure Georges Gusdorf, l'un des premiers théoriciens de l'autobiographie en France. Il désapprouve surtout l'engouement universitaire pour les écritures personnelles : selon lui, le corps autobiographique se défend trop bien et la manie des interprétations contemporaines fait de

¹⁰⁷ A. SPIEGELMAN, *Maus, un survivant raconte*, t. 1. *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, 1987 ; rééd. 1998. A. SPIEGELMAN, *Maus, un survivant raconte*, t. 2. *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, 1992 ; rééd. 1998.

¹⁰⁸ J. MUZARD, « Sainte Famille », *L'Avis des bulles*, n° 48, février 2013, Bordeaux, p. 13.

¹⁰⁹ G. ROQUE (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2000, p. 10 et 11.

ces récits un corps indistinct et des exercices de style qui constituent un sacrilège à l'égard de la réalité humaine¹¹⁰. On retrouve cette indistinction dans le champ de la bande dessinée autobiographique. Depuis les années 90 et encore plus dans les années 2000, les commentateurs en parlent comme d'un *mouvement*. Rares sont ceux qui emploient le pluriel. Citons quelques exceptions notables, correspondant d'ailleurs souvent aux travaux les plus intéressants sur le sujet : le dossier « Autobiographies¹¹¹ » présenté par Thierry Groensteen en 1987 dans *Les Cahiers de la bande dessinée* ; l'article de Jan Baetens « Autobiographies et bandes dessinées¹¹² » publié en 2004 ; le colloque « Autobiographismes et bande dessinée¹¹³ » organisé à Clermont-Ferrand en février 2013. Ce pluriel est donc rarement employé, sans doute parce que l'autobiographie dessinée obtient l'aval d'un discours qui dans une certaine mesure l'uniformise et la nivelle.

Le dénominateur « bande dessinée autobiographique » intervient moins sur un mode restrictif ou négatif – c'est-à-dire de manière à écarter les albums de fiction – que sur un mode axiologique. Il va de soi que ces mots charrient déjà un certain nombre de discours passés qui colorent la relation actuelle de l'écriture de soi avec le neuvième art. De ce binôme linguistique est né un objet de discours. Les commentaires en font notamment ressortir une propriété essentielle, c'est-à-dire son caractère métadiscursif ou dialogique : elle apparaît dans une large mesure comme une entité discursive se déployant d'une manière presque indépendante de son objet, tant il est vrai que le discours peine à décrire ou analyser l'une de ses occurrences sans la renvoyer de nouveau à son ensemble. C'est la raison pour laquelle l'on en parle « en bloc », de manière à réinterroger les liens souvent illusoires entre bande dessinée et art de masse. Dans son livre *L'Œuvre de l'art à l'âge de sa mondialisation*¹¹⁴, Roger Pouivet oppose l'ontologie de l'art de masse avec celle de l'art classique. Selon lui, dans la mesure où l'art de masse se caractérise par son ubiquité et son déficit culturel¹¹⁵, il peut exister un art de masse sans que se constitue une culture de masse. De ce point de vue, la lecture d'un album se présenterait à chaque fois comme la

¹¹⁰ G. GUSDORF, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, coll. « Lignes de vie », 1990.

¹¹¹ T. GROENSTEEN (dir.), « Autobiographies », *Les Cahiers de la bande dessinée*, Grenoble, Éditions Glénat, n° 73 et 74, janvier-février et mars-avril 1987.

¹¹² J. BAETENS, « Autobiographies et bandes dessinées », *op. cit.* [En ligne].

¹¹³ V. ALARY, D. CORRADO, B. MITAINE (org.), *Autobiographismes et bande dessinée*, *op. cit.*

¹¹⁴ R. POUIVET, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2003, 110 p.

¹¹⁵ Le colloque « La bande dessinée : un art sans mémoire ? » a parfaitement rendu compte de ce déficit et de ses enjeux. B. BERTHOU (org.), *La bande dessinée : un art sans mémoire ?*, colloque organisé par Médiadix et l'Université Paris 13, les 10 et 11 juin 2010.

dévoration d'un contenu et non comme une expérience esthétique. Pour en revenir à la bande dessinée autobiographique, un tel héritage pourrait expliquer que le discours tende à se concentrer sur le contenu vécu ou la valeur testimoniale et à survaloriser les récits de témoignage. En s'opposant formellement à l'ontologie de l'art de masse, le récit intime exacerbe toutes ces problématiques : par nature, il met au devant de la scène les notions de patrimoine (on rend hommage à ses maîtres), d'intertextualité (qui se fait souvent transmédiaticité), de collectivité (on tisse une communauté d'auteurs, formant des mouvements ou des écoles) et de réflexivité (de manière à favoriser la conscience d'une histoire culturelle).

Toujours est-il qu'il importe d'examiner comment fonctionne ce discours et de comprendre que la bande dessinée n'existe pas, pour reprendre les mots de Jean-Marie Schaeffer, « dans sa nudité de simple chose¹¹⁶ », que les catégorisations sont déjà constituantes de l'identité de la bande dessinée autobiographique et qu'elles guident l'expérience que nous en avons. Derrière cette expression, il convient de démêler le descriptif de l'évaluatif. Pour le dire autrement, cette appellation ne relève-t-elle pas purement et simplement du jugement de valeur ? Remarquons qu'elle donne lieu à des situations argumentatives sur le mode d'un discours (amour) et d'un contre-discours (désamour) qui s'opposent. Ainsi, cet objet que l'on nomme et que l'on valide du même coup ne cesse d'être mis en débat. En d'autres termes, la dialogisation interne du discours devient un mode de production du sens et du discours, opérant avant tout un travail de *différenciation* sémantique. Dans *Technikart*, Frédéric Bosser parle de la bande dessinée autobiographique comme d'un « phénomène qui élargit l'univers littéraire¹¹⁷ ». Dans *L'Avis des bulles*, Laurent Queyssi évoque en 2003 à la fois un genre (qui s'est emparé de la bande dessinée), une explosion et un mouvement¹¹⁸. La bande dessinée autobiographique renvoie donc à cet ensemble uniforme d'œuvres se caractérisant par l'objectif marqué de se différencier et de faire évoluer en profondeur le neuvième art.

¹¹⁶ « [...] toute identification est toujours aussi un processus de différenciation ; et cette différenciation se fait à travers l'affectation des 'choses' en question à des classes plus ou moins nettement délimitées, dont le réseau toujours ouvert (et à plusieurs niveaux) constitue notre représentation de la réalité ». J. M. SCHAEFFER, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », dans G. ROQUE (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, op. cit., p. 255.

¹¹⁷ F. BOSSER, « Et moi, émoi... », *Technikart* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mars 1997, consulté le 17 février 2012. URL : <http://www.technikart.com/archives/596-et-moi-emoi>.

¹¹⁸ « La décennie 90 a été vécue comme une explosion pour ce genre, mais le mouvement continue ». L. QUEYSSI, « L'autobiographie en bande dessinée », *L'Avis des bulles*, op. cit., p. 10.

Cette fausse homogénéité donne l'impression d'un certain consensus en taisant d'emblée les tensions et les aspérités qu'il peut y avoir dans les projets éditoriaux. C'est parfaitement sensible avec l'importance de la maison d'édition L'Association, dont la force d'innovation a tendu à gommer quelque peu l'apport et la singularité des maisons d'édition écloses au même moment. Jean-Louis Gauthey admet volontiers la puissance initiatrice de L'Association, mais tient à rappeler que si cette dernière est apparue avec un léger temps d'avance par rapport aux autres structures, c'est parce que Menu « n'avait plus qu'à formaliser ce qu'il avait déjà initié sous forme de fanzines¹¹⁹ ». Plus précisément, c'est encore la question de la différence éditoriale que le discours axiologique risque de mettre en péril. Ainsi, la construction de l'identité éditoriale de Cornélius a pâti de sa proximité avec L'Association. Il était facile de faire la confusion : l'un des premiers titres qui a fait connaître Cornélius est la bande dessinée autobiographique *Approximativement* de Lewis Trondheim, l'un des fondateurs de L'Association. Et les auteurs de L'Association continuèrent à publier chez Cornélius des pages qui furent ensuite publiées sous forme d'albums chez L'Association (par exemple le *Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu). Les deux maisons partagent les mêmes convictions et partis pris, les mêmes auteurs, imprimeurs et réseau de diffusion, sans oublier les mêmes outils et stand dans les festivals. Le succès d'auteurs comme Trondheim ou David B. chez Cornélius a donc contribué à brouiller les pistes.

Il est très difficile de construire l'image d'une maison d'édition, surtout quand on ne le programme pas. [...] Résultat, j'ai contribué moi-même à l'amalgame, par manque de discernement. Ajoutons le fait qu'à un moment L'Association et Cornélius se diffusaient ensemble [...]. Nous avons fini par apparaître à beaucoup de lecteurs comme une sorte de satellite un peu bizarre de L'Asso¹²⁰.

En se spécialisant dans l'underground américain et en publiant des auteurs comme Daniel Clowes, Charles Burns ou Robert Crumb, Cornélius est alors parti à la recherche de sa propre indépendance dans le champ des indépendants. Il semble évident que les petites structures eurent à se positionner non seulement par rapport aux majors, mais aussi les unes par rapport aux autres, et en particulier par rapport à L'Association.

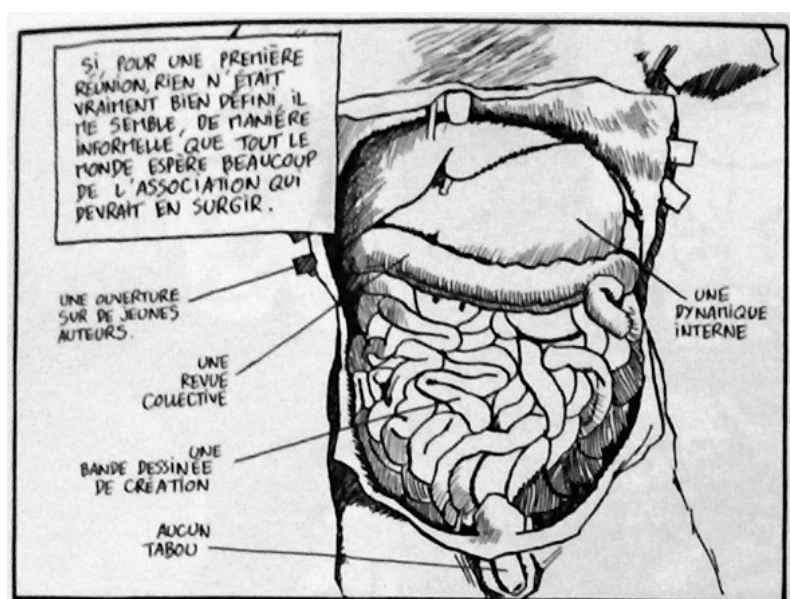
¹¹⁹ T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée, op. cit.*, p. 34.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 39 et 41.

Ici comme ailleurs, se différencier, c'est partir en quête de visibilité. Et il serait illusoire d'en conclure que les frontières avec l'édition institutionnelle seraient étanches. Le discours critique, décrit plus haut, risque précisément de présenter la production des majors comme un ensemble nécessairement formaté, voire d'en accentuer le formatage en sous-entendant que la créativité y serait réduite à néant. Du reste, le choix de certains directeurs de collection, par exemple celui de Benoît Peeters à la tête de la collection « Écritures » chez Casterman, devrait suffire à démontrer que l'édition indépendante n'est pas le dernier bastion de la recherche d'une qualité en bande dessinée. Par ailleurs, l'intérêt que les majors portent aux petites maisons constitue bien davantage un moteur invitant les auteurs à circuler entre les possibles qu'un frein à la création. Ces derniers y voient des espaces d'expérimentation et de renouvellement praticables aujourd'hui sur les blogs. Toute perspective dualiste et manichéenne risque d'exclure, en la méprisant d'emblée, la question du désir des lecteurs. Pourtant, l'historique qui précède montre que l'un des phénomènes les plus marquants des années 90 est la rencontre de la bande dessinée autobiographique avec le désir des lecteurs. L'attention persistante que les majors accordent désormais à ce type de production est le signe que cette rencontre a bien eu lieu.

II. UNE IDENTITÉ ÉDITORIALE ANCRÉE DANS LE CHAMP DE L'INDÉPENDANCE

1. Des collectifs d'auteurs



F. Neaud, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 47.

On l'a vu, la bande dessinée autobiographique a trouvé une terre d'élection dans les structures indépendantes écloses dans les années 1990, qui sont d'abord le plus souvent des collectifs d'auteurs (Amok, Cornélius, Fréon, Les Requins marteaux...), ce qui tisse le lien étroit que l'on sait entre le mode de production et le mode de création. Leurs directeurs, que ce soit Jean-Luc Gauthey, Jean-Christophe Menu ou Loïc Néhou, sont eux-mêmes des créateurs qui n'ont de cesse de proclamer leur souci de leurs auteurs. De ce fait, ils décrivent leur structure éditoriale comme une terre d'accueil dans laquelle les artistes ont l'opportunité de trouver leur voix et d'exercer pleinement leur art.

Cette fonction éditoriale d'asile est devenue dans bon nombre d'albums des années 1990 un véritable lieu commun. La naissance de la maison d'édition est parfois décrite

comme un événement salvateur, comme la libération d'un terrain d'expression inexploré. C'est le cas de David B., qui raconte comment la création de L'Association lui a sauvé la vie :

C'est une période stérile sur le plan du travail, boulots de commande, journaux qui s'arrêtent au bout de trois numéros, pages prises, puis refusées... Je veux me tuer... C'est la création de l'Association qui me sauve¹²¹.

Alors que David B. appréhende le récit de rêves comme un exercice non destiné à la publication, ses amis et pairs Jean-Christophe Menu et Charles Berbérien l'encouragent à publier :

Le Cheval blême paraît en janvier 1992. Je nais. Toutes mes idées d'histoires avec lesquelles je tournais en rond deviennent possibles. Un espace s'ouvre, j'avale une goulée d'air et je me lance en avant¹²².

De fait, la publication en 1992 du *Cheval blême* donne naissance à David B. en tant que conteur. Car ce récit porte en germe le grand œuvre à venir, *L'Ascension du Haut Mal*, dont le premier tome sera publié cinq ans plus tard : à son tour, cette œuvre sera matricielle à plus d'un titre, tant David B. y retrace aussi bien la formation de sa personnalité que celle de son imaginaire et de son art de la bande dessinée. La publication de *L'Ascension du Haut Mal* marque l'envol éditorial de l'artiste, qui se met dès 1997 à investir de nombreux genres et à publier dans d'autres maisons d'édition (Dargaud, Dupuis, Vertige Graphic, Denoël, Futuropolis, Delcourt...). Élan vital réciproque d'ailleurs, tant il est vrai que cette série a œuvré pour la bonne fortune de L'Association.

Fabrice Neaud raconte la naissance de sa maison d'édition, Ego comme X, dans des termes similaires :

Hier nous avons eu la première réunion sérieuse entre les futurs membres de l'association dont m'avait parlé Loïc... [...] j'y sens sourdement comme le début de quelque chose... Comme la

¹²¹ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 52.

¹²² *Ibidem*, p. 53.

réponse à un besoin, comme une possibilité de pouvoir enfin dire tout ce que les relations sociales nous empêchent de dire... J'y sens comme une *naissance*¹²³.

L'auteur décrit l'éclosion de cette maison d'édition comme l'occasion de libérer l'artiste qu'il porte en lui, de déployer une (ou plusieurs) potentialité(s) d'auteur :

Une ouverture sur de jeunes auteurs.

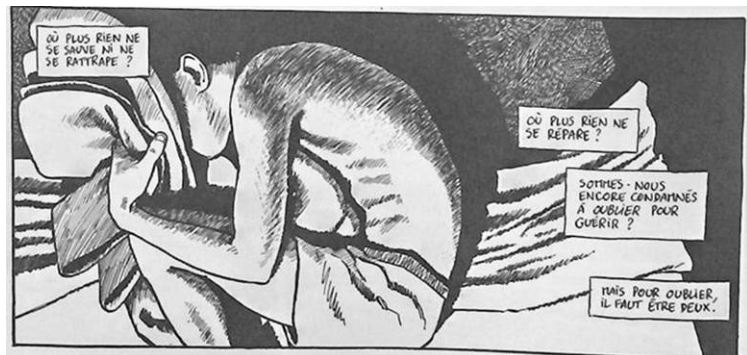
Une revue collective.

Une bande dessinée de création.

Aucun tabou.

Une dynamique interne¹²⁴.

Cette notion de virtualité, cette opportunité de déploiement, il les exprime parfaitement à travers la posture fœtale qu'il adopte souvent. Il raconte qu'enfant, il fut persécuté au centre aéré par d'autres enfants qui l'insultèrent et le déculottèrent. Suite à l'humiliation, l'enfant resta replié au sol dans cette position (Fig. 17). Le personnage reprendra régulièrement la posture craintive et régressive du fœtus (Fig. 18).



Figures 17 et 18. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 6 et 102.

¹²³ F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *op. cit.*, p. 46-47.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 47.

À la naissance de la maison d'édition, le personnage jouit d'un rare moment de plénitude et son corps apparaît enfin déployé, épanoui (Fig. 19). Le personnage est étendu dans l'herbe de tout son long, parfaitement détendu. L'espoir qu'a fait naître la première réunion d'une future structure éditoriale justifie probablement la sérénité du personnage. Le but de l'écriture comme celui de la maison d'édition sera le déploiement au sens propre comme au sens figuré, l'épanouissement d'une œuvre et l'épanouissement d'un corps. Comme dans une chorégraphie, le corps figuré est ici « excédent », porteur d'une charge symbolique.



Figure 19. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *Février 1992 – Septembre 1993*, Angoulême, *Ego comme X*, 1996 ; rééd. 2003, p. 46.

La dynamique économique se subordonne à la créativité, ce qui confère à l'activité éditoriale une dimension paradoxale, à la fois éminemment modeste et d'une extrême exigence. À titre d'exemple, Jean-Louis Gauthey, soucieux que « l'auteur soit le mieux servi possible¹²⁵ », donne aux musées sans contrepartie financière les planches rares et précieuses qu'il est parvenu à dénicher dans le seul souci de mettre leur auteur en lumière. En 2007, Jean-Philippe Garçon, le directeur de *Six pieds sous terre*, confie à Xavier Guilbert qu'il lui semble « toujours plus intéressant [...] que l'éditeur soit avant tout un réceptacle¹²⁶ ». Selon lui, si l'éditeur détient certes le pouvoir d'exercer un rôle directionnel, c'est dans la seule mesure où il dispose d'un point de vue d'ensemble ; quoiqu'il en soit, il revient toujours aux auteurs de « [donner] la ligne¹²⁷ ». Il va plus loin en estimant que c'est là que réside la principale divergence entre l'édition institutionnelle et la petite édition : alors que dans la première, c'est dans le meilleur des cas le directeur de collection qui « trace la piste¹²⁸ », seule la seconde donne à l'éditeur l'opportunité de jouer

¹²⁵ L. TRAN, J. P. GARÇON, « Cornélius : entretien avec Jean-Louis Gauthey », *op. cit.* [En ligne].

¹²⁶ X. GUILBERT, « Six Pieds Sous Terre », *Du9* [En ligne], mis en ligne en mars 2007, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/six-pieds-sous-terre/>.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

pleinement son rôle, c'est-à-dire de « faire en sorte d'avoir une structure viable et un réceptacle qui permette de mettre en avant le travail des auteurs¹²⁹ ».

Dans *Quoi !*, les fondateurs reviennent sur les désirs qui les motivaient quant ils ont créé L'Association. Outre l'aspect polémique de ce livre, cet album revient sur le rêve de bande dessinée que ces acteurs majeurs de la bande dessinée indépendante avaient dans les années 90. Ce rêve¹³⁰ est profondément ambigu : il s'agit d'élaborer une bande dessinée qui deviendrait un domaine d'exception en agissant en dehors des règles établies, mais qui deviendrait par là même un idéal type. Ce rêve de bande dessinée repose sur la diversité : c'est d'abord la recherche d'une variété, d'une diversité, d'une vitalité qui préside à la naissance de la structure, dans le but de contrer la dynamique mortifère installée dans l'édition académique. David B. l'illustre fort ingénieusement (Fig. 20).

Dans cette planche et la suivante, David B. insiste sur les principes d'égalité et de différence, sur les valeurs de partage et d'échange au fondement théorique de L'Association. En allouant aux auteurs un espace de liberté parfaitement impraticable ailleurs, l'éclosion éditoriale de ces collectifs est devenue le synonyme d'une véritable « révolution d'auteurs¹³¹ », pour reprendre l'expression de Benoît Berthou. Ajoutons que *Quoi !* fournit la magistrale démonstration que si Menu n'est pas parvenu à bien s'entendre avec ses auteurs, il est du moins parvenu à les faire entendre.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ C'est précisément ce rêve de bande dessinée que le groupe ACME a voulu décrire dans son ouvrage collectif : cf. Groupe ACME, *L'Association : une utopie éditoriale*, *op. cit.*, 221 p.

¹³¹ B. BERTHOU, « La représentation de l'auteur : pour un renouveau éditorial ? », *op. cit.*

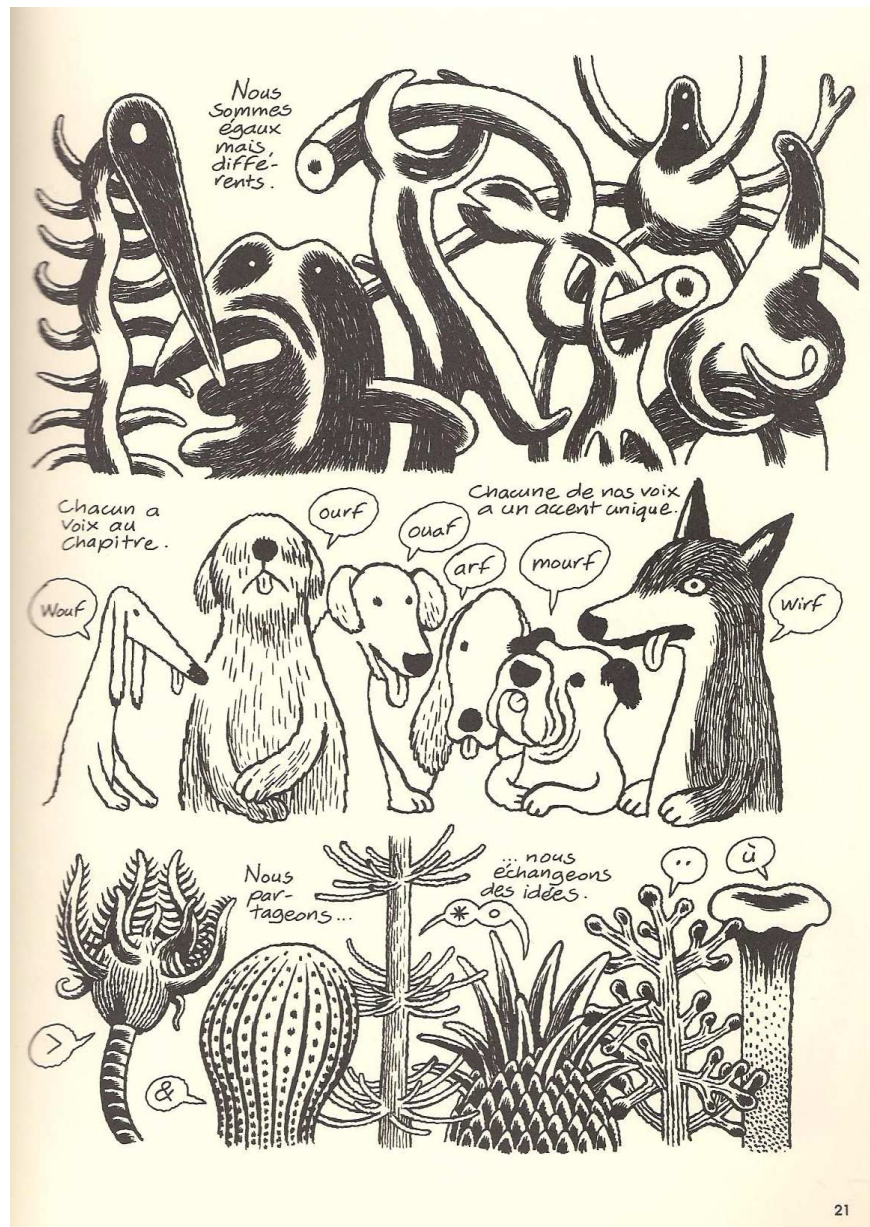


Figure 20. David B., L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011, p. 21.

2. *Édition indépendante, édition résistante : un poncif éditorial*

Les acteurs de la scène indépendante de bande dessinée en contestent souvent la terminologie. Par exemple, Jean-Louis Gauthey estime que la notion d'indépendance n'est rien d'autre qu'un leurre ou plus exactement un outil marketing :

Les fameux labels 'indépendants' sont tout sauf indépendants ! On dépend du marché. On dépend du banquier, du libraire, du diffuseur. Pour être indépendant, il faudrait être colporteur et vivre en autosuffisance¹³².

Force est de constater, pourtant, que le terme est devenu opérationnel : il permet aux libraires d'orienter l'amateur vers les rayons consacrés à la petite édition ; il trouve même sa place à l'université, preuve en est le titre du colloque qui s'est tenu à Liège en novembre 2011, « Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale. Tirer un trait / Tisser des liens¹³³ ». On retrouve les termes du constat fait plus haut : le dénominateur est opérant sur le plan de la valeur, de la reconnaissance et de la distinction (ceci n'est pas de la bande dessinée classique ou académique). Pour mieux comprendre les valeurs attachées à notre objet, il importe donc de l'inscrire dans le contexte éditorial plus large de l'indépendance, à forte valeur symbolique ajoutée.

Le champ de frictions qui caractérise le monde de l'édition a déjà été abondamment décrit et décrié. Contentons-nous de remarquer qu'en se proposant de faire table rase du passé, le champ de la bande dessinée indépendante a repris à son compte dans les années 90 des oppositions devenues traditionnelles. Le discours utopiste consistant à établir une relation de stricte synonymie entre l'éditeur indépendant et l'éditeur résistant est pour ainsi dire devenu un poncif éditorial depuis les années 1970. Ce discours s'est intensifié dans les années 80 quand les mouvements de concentration et de rationalisation se sont intensifiés en touchant tous les secteurs culturels. Le phénomène de concentration éditoriale, qui se concrétise notamment par le rachat de maisons d'édition par des groupes industriels, s'est étendu dans le secteur du neuvième art : preuve en est le rachat de Dupuis

¹³² T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p. 37.

¹³³ Groupe ACME (org.), *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale : tirer un trait / tisser des liens*, colloque organisé par l'Université de Liège, du 16 au 18 novembre 2011.

par Dargaud qui a fait grand bruit en 2004 et qui consacre le groupe d'édition et de diffusion Média-Participations comme le major de l'édition de bande dessinée. André Schiffrin a déjà dressé de cette indéniable réalité éditoriale un portrait saisissant dans son livre *L'Édition sans éditeurs*, abondamment repris et commenté depuis sa parution en 2001¹³⁴. L'arrivée en force de maisons d'édition alternative de bande dessinée dans les années 90 trouve donc des précédents aussi bien dans le champ de la littérature que dans celui des sciences humaines, ainsi que dans le contexte de renouveau contestataire de la décennie 90 dont la création de maisons d'édition comme Agone ou La Fabrique sont tout à fait symptomatiques.

Quand Jean-Philippe Garçon déclare que l'éditeur ne peut assumer pleinement ses fonctions qu'au sein d'une structure indépendante, il rejoint les petits éditeurs derrière la dénonciation commune du marché dominant. Pour résister, la seule alternative possible serait d'emprunter une voie purement « autre » ou « parallèle », comme l'illustrent les propos d'Yvan Alagbé, l'un des fondateurs de la maison d'édition Frémok :

On n'avait le choix qu'entre deux rôles : celui du mouton noir qui ne vend pas et qui fait courir un risque à la maison d'édition, ou celui de la danseuse qui ne vend pas non plus mais qui constitue un alibi artistique pour son éditeur. Ou rien¹³⁵.

C'est encore cette volonté de résistance que rappellent Neaud et Menu dans « Autopsie de l'autobiographie » :

le début des années 90 a vu l'émergence d'auteurs et de formes de bandes dessinées qui souhaitent s'abstraire des contraintes tant éditoriales que formelles imposées par un format que [Menu a] appelé dans *Plates-bandes* le « 48 CC¹³⁶ ».

Neaud et Menu partagent une conception forte de la bande dessinée reposant sur le désir de faire une « autre bande dessinée », de faire émerger une voix dissidente¹³⁷. Ils se

¹³⁴ A. SCHIFFRIN, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999.

¹³⁵ T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁶ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 454.

Le « 48 CC » renvoie de manière péjorative à la bande dessinée standardisée de l'édition franco-belge, constituée de 48 pages cartonnées et en couleurs. Cf. J. C. MENU, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.

réunissent derrière le concept d'*alternatif* en posant tous deux avec acuité la question de leur positionnement et en se présentant, de ce fait, non seulement comme des artistes mais comme des *acteurs*. De l'un à l'autre, la forme que prend leur positionnement alternatif varie toutefois légèrement : si la notion d'altérité s'avère déterminante pour Neaud, comme on aura l'occasion de l'étudier par la suite, c'est celle d'avant-garde qui l'emporte chez Menu. Ce dernier a d'ailleurs recours à tout un vocabulaire propre à l'avant-garde : à l'armée¹³⁸ comme dans l'art, il s'agit d'être en première ligne. Le discours militaire et l'esprit de conquête se retrouvent chez les acteurs de cette époque, par exemple dans ces propos de Jean-Louis Capron (alias Jean-Louis Gauthey) ou dans la représentation de la naissance de L'Association par Duhoo (Fig. 21) :

On peut s'agacer des positions martiales, des grades fictifs et des discours péri-révolutionnaires. Mais c'est oublier que L'Association est née de la juste nécessité de conquête. [...] L'Association n'était pas seule à vouloir faire de la bande dessinée différemment. [...]... Mais avec son état-major de première classe, sa puissance de feu et son trésor de guerre hérité d'une précédente association (réunissant Menu, Stanislas et Matt Konture) L'Asso et ses fondateurs étaient en première ligne¹³⁹.



Figure 21. David B.,
L. TRONDHEIM, *Quoi !*, Paris,
L'Association, 2011, p. 39.

¹³⁷ Dans sa thèse de troisième cycle, Jean-Christophe Menu nomme cette voix dissidente « l'envers du miroir » ou « le Double » de la bande dessinée. Cf. J. C. MENU, *La Bande dessinée et son double*, op. cit., 2011.

¹³⁸ L'avant-garde désigne la partie de l'armée qui marchait la première. Si la position de Menu n'est pas militaire, elle est pleinement militante. C'est l'occasion de rappeler leur étymologie commune, le verbe latin militaire qui veut dire « faire le service militaire, combattre ». C'est surtout dans la langue théologique que s'accepte le sens de combat : d'où l'expression d'Église militante dès 1420 puis, au XIX^e siècle, l'introduction de l'adjectif dans la langue politique. O. BLOCH, W. VON WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2008, p. 409.

¹³⁹ J. L. CAPRON, dans David B., L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !*, op. cit., p.8.

Rappelons que la notion de contestation forme un véritable *topos* de l'art moderne. Le régime de l'exception artistique est indissociable de l'idée de contestation, de rupture avec les règles. Plus encore, la création artistique se présente comme l'une des manifestations de la liberté de l'artiste à condition de se déployer dans l'espace de la transgression des règles admises. Selon Michel Foucault, l'artiste ne doit pas se plier aux formes déjà existantes mais inventer son propre vocabulaire. Prenant l'exemple de Pierre Boulez et de la musique contemporaine, il écrit que le musicien demandait à la pensée d'ouvrir « dans le jeu si réglé, si réfléchi qu'il jouait, un nouvel espace libre » :

Mais l'essentiel pour lui était là : penser la pratique au plus près de ses nécessités internes sans se plier [...] à aucune d'elles. Quel est donc le rôle de la pensée dans ce qu'on fait si elle ne doit être ni simple savoir-faire ni pure théorie ? Boulez le montrait : donner la force de rompre les règles dans l'acte qui les fait jouer¹⁴⁰.

L'artiste décrit par Foucault doit faire table rase du passé, inventer des formes et revendiquer par là une certaine pureté. Dans « Autopsie de l'autobiographie », Neaud reprend à son compte les préceptes de Foucault quand il déclare que l'autobiographie lui est apparue comme un matériau encore vierge, comme un minerai qui lui a permis presque naturellement de faire émerger de nouvelles formes de narration, de nouvelles grammaires. En passant par l'autobiographie, Neaud cherche à « dérouiller les articulations du récit traditionnel et [à] oxygéner les formes possibles de la BD¹⁴¹ ». Autant de revendications qui rappellent cette fameuse phrase de Blanchot :

Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant – comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature¹⁴².

Puisqu'il revient à l'artiste de fonder un domaine d'exception, il en découle tout un processus d'autonomisation. C'est l'idéal que porte L'Association à sa naissance, comme le rappellent les cofondateurs dans *Quoi !*. En voulant sortir des sentiers battus, les artistes créent leur propre maison d'édition, se professionnalisent et tendent du même coup à entériner les normes mises en place au sein de leur propre structure : dès lors, ces normes risquent de ne renvoyer qu'à elles-mêmes. C'est dans ce cadre que Gauthey ou Cestac,

¹⁴⁰ M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 222.

¹⁴¹ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 465.

¹⁴² M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 253-254.

quand ils décrivent les activités de Cornélius ou de Futuropolis, mettent l'accent sur le savoir-faire de l'artisan comme condition nécessaire à la libération de l'artiste. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que Menu décrive sa maison d'édition comme une entité, comme un monstre s'épanouissant librement :

C'est la « bestiole » qui décide, en fait. Ce n'est pas par hasard que notre symbole est une hydre. Je considère L'Association comme une bête, une femelle. Et elle nous dépasse tous¹⁴³.

Revendiquer une indépendance, ce serait donc un moyen de trouver du même coup une place (celle d'opposant) et une justification (celle de résistant). Mais l'autonomie risque parfois de conduire à une certaine circularité et la structure de se transformer en dictature, comme le rappelle Joann Sfar :

J'aimerais juste rappeler que L'Association a été créée comme une monarchie parlementaire et que le jour où elle est devenue une autocratie nous avons été sommés de nous soumettre ou de partir¹⁴⁴.

Cette circularité s'étend au discours lui-même, comme si l'essoufflement critique suivait l'essoufflement du genre, comme si la bande dessinée autobiographique n'avait servi aux auteurs qu'à prendre position dans le champ du neuvième art. L'écriture de soi cristallise parfaitement ces écueils tant elle donne naturellement prise au commentaire, tant les auteurs, en pratiquant l'introspection et la rétrospection, font souvent preuve d'une conscience aiguë de leur art et versent dans la théorisation de leur propre pratique : Jean-Christophe Menu, Frédéric Boilet, Edmond Baudoin, Fabrice Neaud ou Lucas Méthé parlent très bien de leurs propres travaux¹⁴⁵. Il peut résulter de la circularité un certain dessèchement, une panne de la création. Dans « Autopsie de l'autobiographie », Neaud et Menu regrettent de ne plus parvenir à créer, à l'instar du peintre du *Chef d'œuvre inconnu* ou de *La Madone du futur* : « Cependant, mon échec est interne. Cette mode m'a fait me poser beaucoup de questions. Je sens bien que je ne peux pas continuer comme ça¹⁴⁶ ». Les règles ayant été franchies, l'artiste n'étant plus en mesure de les transgresser, la création

¹⁴³ T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁴ J. SFAR, dans David B., L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁵ La théorie de la bande dessinée a souvent été le fait de praticiens, dont Rodolphe Töpffer, Scott McCloud, Will Eisner et Jean-Christophe Menu sont les plus fameux. Sans doute parce que la bande dessinée n'a pas fait l'objet d'un discours culturel, les auteurs ont pu occuper une place privilégiée, introduisant une confusion parfois malheureuse entre livres de théorie et livres d'intuitions d'artistes. Caractérisée par un lien intrinsèque entre la production et le discours, la bande dessinée autobiographique reconduit ce trouble, ce qui peut expliquer la place peut-être démesurée qu'elle occupe sur le terrain du discours par rapport à d'autres orientations.

¹⁴⁶ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », op. cit., p. 464.

semble s'assécher d'elle-même. Comme chez Frenhofer, l'ambition se confronte à la réalité et réduit les auteurs au silence. Silence relatif cependant puisqu'ils continuent à s'exprimer dans les marges : Menu dans l'édition, Neaud dans le discours, entre autres choses. De ce point de vue, la bande dessinée manifeste un retard sur les autres arts en continuant, notamment à travers l'autobiographie, à inventer sa modernité.

C'est dans ce cadre que leur refus du genre prend tout son sens. Dès lors qu'il faut inventer ses propres formes, comme le préconise Foucault, comment se soumettre à une classification ? Marquée par une « nécessité intérieure¹⁴⁷ », la voix de l'auteur doit se jouer de toute tentative de classification, se désolidariser de tout lieu, de toute place. Neaud et Menu s'accordent à penser que l'autobiographie dessinée, qui était une *forme* féconde en idées dans les années 90, est devenue dans les années 2000 un *genre* : ils font le constat d'un échec, d'une « crise » de la bande dessinée autobiographique, d'un épuisement de ses possibilités. Qu'il soit désormais possible de dégager un certain nombre d'invariants et de répertorier un certain nombre de mécanismes, cela constitue le signe, selon eux, de la perte de spécificité de la pratique de l'autobiographie :

Il ne devrait pas y avoir de « genre » autobiographique, pas de description obligée d'un type d'événements spécifiques ou d'une manière spécifique de les traiter¹⁴⁸.

Au nom d'une contestation radicale, Neaud et Menu soulignent la dichotomie traditionnelle entre le positionnement alternatif et le concept de genre. La transgression générique est un poncif de la modernité et les avant-gardes, notamment littéraires, ont dénoncé les genres comme des contraintes périmées. Lorsque Menu parle de la nécessité de « trier le bon grain de l'e-vrai¹⁴⁹ », quand Neaud reproche à la presse et au public de ne pas opérer de distinction entre ces autobiographies dites de proximité et les leurs¹⁵⁰, ils postulent une différence de *nature* entre ces œuvres. N'adoptent-ils pas ici une posture historiciste : pour reprendre la comparaison biologique un peu laborieuse faite par Neaud,

¹⁴⁷ J. C. MENU, *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁸ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 496.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 462.

¹⁵⁰ « [...] la diffusion aussi bien que la presse ne fait aucune distinction, désormais, entre cette production et des œuvres plus pointues (singulières, des tentatives plus individuelles). Sans compter que ce sont les mêmes qualificatifs qui décrivent celles-ci et celles-là : narcissisme, complaisance, égocentrisme, 'intime', pudeur/non-pudeur, concessions/sans concessions, 'mise à nu', et autres jurons stylistiques éculés qui me faisaient déjà vomir en leur temps, à la différence près qu'ils décrivent parfaitement, désormais, la production contemporaine... » *Ibidem*, p. 461.

ils se présentent comme les derniers spécimens du renouveau en bande dessinée. Nos deux auteurs déplorent en quelque sorte un art autobiographique « post-historique », selon le mot de Danto, une histoire après l'histoire. Nul doute que prendre le parti de la dispersion leur permet aussi de mieux dessiner l'immensité du champ des possibles, l'étendue de ce nouveau territoire à traverser. Pourtant, en mettant en avant le concept de nouveauté radicale, ils s'inscrivent dans une tradition littéraire, ils puisent dans un référent, certes hors du champ de la bande dessinée, mais référent tout de même. Neaud rappelle qu'il lui importait d'utiliser « les mêmes outils que n'importe quel auteur littéraire, avec les mêmes exigences et la même conviction¹⁵¹ ». Comme en littérature, l'écriture de soi doit se caractériser par son extrême irréductibilité, comme l'illustrent ces propos d'Annie Ernaux :

Ce qui compte pour moi, c'est de trouver, à partir d'un contenu strictement autobiographique, une *forme* ne valant que pour ce texte-là¹⁵².

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 454.

¹⁵² Cité par P. GASPARINI, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 282.

Conclusion

Ainsi, l'autobiographie est apparue comme un cheval de Troie, comme le symbole d'une lutte, en conséquence comme un *discours* : discours de protestation, discours d'opposition, discours de mobilisation. Les auteurs, et notamment ceux des années 90, ont vu dans l'écriture de soi un terrain d'expérimentation leur permettant de désenclaver leur discipline : cette dernière fournissait à l'édition indépendante les moyens de s'extraire de l'imitation des albums dits académiques. En s'ancrant dans le contexte éditorial indépendant, la bande dessinée autobiographique se tourne sur elle-même et devient un genre pleinement signifiant, à haute portée symbolique mais aussi politique. Songeons à Patrick Gaumer qui, dans son anthologie *La BD*, classe de manière éloquente la bande dessinée autobiographique dans une subdivision nommée « bande dessinée et politique¹⁵³ » : c'est bien en prenant position dans la bande dessinée que l'écriture de soi est devenue une catégorie pleinement opérante. Après avoir décrit le contexte éditorial de la bande dessinée, il convient d'élargir notre point de vue et de rappeler que la fin du XX^e siècle et l'aube du XXI^e siècle correspondent à la prolifération des publications de l'intime. C'est dans un environnement aussi exubérant que diffus, d'abord littéraire mais aujourd'hui nettement transmédiatique, que la bande dessinée intime s'est installée.

¹⁵³ P. GAUMER, *La BD*, Paris, Larousse, coll. « Guide Totem », 2002.

CHAPITRE 3

Une vaste nébuleuse autobiographique : continuités et mutations

Introduction

Ce n'est pas chose aisée que de parler de bande dessinée autobiographique sans être systématiquement renvoyé à son discours, à sa valeur : tel est le constat qui s'impose jusqu'à présent. En raison de cette circularité, préjudiciable à toute forme de pensée, il s'avère tout aussi malaisé de circonscrire notre objet de recherche, de savoir précisément de quoi il est question, de se lancer dans une tentative de délimitation. Car c'est en majeure partie dans l'opposition que la bande dessinée du moi trouve sa justification, son sens, sa place. Pour sortir de cette circularité, pour s'extraire du discours binaire de l'académisme et de l'avant-garde, de l'amour et du désamour, peut-être faudrait-il simplement l'inscrire dans le contexte plus vaste des écritures personnelles qui n'a cessé depuis les années 70 de subir des mutations, de se complexifier et de revendiquer sa modernité.

Jamais autant qu'aujourd'hui il n'y eut d'écritures intimes et c'est dans une très riche nébuleuse qu'est apparue la bande dessinée autobiographique. Il importe de décrire ce contexte, les filiations dont les artistes ont souvent conscience, l'influence littéraire que certains revendiquent. D'ailleurs, dans les années 90, les éditeurs de bande dessinée indépendante se réclament pleinement de quelques modèles littéraires, en particulier des avant-gardes et notamment du surréalisme. À n'en pas douter, c'est en connaissance de cause et soucieux de qualité littéraire qu'ils ont mis sur le devant de la scène éditoriale l'autobiographie, un genre déjà générateur de frictions en littérature. Dans ce chapitre, je me propose donc de délaisser momentanément notre objet de recherche pour prendre de la distance et l'inscrire dans une sphère plus vaste et tout aussi complexe : j'espère, de cette manière, mettre en évidence les champs de force qui travaillent les littératures de l'intime.

L'étonnante pluralité des termes le démontre déjà : malgré leur profusion, leur précision parfois, les écritures personnelles ne cessent d'échapper au discours. Parmi eux, citons l'autofiction, l'autoportrait, le roman autobiographique, le roman du *Je*, les antimémoires, la nouvelle autobiographie, l'autonarration, la surfiction, l'hétérobiographie. Il en existe beaucoup d'autres et tel ne sera pas mon propos que de les recenser, les définir et en relever toutes les nuances. Je me contenterai simplement de prendre acte de ce foisonnement terminologique, qui suffit à présenter l'écriture de soi sous son jour le plus

insaisissable et à remarquer que, comme toujours dans l'histoire littéraire, ces notions naissent en opposition les unes avec les autres.

En ce sens, l'autobiographie telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune en 1975 dans son *Pacte autobiographique* reste encore et toujours un concept pleinement éclairant. Influencé par le structuralisme, le théoricien y opposait déjà l'autobiographie à la fiction ainsi qu'à d'autres genres appartenant au champ de la littérature personnelle, à commencer par les mémoires et le journal intime. Et toutes les notions créées à la suite de Lejeune ne s'accordent-elles pas à dire que l'écriture de soi déborde résolument de l'autobiographie ? Ce n'est donc pas tant comme genre artistique que comme notion opérante dans le champ de la théorie littéraire que je m'intéresse ici à l'autobiographie. Les bases théoriques que Lejeune a posées en 1975 restent de ce point de vue décisives pour toute la création et la réflexion autour des écritures intimes de la fin du XX^e jusqu'au début du XXI^e siècle.

Dans le même ordre d'idées, je ne retiendrai de cette nébuleuse que deux notions particulièrement efficaces, à savoir l'autoportrait et l'autofiction, et laisserai de côté d'autres propositions dignes d'intérêt comme celle de roman du *Je* que Philippe Forest a élaborée de manière aussi subtile que convaincante. Conçues dans les creux de l'autobiographie, l'autoportrait et l'autofiction en soulignent les carences et surtout la désuétude. Car toutes deux avancent qu'il faut désormais passer par d'autres chemins pour introduire les écritures intimes dans la modernité. Je m'appuierai sur le livre *Miroirs d'encre* de Michel Beaujour, au fondement de l'autoportrait littéraire, et sur le remarquable travail de synthèse que Philippe Gasparini a fourni autour de l'autofiction, dans son livre éponyme, depuis sa création par Serge Doubrovsky en 1977 jusqu'aux nouvelles variantes apparues dans les années 2000. Dans cet ouvrage, en même temps qu'il donne une belle leçon de méthodologie, Gasparini cherche à comprendre la position que l'autofiction peut désormais occuper dans notre système des genres. Nées relativement peu de temps après la publication du *Pacte autobiographique* (Doubrovsky crée son néologisme en 1977, le livre de Beaujour est paru en 1980), l'autofiction et l'autoportrait s'opposent clairement aux limites de l'autobiographie et mettent l'accent sur les revendications des écrivains. Sous leur plume, il semble bien évident que le matériau vécu se présente comme un moyen de s'attaquer aux frontières de la littérature, fonction que l'on retrouve pleinement dans les autres arts. Comment oublier par exemple que le cinéma, médium incontournable qui influence profondément les artistes de tous les horizons, renouvelle en profondeur la

réflexion non seulement sur l'autoportrait, mais sur les limites entre le réel et la fiction ?
Ainsi, ce chapitre porte surtout sur l'évolution des enjeux identitaires dans la construction autobiographique et sur la nécessité d'un changement de paradigme, dont le neuvième art a hérité.

I. CONTRE L'AUTOBIOGRAPHIE

1. Tradition...

Dans son *Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme :

le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁵⁴.

Comme chacun sait, il forme le concept décisif de « pacte autobiographique », qui désigne le contrat que l'auteur passe avec le lecteur, établissant qu'il raconte bien ce qu'il a vécu. Le théoricien ajoute que :

écrire un pacte autobiographique [...], c'est d'abord poser sa voix, choisir le ton, le registre dans lequel on va parler, définir son lecteur [...] : c'est comme la clef, les dièses ou les bémols en tête de la portée : tout le reste du discours en dépend. C'est choisir son rôle¹⁵⁵.

C'est à l'extérieur de l'album, avant même d'en entamer la lecture, que le lecteur doit vérifier ce contrat. Lejeune insiste bien sur l'externalité du pacte autobiographique. Autrement dit, il s'agit d'un moment rhétorique au cours duquel l'auteur avertit les lecteurs qu'il va lui raconter sa vie et comment il va le faire. « Mode de lecture autant [que] type d'écriture », l'autobiographie repose ainsi sur un « effet contractuel¹⁵⁶ » mettant l'accent sur sa puissance référentielle : le monde réel et le monde de papier se rejoignent.

Lejeune insiste également sur l'identité de personne entre l'auteur, le narrateur et le personnage, cette fameuse triade narrative. Introspection et rétrospection prouvent que l'écrivain entretient avec son passé un rapport particulier : il prend la parole en se tournant vers ce qu'il a vécu, en y cherchant à la fois une continuité et un sens, une manière d'éclairer son présent. Passé et présent s'entremêlent, de manière à se mettre

¹⁵⁴ P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

¹⁵⁵ P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 45.

respectivement en lumière, comme si ce genre littéraire s'abritait sous les auspices d'une quelconque notion de progrès ou théorie de l'évolution. Puisque retracer ainsi la formation de sa personnalité permet de s'évaluer soi-même, l'on se demande si l'autobiographie ne porte pas le poids d'un héritage chrétien : le narrateur s'érigeant en juge de lui-même, l'écriture doit permettre un mouvement à la fois de confession et de réconciliation.

Lejeune érige la vérité en véritable valeur littéraire. Plus précisément, cette vérité n'est pas objective mais interne, cédant ainsi la place à la notion de sincérité. En attribuant à Jean-Jacques Rousseau la paternité du genre, le théoricien inscrit résolument l'autobiographie dans la tradition romantique¹⁵⁷, ne serait-ce qu'à travers quelques unes des célèbres déclarations inaugurales de l'écrivain dans son manuscrit de Neuchâtel. En effet, ne peut-on déceler un fantasme d'unicité quand il déclare : « je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur¹⁵⁸ ». Rousseau sous-entend ici qu'aucun devancier ni disciple ne viendrait enrichir son texte d'une quelconque intertextualité. Et, bien entendu, le fantasme ontologique de vérité, qui est au fondement du romantisme, court dans toutes ses *Confessions* : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature¹⁵⁹ ». La puissance de l'esthétique romantique fut bien d'affirmer que seul l'art était capable de représenter correctement l'Être. Autrement dit, il s'agissait de décrire une esthétique qui ne serait rien d'autre qu'une ontologie. Cette idée selon laquelle le langage ne serait pas simplement un instrument de communication, mais véritablement l'expression d'une intériorité subjective, est déterminante dans la définition de l'autobiographie. Car dès lors que le langage est capable de refléter le monde, cette dernière peut rendre le *moi* transparent¹⁶⁰.

C'est donc sans surprise que Rousseau rêve d'une parole spontanée, instinctive, naturelle et que Lejeune, qui décrit l'autobiographie comme un genre reposant sur une

¹⁵⁷ Il existe plusieurs romantismes, mais je parle ici simplement de romantisme allemand, qui fut la matrice des autres romantismes.

¹⁵⁸ J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Garnier frères, 1980, coll. « Classiques Garnier », p. 3.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ Et contrairement à la littérature (à la poésie en particulier) et la musique (arts purs et donc romantiques par excellence), la bande dessinée rassemble des éléments hétérogènes. Selon cette conception, et sans chercher à entrer plus avant dans l'analyse du romantisme, le neuvième art pose naturellement le problème de l'unité organique du texte, qui serait le garant de l'unité de l'Être. Pour reprendre le parallélisme entre la forme et le genre, la bande dessinée en tant que forme se propose d'explorer un genre inscrit dans le romantisme, et en cela fait évoluer l'autobiographie. Plus structurellement, par le biais de ses propres spécificités, la bande dessinée semble par nature mettre à jour certaines illusions du romantisme et soulever d'autres problématiques. C'est ce que l'on étudiera dans la partie suivante.

modalité d'énonciation décrite comme pure et univoque, en fait le précurseur. Ce désir de pureté a la peau dure quand on sait que Doubrovsky reprendra à son compte le « fantasme d'une parole vive, autonome, à la fois innocente et compulsive¹⁶¹ », prétendant « traduire une confidence orale, nue, venue du fond du cœur, vierge de toute rhétorique, de toute intention, de toute pudeur¹⁶² ». Derrière ce fantasme se joue tout un rapport au monde, notamment entre intériorité et extériorité. Par son refus du style, Lejeune n'échappe pas à cette aporie : en 1975, il définit l'autobiographie comme un texte nécessairement en prose, tant il lui semble alors impensable que l'on puisse se raconter en passant par la poésie ou par une stylisation excessive de la réalité. Mais la publication de nombreux contre-exemples littéraires et novateurs a considérablement fait évoluer le champ de la littérature intime et invité Lejeune à abandonner en 2005 cette clause restrictive dans *Signes de vie*¹⁶³ (sous-titré *Le Pacte autobiographique*, 2). C'était déjà la leçon de Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, celle de Sartre dans *Les Mots*, de Nathalie Sarraute dans *Enfance*. Et que dire de *W ou le Souvenir d'enfance* qui bouleverse plus profondément encore l'horizon de l'écriture de soi et qui parut précisément en 1975 ? De manière évidente, le personnage de l'autobiographie est victime d'une profonde transformation, non seulement en raison de l'évolution de la notion de personne, mais à cause du bouleversement de la structure narrative : entrées dans l'ère du soupçon, les littératures personnelles montrent un sujet qui se complexifie, un médium qui s'épaissit, venant l'un comme l'autre placer autant d'obstacles sur le chemin de la vérité et remettre du même coup profondément en question le pacte autobiographique comme pacte de sincérité.

Pour relever le défi de se raconter « quand même », les écrivains ont alors dû emprunter d'autres voies, se détacher des conditions de référentialité et de transparence pour leur en substituer de nouvelles, plus en accord avec notre modernité. Ainsi, ils débarrassent l'autobiographie d'un certain nombre de ses illusions, héritées de la tradition romantique de l'art, et s'inscrivent dans une évolution significative de la littérature, déjà embrayée par le Nouveau Roman. C'est dans ce cadre que la démarche autobiographique est devenue cette « opération à géométrie variable, dont l'exactitude et la précision ne sont

¹⁶¹ P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 21.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ P. LEJEUNE, *Signes de vie : le pacte autobiographique* 2, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 273 p.

plus les vertus théologiques¹⁶⁴ » que décrit Vincent Colonna dans son livre *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.

2. ... et modernité de l'autobiographie

Il est frappant de noter à quel point les notions qui suivent, nées après 1975, ne se définissent que par le rapport étroit qu'elles entretiennent avec l'autobiographie. C'est ce que revendique Serge Doubrovsky, qui fait de l'autofiction une variante de l'autobiographie : « Ce que j'ai essayé de faire, c'est un type différent d'autobiographie. Mais je me range parmi les sous-catégories de l'autobiographie¹⁶⁵ ». Ce rapport conjoint de comparaison et d'opposition, l'écrivain ne cesse de l'étayer au fil de ses textes. Il raconte ainsi que c'est en lisant *Le Pacte autobiographique* qu'il « prit conscience de l'originalité fondamentale de sa pratique narrative¹⁶⁶ ». Dans une lettre adressée à Philippe Lejeune en 1977, il confie son désir d'investir un territoire que l'analyse de Lejeune a laissé vierge :

Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage [...]. J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité¹⁶⁷ [...].

L'autofiction est la réponse que Doubrovsky apporte à Lejeune et par laquelle il manifeste son ambition de combler les lacunes de son analyse. C'est pourquoi elle s'est premièrement imposée, d'un point de vue lexical, comme une antiphrase. À la fois contre le roman et contre l'autobiographie, Doubrovsky s'inscrit dans une dynamique de rupture, de déni : au cri de l'écrivain – « Autobiographie ? Non¹⁶⁸ ! » – ne peut répondre que la création d'une nouvelle pratique et d'un nouveau terme.

¹⁶⁴ V. COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 94.

¹⁶⁵ P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 203.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 12 -13.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 18.

De même, Michel Beaujour forge dans *Miroirs d'encre* le concept d'autoportrait littéraire dans les creux de l'écriture lejeunienne. Dans son introduction, il revient sur la définition fournie par le théoricien, caractérisée par le manque pour ne pas dire l'échec : selon Lejeune, il y a autoportrait quand le récit n'est pas suivi, quand l'histoire de la personnalité n'est pas systématique, quand il n'y a pas de modèle, quand l'écriture ne forme pas un tout mais une sorte de bricolage, souvent incohérent et maladroit¹⁶⁹. Cette insatisfaction, Beaujour la reprend à son compte au tout début du livre : « Le mot *autoportrait* ne me satisfait guère¹⁷⁰ ».

Tel est le terreau sur lequel l'autoportrait et l'autofiction ont vu le jour : une insatisfaction, un sentiment d'échec, une situation d'impuissance. L'un comme l'autre décrivent un nouveau rapport au temps, dans lequel le passé et le présent ne s'éclairent plus mutuellement mais se débordent l'un l'autre, ainsi qu'un nouveau rapport au monde, plus fidèle à notre modernité, caractérisé par une narration discontinue, brouillée, résolument ouverte, soumise à un ordre non plus chronologique, mais logique, dialectique ou thématique. De ce point de vue, Doubrovsky et Beaujour se contenteraient presque de pointer du doigt ce que Lejeune n'a pas pris en compte dans son *Pacte autobiographique*, à savoir la profonde hybridation qui travaille l'écriture de soi, faisant subir à cette dernière une ouverture, une altération, une discontinuité. Ce constat est un peu injuste puisqu'il présuppose que l'autobiographie forme un genre transparent, lisse, exhaustif, jamais problématique, comme s'il était possible de se raconter sur le mode de l'enregistrement ou de la retranscription, comme si les autobiographes n'étaient pas des écrivains, comme si Lejeune n'était pas d'abord féru de littérature. C'est évidemment faux, le théoricien l'a prouvé par la suite en ne cessant d'affiner son analyse et, alors même que son intérêt le porte aujourd'hui presque exclusivement vers les journaux intimes, en se montrant toujours plus soucieux de l'objet unique, des feuilles volantes, de l'épaisseur de la pratique d'écriture, comme en témoigne son livre *Un Journal à soi*¹⁷¹ coécrit avec Catherine Bogaert.

Il reste que, simplifiée de la sorte, l'autobiographie se présente dans la théorie littéraire comme un véritable « principe actif ». Gasparini décrit d'ailleurs l'autofiction

¹⁶⁹ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 7.

¹⁷¹ P. LEJEUNE, C. BOGAERT, *Un Journal à soi : histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, 215 p.

comme « un *lieu* d'incertitude esthétique », comme « un *espace* de réflexion » autour duquel « se sont progressivement cristallisées la plupart des questions que pose l'évolution actuelle du roman et de l'autobiographie¹⁷² ». Témoin d'une complexification et d'une opacification, l'autofiction n'est rien d'autre pour Doubrovsky qu'une « forme actuelle du champ autobiographique » (en 1992), qu'une « variante 'post-moderne' de l'autobiographie¹⁷³ » (en 2005). L'enjeu ne varie pas : il s'agit bien de faire tomber l'autobiographie dans la modernité, de se raconter avec justesse et lucidité (et non plus sincérité) et d'inventer un nouveau langage.

¹⁷² P. GASPARINI, *Autofiction, op. cit.*, p. 7. Je souligne.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 145.

II. LA TRANSPARENCE ET SES OBSTACLES

1. *Psychanalyse et rhétorique : se raconter dans le détour*

Pour mettre en lumière cet « impossible » de l'autobiographie, les auteurs empruntent souvent des voies détournées. C'est le cas exemplaire de Doubrovsky qui passe par la psychanalyse pour bâtir le concept d'autofiction et qui adresse d'ailleurs à l'autobiographie le reproche de ne pas avoir « tiré les leçons de la révolution psychanalytique¹⁷⁴ ». La cure met en évidence que la mémoire est en faillite, tout comme le sujet : l'autofiction s'inscrit bien dans ce « mouvement de la réflexion contemporaine qui n'a cessé de mettre en doute l'aptitude du sujet à se connaître¹⁷⁵ ». Au vu de cette inaptitude, l'entreprise de trouver les mots pour se dire devient source d'un sentiment d'impuissance et de fictivité. De ce fait, la révolution psychanalytique contribue à remettre profondément en question la sincérité du pacte autobiographique et à conduire à la révolution littéraire de l'autofiction¹⁷⁶.

À l'opacité du sujet répond l'opacité de l'écriture. Dans *Fils*, la psychanalyse intervient non seulement dans la thématique, mais dans la production du texte puisqu'elle fournit à Doubrovsky le moyen de « créer sa propre langue pour raconter sa vie¹⁷⁷ ». Instrument de refoulement, de falsification, elle forme un écran révélant l'impossibilité de raconter sa vie de manière linéaire. Dès lors, la langue se poétise, elle s'expose de façon à jeter aux oubliettes les problématiques désuètes de vérité et de référentialité, comme l'écrivain le démontre en jouant avec l'écriture consonantique. Par le truchement de l'analyse, Doubrovsky insiste sur l'aspect travaillé et retravaillé du texte, sur l'importance du verbe, autrement dit sur la matière. Il reconduit au sein de la littérature intime les problématiques mises en avant par les avant-gardes littéraires. Ajoutons que si l'écrivain eut d'abord besoin de la psychanalyse comme d'une sorte de troisième terme ou d' « instance

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 162.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 217.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 35-36.

régulatrice¹⁷⁸ » démontrant que le sujet n'est rien moins que transparent, c'est en toute logique qu'il s'est défait par la suite, au fur et à mesure de sa théorie et pratique de l'autofiction, de la nécessité de passer par l'expérience de la cure. Une fois que l'on admet l'opacité constitutive de la construction identitaire, il devient inutile de chercher au dehors des éléments de complexification : l'épaisseur caractérise déjà l'expérience vécue, perçue dès lors non plus comme un tout « mais comme des fragments épars, des niveaux d'existences brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées¹⁷⁹ ».

Beaujour adopte une perspective semblable, même si les enjeux diffèrent légèrement. Dans *Miroirs d'encre*, il se propose d'explicitier les rapports qui existent entre la sémiotique mnémonique et l'autoportrait littéraire et fait de l'ancienne rhétorique la matrice des discours sur soi. Ce faisant, il s'emploie à mettre en lumière les habitudes, les schémas impersonnels, la force de l'inconscient collectif, les notions de banalité, de vulgate ou encore d'éducation que chaque récit de vie charrie. De manière aussi convaincante que vertigineuse, le théoricien montre bien que les lieux convenus, les mythes, les clichés forment autant certains obstacles sur le chemin de la connaissance de soi que les composants incontournables de la formation de la personnalité. Car « il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit aux prises avec la *chose*, ou *res* : le lieu commun¹⁸⁰ ». Ce n'est pas sans ironie que l'on constate que pour sortir des moments topiques de l'autobiographie, que Damien Zanone a bien inventorié dans son livre *L'Autobiographie*¹⁸¹, Beaujour invite à passer par les lieux communs de la rhétorique. Il ouvre ainsi l'écriture de soi à l'incompris, la polyphonie, l'impossible ou encore l'absence. C'est la raison pour laquelle il définit l'autoportrait comme une écriture de soi dans le miroir du monde, mais ce serait un « miroir d'encre », c'est-à-dire un miroir opaque, brouillé par la langue, la culture et les autres :

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁰ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸¹ Damien Zanone remarque ainsi que l'autobiographie promet « un certain nombre de moments attendus, inséparables de l'idée que l'on se fait des différentes étapes de la formation d'un individu et de son entrée dans le monde ». Il parle ainsi des lieux d'une topique rhétorique secrétée par ce genre : ce sont le récit d'enfance, la vocation littéraire, la sortie des années de formation et la jointure, c'est-à-dire quand le temps de l'histoire rejoint le temps de la narration. D. ZANONE, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996, p. 44-48.

C'est alors que l'autoportrait, dans un paradoxal renversement, se révèle sous son jour de système modélisant, sans pour autant cesser d'être excrément coupable¹⁸².

2. *La fiction du réel*

L'une des leçons de la psychanalyse est de dévoiler que le sujet est opaque et divisé. Il en découle qu'un sentiment de fiction vient s'immiscer dans la connaissance du sujet moderne, rendant désuète la distinction entre le réel et la fiction. C'est l'avertissement que Doubrovsky donnait dans le brouillon de *Fils* :

m'inscrire en livre c'est m'inscrire EN FAUX même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction coquecigrues catoblépas y a rien à faire [...] livre rêve ON Y CROIT ça dit VRAI mais EN FABLE¹⁸³.

Loin de correspondre à une source extérieure, la fiction s'immisce donc dans la vie elle-même. C'est la thèse que développe plus particulièrement Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse*, publié en 2005 : il insiste sur la nécessité d'appréhender Narcisse sur une ligne de fiction, tant il est vrai que l'intériorité n'existe que dans son rapport avec une extériorité, une altérité et un imaginaire. Et puisque « la réalité, plus crédible, plus vraisemblable, intègre la fiction de la vie », il cherche à ce que son esthétique vise « l'abolition de l'habituelle distinction réalité/fiction¹⁸⁴ ». En ce sens, l'autobiographie ne s'oppose plus au roman dans la mesure où elle renvoie à un « espace fictionnel latent, d'une fiction non intentionnelle dont l'instance narratrice serait le trompe-l'œil saisissant¹⁸⁵ ». Pour le dire autrement, Vilain estime que la catégorie de l'autofiction n'est plus pertinente quand on admet que la vie elle-même est productrice de fictions : il devient inutile d'avoir recours à un autre terme que celui d'autobiographie. Plus encore, il lui semble désormais plus juste de faire des entorses à la vérité pour retranscrire une

¹⁸² M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 15.

¹⁸³ P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁴ P. VILAIN, *Défense de Narcisse*, op. ci., p. 265.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 126.

expérience plus véridique. C'est par ce renversement qu'il se propose de se rapprocher de la vérité, « par quoi le langage tient à l'impossible et exaltante déchirure du réel¹⁸⁶ ».

En partant du même constat, d'autres écrivains parviennent à la conclusion qu'il serait au contraire plus honnête d'écrire son autofiction plutôt que son autobiographie. Sur ce point, ce n'est d'ailleurs pas tant la fiction que « le niveau de conscience des interlocuteurs » qui distingue l'autofiction de l'autobiographie, pour reprendre ici les catégories mises en place par Lejeune :

Tandis que l'autobiographie est régie par une ignorance ou une occultation de cette fatalité fictionnelle, l'autofiction s'écrit et se lit comme une fiction¹⁸⁷.

Le contrat se modifie, impliquant sans doute plus clairement le lecteur dans le processus d'écriture, dans le tressage narratif. En d'autres termes, l'autobiographie tombe sous le coup de l'autofiction non pas parce qu'elle penche désormais vers la fiction, mais plus simplement parce que ce penchant est désormais assumé.

Pour mieux comprendre ce changement de paradigme et se garder d'une approche par trop comparative, il n'est pas inintéressant de faire un détour par le cinéma, cet art qui ne cesse d'influencer nos manières de penser et de contribuer à inventer de nouvelles formes de narrations. C'est aussi un moyen d'éviter de céder à la tentation d'une approche trop homogène, contre laquelle Jan Baetens avait déjà mis en garde :

les médias s'avèrent toujours des constructions provisoires et hybrides, dont l'indépendance par rapport à toute une série d'autres médias qui se chevauchent dans des contextes historiques et culturels eux aussi sans cesse changeants, devient vite une vue de l'esprit¹⁸⁸.

Et le cinéma du réel – qu'il s'agisse d'autoportrait filmique ou de documentaire – s'impose comme une véritable défense et illustration du filtre en art. J'aurai l'occasion de revenir sur quelques-unes des caractéristiques de ce médium propice, comme la bande dessinée, à l'extériorisation et à l'objectivation. Pour l'heure, je me contenterai d'examiner

¹⁸⁶ P. GASPARINI, *Autofiction, op. cit.*, p. 279.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 205.

¹⁸⁸ J. BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 27 septembre 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/974>.

comment le cinéma érode en profondeur les frontières entre le réel et la fiction en prenant pour exemple le travail d'Avi Mograbi, réalisateur israélien de documentaires : cette œuvre nous intéresse particulièrement car elle est profondément ambiguë, à la fois proche et ambitieuse, personnelle et fermement politique. Le cinéaste ne se départit jamais de son ambition de s'attaquer aux pans les plus épineux et les plus intimidants de son histoire proche (par exemple la guerre du Liban ou les massacres de Sabra et Chatila) et du souci de conserver toutes les aspérités du conflit israélo-palestinien. Parfaitement conscient que l'opération du montage revient toujours à rendre fictionnelle la réalité, que l'auteur recrée nécessairement par ce biais un morceau spatio-temporel qui n'a pas réellement existé, Mograbi se met dans ses films à la recherche de réponses subtiles à la question de la mise en scène. Et cette quête le conduit à ménager constamment l'autoportrait et le documentaire, à jouer avec la catégorie de l'autofiction.

Dans le documentaire « Mograbi Cinéma » réalisé par Jacques Deschamps en 2012¹⁸⁹, il explique que la réalité se trouve toujours manipulée, que le réalisateur choisisse une situation historique et la mette en regard avec une situation du présent, qu'il les confronte ou simplement les juxtapose. Fort de ce constat d'une fictivité intrinsèque au cinéma, ne serait-ce que par l'emploi d'une caméra prenant nécessairement part à la réalité, il rejoint Philippe Vilain dans sa défense de Narcisse quand il décide d'assumer cette fiction du réel pour approcher les vérités qui lui importent (politiques, historiques).

Je ne pense pas que le documentaire soit différent d'autres pratiques ou de la fiction en ce qui concerne l'importance de la subjectivité ou de l'expression subjective. Ce que vous voyez dans un documentaire est une vision subjective et reconstruite de la réalité. [...] Aucune réalité n'entre dans l'objectif d'une caméra pour en ressortir telle quelle. Entre l'objectif et l'écran, il y a toujours la tête de quelqu'un¹⁹⁰.

Pour s'intéresser à l'histoire de son pays, le cinéaste décide donc de se montrer, de devenir consciemment un acteur dans ses propres documentaires, de se représenter au travail évidemment, mais aussi d'une manière autofictionnelle et biaisée à travers de faux épisodes de sa propre vie. Dans chaque film d'Avi Mograbi, plus l'histoire est « petite » et

¹⁸⁹ J. DESCHAMPS, *Mograbi Cinéma*, Ardèche Images Production, INA, 2012, 86 minutes.

¹⁹⁰ R. LEFEBVRE, D. ZABUNYAN, « Avi Mograbi : un cinéaste pas radical », *Débordements* [En ligne], mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 11 avril 2014. URL : <http://www.debordements.fr/spip.php?article206>.

personnelle, plus elle est fausse mais repose sur des sentiments réels permettant au lecteur de s'approcher de la Grande Histoire.

Tout le cinéma d'Avi Mograbi s'emploie à mettre à distance la question de la vérité pour lui substituer celles, plus juste, d'intégrité et de cheminement, tant il est vrai qu'il est impossible de ne pas mentir quand on se confronte à des faits historiques de grande ampleur et il existe plusieurs vérités. C'est en vertu de ce souci d'intégrité que ses documentaires restent à la fois très personnels et très politiques et qu'ils insistent toujours sur l'importance pour le réalisateur comme pour le spectateur de se frayer un chemin, de prendre position. Afin de pas oublier que quelqu'un se cache derrière la caméra ou derrière les fourneaux et que la vérité n'est jamais romantique, c'est-à-dire qu'elle ne tombe pas du ciel, qu'elle n'est pas immanente, il choisit de montrer de manière stratégique le making-off du film dans le film. En conséquence, chaque documentaire réactualise le sentiment d'échec si caractéristique de notre modernité et des nouvelles pratiques de l'écriture de soi : le cinéaste se représente à la recherche d'une vérité qui se refuse, d'un film dont les contours s'effacent. C'est en chemin qu'une vérité se dévoile et que l'on découvre un film comme un objet trouvé, comme un objet inattendu. C'est ce qu'il se passe de manière caractéristique dans son documentaire sur Ariel Sharon, dont le seul titre – *How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon* – est si révélateur. Mograbi fait du cinéma cet art indicial capable de se débarrasser du carcan de la référentialité pour s'ouvrir à une zone indécidable, une zone flottante.

Évidemment il y aurait beaucoup d'autres exemples : Jim McBride, Jean Eustache, Marguerite Duras, pour ne citer que ceux-là, posent au cinéma d'interminables questions d'autoreprésentation, de frontières entre le réel et la fiction, qui ont certainement influencé les nouveaux promoteurs de l'autofiction littéraire. Si je retiens brièvement le travail d'Avi Mograbi, ou plus loin celui d'Agnès Varda, c'est parce qu'il s'agit de réalisateurs contemporains qui ont déjà tiré les leçons de leurs prédécesseurs, qui ont dépassé le stade du questionnement ou de l'étonnement pour assumer la part de fiction du réel : c'est la raison pour laquelle leur cinéma, pourtant documentaire, politique et social, est aussi hybride, poétique et lyrique. De cette manière, l'œuvre se fait plus corporelle, au service non plus du référent mais de la fonction poétique, de l'activité du cinéaste : en ce sens, elle forme en effet un véritable autoportrait dont le véritable sujet est l'activité même du

cinéma. C'est en ce sens que le récit de soi, et ce dans chaque art, se présente comme un comble, le comble de la littérature, le comble du cinéma, le comble de la bande dessinée.

3. *Une machine d'écriture*

L'opposition entre le narratif et le poétique se trouve au fondement de l'autoportrait autant que de l'autofiction. Beaujour se demande par exemple s'il y a incompatibilité sans recours entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité¹⁹¹ :

L'autobiographe, le mémorialiste veulent qu'on se souvienne d'eux pour leur vie, les actions qu'ils narrent [...] l'autoportraitiste, en revanche, n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là ou pas du tout¹⁹².

En faisant ainsi retour sur la matière verbale, l'autoportrait littéraire apparaît non plus comme le produit d'une confession, mais comme celui d'une rhétorique, « pur discours oiseux, livresque », « livre parmi les livres¹⁹³ ». Puisqu'il est impossible de se peindre, l'écriture, ce pur « miroir d'encre », vient remplacer le reflet dans le miroir : « Bientôt l'écriture elle-même est en question, et il se profile un *cogito* de l'écriture, qui se substitue à celui de l'être¹⁹⁴ ». En d'autres termes, il s'agit de faire basculer l'autobiographie dans le littéraire, ce qui n'est pas toujours dénué de certains jugements de valeur – on le retrouve pleinement dans le discours tenu sur la bande dessinée autobiographique. C'est particulièrement évident à travers la notion élaborée par Alain Robbe-Grillet, « la nouvelle autobiographie », dont l'enjeu n'est pas tant de réformer un genre que de mettre l'accent sur la forme de « reportage en écriture littéraire, donc en écriture *romanesque*, car, dans sa poétique, il n'y avait de littérature que *romanesque*¹⁹⁵ ». Autrement dit, l'expression « nouvelle autobiographie » ne désigne pas une nouvelle autobiographie mais une nouvelle valeur, ce qui peut être source de confusion.

¹⁹¹ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 18.

¹⁹² *Ibidem*, p. 348.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 342.

¹⁹⁵ P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 144.

De l'autobiographie à ses nouvelles formes, la situation d'énonciation et l'implication du lecteur évoluent considérablement. Le lecteur est placé devant le texte, devant son épaisseur et son élaboration. La frontière entre l'énonciateur et le lecteur se fait plus floue. Le lecteur est plus impliqué et le texte n'est plus un produit fini mais une véritable expérience, comme chez Michel Leiris qui dans *Biffures* met l'accent sur les liens, les sauts, les transitions, les jeux de bond et de rebond de l'écriture. C'est aussi ce que Doubrovsky rend possible à travers sa langue, riche d'innovations formelles, de retours sur soi, de commentaires, révélant par là la relation problématique entre le monde réel et le monde de papier. La matière se déploie et se complexifie, au point de prendre son autonomie, au point de devenir une sorte de double de soi.

De cette opacification, il découle que le sens n'est pas préexistant, que le moi n'est jamais donné d'avance : cela constitue un bouleversement majeur dans le champ des littératures intimes. L'épaisseur du médium, qu'il s'agisse de littérature, de cinéma ou de bande dessinée, déjoue la transitivité du récit de soi et renouvelle profondément les possibilités et les modalités du témoignage, du journalisme, les formes du référent et de l'histoire. Désormais, se raconter ne consiste pas à puiser dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de retranscrire. Grande ou petite, l'histoire se fait au contact de l'œuvre, aux prises avec de multiples jeux de forces, comme le démontre parfaitement l'œuvre d'Avi Mograbi. Que l'autofiction s'élabore par le travail d'écriture, Doubrovsky l'avait compris dès 1977 :

Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie. D'où cette formule en chiasme, un peu rebattue aujourd'hui, mais adéquate à son projet : confier « le langage d'une aventure à l'aventure du langage¹⁹⁶ ».

Ce changement de paradigme est à la fois subversif et conservateur : il permet d'ouvrir l'œuvre mais aussi de remettre en évidence l'art du conteur et le caractère profondément littéraire de l'écriture de soi. Observons que ce souci de la narration se retrouve aussi au cœur des préoccupations des auteurs de bande dessinée autobiographique.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 28.

III. L'ÉCRITURE DE SOI À L'ÉPREUVE DE L'ALTÉRITÉ

Les nouvelles variantes de l'écriture de soi semblent donc naître de la nécessité d'ouvrir le récit à l'altérité, qui prend les formes plurielles que l'on vient d'évoquer : cet autre, c'est le sens commun chez Beaujour, l'épaisseur du texte chez Doubrovsky, la fiction chez Vilain. Puisque l'écriture est constamment traversée par la parole de l'autre, qu'elle est autant polyphonique que virtuelle, la prise de parole se décentre et subit une profonde mutation. L'autoportrait et l'autofiction mettent en évidence l'impossibilité de se décrire de manière frontale, directe ou « intransitive », l'impuissance des principes de l'autobiographie – à savoir l'introspection et la rétrospection – et la nécessité de se raconter dans le détour : c'est d'ailleurs ce que la psychanalyse révèle à travers la notion de transfert. Plus précisément, la cure et la rhétorique redéfinissent l'écriture de soi sous les modalités de la rencontre : celle « entre le général (une topique) et le particulier (l'invention réflexive à la première personne), entre le discours impersonnel (philosophique) et le discours personnel (l'opinion¹⁹⁷) ».

La démarche de l'écrivain devient ainsi fondamentalement impure, parasitée par une culture, une intertextualité, des références et des interférences : c'est la raison pour laquelle Beaujour parle de l'autoportrait comme d'un « miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde¹⁹⁸ ». L'œuvre de Leiris ou celle de Montaigne en donnent de belles illustrations : le récit s'élabore sur le mode du palimpseste, reposant sur plusieurs strates culturelles et invitant notamment le lecteur à s'y projeter. En parlant de *Fourbis* de Michel Leiris, Michel Butor montre ainsi que « lorsqu'il fouille ses souvenirs, ce sont les nôtres qu'il réveille, non point identiques, bien sûr, mais comparables » :

En grattant l'écorce de son moi, c'est un « nous » qu'il découvre au-delà de sa solitude. Les malentendus qui le séparent de lui-même, et dont il vient peu à peu à bout, ce sont aussi certains de ceux qui nous séparent les uns des autres¹⁹⁹...

¹⁹⁷ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 254.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹⁹ M. BUTOR, « Une autobiographie dialectique », dans *Répertoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 270.

L'autoportrait cède ainsi la place à ce que Butor appelle une « dialectique », ce que Beaujour nomme une « mémoire intratextuelle », et qui file dans chaque récit de vie des résonances et une communauté d'esprit. Le nouveau récit de soi cesse d'être individuel pour s'ouvrir non seulement à la mémoire, au sens commun, à l'impersonnalité, mais aussi à l'imagination, à l'invention. Songeons à la déclaration programmatique de Roland Barthes dans son autoportrait littéraire :

Le titre de cette collection (X par lui-même) a une portée analytique : *Moi par moi ?* Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! Comment est-ce que les rayons du miroir réverbèrent, retentissent sur moi ? Au-delà de cette zone de diffraction – la seule sur laquelle je puisse jeter un regard, sans cependant jamais pouvoir en exclure celui-là même qui va en parler –, il y a la réalité, et il y a encore le symbolique. De celui-là, je n'ai nulle responsabilité (j'ai bien assez à faire avec mon imaginaire !) : à l'Autre, au transfert, et donc au *lecteur*. Et tout cela se fait, c'est bien ici évident, à travers la Mère, présente à côté du Miroir²⁰⁰.

En constatant l'impossibilité d'imiter le peintre et de saisir son reflet dans le miroir, Barthes cède à l'Autre une place de choix : ce dernier est non seulement le juge et miroir, mais la matrice organisatrice du récit. La conception de l'identité s'en trouve profondément bouleversée, ainsi que la définition de l'autobiographie et la question du style.

La problématique qui nous intéresse, bien loin de ne concerner que la bande dessinée, traverse toute l'histoire de l'art. Le cinéma par exemple doit résoudre des équations similaires. La question de l'autoportrait reconduit parfaitement le schisme entre le réalisateur et l'acteur, entre l'extérieur et l'intérieur. Médium du dehors et du détour, le cinéma aborde le territoire de l'intime sur le mode de l'hybridité et de la rencontre. Ainsi, certaines œuvres filmiques remarquables s'inscrivent bien plus dans le sillage de Montaigne que dans celui de Rousseau. Pour en revenir à Avi Mograbi, il rejette absolument la tentation de l'autoportrait pour préférer celle du rebond ou de la discussion. Dans son récent documentaire *Dans un jardin je suis entré*, sorti en France en 2013, le cinéaste israélien Avi et son ami arabe Ali reviennent sur la lourde histoire du Proche-Orient en mettant l'accent sur la Guerre du Liban. Le cinéaste insiste sur l'importance de la médiation : la médiation de l'ami (c'est son ami Ali), du médium (mis en avant à travers le

²⁰⁰ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 156.

corps du caméraman, souvent à l'écran), de l'imaginaire (entre les « aventures » d'Ali et d'Avi viennent se glisser des lettres d'amour fantasmé lues par la comédienne Hiam Abbas sur des images de Beyrouth). Seul le détour lui permet de restituer le drame du déracinement.

C'est d'abord l'amitié des deux protagonistes, leur complicité, le calme d'Avi et le charme d'Ali, la pondération d'Avi et l'humour d'Ali qui happent le spectateur dans ce documentaire pourtant austère, qui l'invitent à se laisser aller à ses structures en embranchement, aux multiples digressions, à la vitalité de ce film qui se déploie comme un véritable organisme autonome. En raison de cette structure dynamique, le spectateur est implicitement prié de ne pas chercher à suivre le fil, à céder à la tentation du sens, à apposer un savoir historique préconstruit. À la fois chaleureux et difficile, ce documentaire se construit sur les ruines de l'histoire et de la mémoire officielle, il multiplie les références historiques sans craindre de noyer le spectateur occidental. Fouillant dans leurs archives, Ali et Avi racontent leurs souvenirs et offrent à l'observateur une matière mémorielle aussi riche que complexe. Comme chez Montaigne, l'amour et l'amitié fournissent à Mograbi les vecteurs d'un message qui se fait autant politique qu'autobiographique, autant personnel que radical.

Chez Avi Mograbi, l'expérience de soi est le vecteur permettant une expérience du monde. Sur les traces de Godart qui remarquait, à propos du *Voyage en Italie* de Rossellini, que le couple permettait de retrouver un état du monde, Mograbi emploie le portrait comme une manière de renouveler l'art du documentaire. De cette manière, il remonte l'histoire, remonte le passé, pour faire bouger son identité, son histoire familiale : pour le dire autrement, il forme en chemin un nouveau récit. C'est en cela qu'il s'oppose au récit dominant et se sert de l'irréductibilité de l'intime pour faire basculer son récit dans le politique. Au plus proche de notre problématique, citons encore le film *Les Glaneurs et la glaneuse*, dans lequel Agnès Varda explore les mêmes paradoxes au point de livrer un autoportrait sous forme de documentaire. Son autoportrait ressort d'un exercice de contorsionniste, comme elle l'énonce elle-même dans cette formule très barthésienne : « J'ai entrepris cet exercice périlleux : filmer d'une main mon autre main qui glanait des patates en forme de cœur²⁰¹ ». En filmant ses mains, elle se met à distance et se rend

²⁰¹ A. VARDA, *Les Glaneurs et la glaneuse*, Ciné-Tamaris, 2000, 82 mn.

étrangère à elle-même : « Rentrer dans l'horreur, je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire, je suis une bête que je ne connais pas²⁰² ». Au cœur de ce film, Varda s'intéresse à la question de l'altérité au cœur de toute réflexion identitaire : elle se filme elle-même comme une autre (comme une bête) et filme les autres comme ceux qui trouvent écho en elle. Encore une fois, c'est par l'intermédiaire d'un autoportrait *in figura*, ici dans son costume de glaneuse, qu'elle trouve sa place (Fig. 22).



Figure 22. A. VARDA, *Les Glaneurs et la glaneuse*, Ciné-Tamaris, 2000, 82 mn

Se reconnaissant bien plus dans ce qui lui est extérieur que dans la contemplation de ses mains ou de sa peau, elle envisage l'autoportrait comme Stendhal appréhendait l'écriture, comme un miroir impartial promené le long d'un chemin. D'ailleurs, c'est avec justesse que le titre et le sous-titre japonais mettent l'accent sur cette notion de promenade : « Glaner des épis tombés – Agnès se promène avec sa caméra ». À partir d'un documentaire sur le geste modeste de glaner, Varda entreprend donc de se filmer « soi par soi-même » à travers les notions d'accumulation, de récupération, de rencontre et de hasard. Au cinéma comme en littérature, l'identité se cherche désormais à travers l'altérité, ce qui constitue la définition même du lyrisme. Le récit se trouve décentré par l'altérité et toute la place de l'énonciateur en est bouleversée : il abandonne toute posture de surplomb et avec elle la tyrannie du sens, se défait de l'impératif de l'introspection et avec elle du

²⁰² *Idem.*

pacte de transparence. L'énonciateur est vacillant, pluriel, aux prises avec le monde qui l'entoure.

Des réalisateurs tels qu'Agnès Varda ou Avi Mograbi ont recours à la puissance de décloisonnement de l'intime, qui vient non seulement s'attaquer aux limites de leur art, mais aussi en mettre en lumière les spécificités. Le cinéma réactualise parfaitement les notions fortes que l'autofiction et l'autoportrait littéraires se sont employés à mettre en avant, à savoir celle d'opposition (à la fiction, à l'autobiographie), de libération et d'ouverture. Telle était déjà l'envie de Doubrovsky dans les années 70, soucieux de défricher un territoire vierge :

Je m'étaie, opération à cœur ouvert, je m'éventre, j'offre mes tripes au public. Mais le récit, moi qui décide comment il commence, où je m'arrête. Pas les événements qui me dictent : j'édicte. Ma vie n'est que de la matière première. D'abord ouvrir, ensuite, ouvrir²⁰³.

De manière très révélatrice, alors qu'il prenait conscience dans les années 90 de tous ses suiveurs, à commencer par Colonna qui a entrepris de donner à son néologisme une définition un peu différente de la sienne, Doubrovsky s'est employé à aller plus loin dans la transgression, à pousser à fond les virtualités de ce genre. De son point de vue, l'autofiction fait subir à la littérature des torsions et des distorsions, elle en force la porte d'entrée. Se joue, dans l'histoire de l'autofiction retracée par Gasparini, toute une nouvelle conception de la littérature. Nul doute que la bande dessinée hérite de cette histoire riche et complexe.

²⁰³ S. DOUBROVSKY, *La Vie l'Instant*, Paris, Balland, 1985, p. 16.

CHAPITRE 4

Enjeux et limites du corpus autobiographique
dans la bande dessinée

Introduction

Après avoir décrit le contexte – historique, éditorial et théorique – dans lequel la bande dessinée autobiographique est venue prendre place, il convient de suivre la leçon de Philippe Gasparini et de prendre en compte la volatilité de notre objet de recherche. En littérature comme dans la bande dessinée, se raconter est devenu une pratique croissante et non moins fuyante. L'histoire de la théorie littéraire a notamment mis en lumière que cette forme reste résolument ouverte, que toutes les tentatives de délimitation des frontières se vouent à l'échec, réaffirmant l'absolue vigueur de cette pratique. Qu'on le veuille ou non, la bande dessinée autobiographique renvoie à cette riche tradition littéraire et à un sac de nœuds théoriques : en nous demandant si l'on en retrouve toute la complexité dans le champ du neuvième art, on se proposera d'affirmer son statut particulier à la lumière des spécificités de l'autofiction. Et pour affiner ces remarques encore introductives et inspirées par une approche encore comparatiste, il sera utile de nous attarder sur le corpus, d'en dresser certaines limites, de relever quelques affinités et disparités entre les formes et d'affiner, par là, les problématiques qui nous occuperont.

I. L'AUTOBIOGRAPHIE, UNE AVENTURE DE LA BANDE DESSINÉE

1. *L'impossible bande dessinée autobiographique*

L'autobiographie est, sinon en voie de disparition, en voie de mutation. On a vu que l'autofiction et l'autoportrait apparaissent dans une large mesure comme les variantes modernes de l'autobiographie, comme l'annonce Serge Doubrovsky : « Ce que j'ai essayé de faire, c'est un type différent d'autobiographie. Mais je me range parmi les sous-catégories de l'autobiographie²⁰⁴ ». Dès lors, comment ne pas s'étonner du fleurissement d'une bande dessinée autobiographique ? Dans *Bande dessinée et narration*, voici ce que déclare Thierry Groensteen :

nul ne peut plus ignorer aujourd'hui que la bande dessinée moderne a fait de l'exploration de l'intériorité son sujet majeur. Pas seulement à travers l'essor considérable du genre autobiographique, dans toutes ses déclinaisons, mais aussi dans des œuvres de pure fiction²⁰⁵...

Par souci de ne pas déprécier le neuvième art et de le faire équivaloir à la littérature ou la peinture, il est parfois de bon ton de niveler le discours en bannissant toute forme d'étonnement. Force est d'admettre néanmoins que cette alliance n'allait pas de soi et qu'elle fut problématique tant d'un point de vue historique – le neuvième art s'inscrivant dans une riche tradition du récit, sinon d'aventure, du moins de fiction – que d'un point de vue esthétique. Aujourd'hui devenue un phénomène éditorial important, la bande dessinée autobiographique s'est banalisée, au point de nous faire perdre de vue certaines tensions initiales et de nous faire oublier que ce *jeu* entre un genre – l'autobiographie – et un format – la bande dessinée – est d'abord apparu pour certains auteurs comme une véritable *aventure*. Ancrée dans l'édition dite alternative des années 90, cette exploration est même apparue comme l'un de ses défis majeurs, invitant les auteurs à explorer les confins de leur médium.

²⁰⁴ Cité par P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 203.

²⁰⁵ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », p. 142.

Car ce fut bien d'abord un défi que d'entreprendre de raconter sa vie à travers le système sémiotique de la bande dessinée. Ne contrevient-elle pas aux codes de l'autobiographie ne serait-ce que par sa nature synoptique²⁰⁶ ? Comme Raphaël Baroni l'a justement fait remarquer dans son livre éponyme²⁰⁷, cette *visibilité* immédiate fait évidemment obstacle à la mise en place d'une tension narrative. Et s'il consacre son livre au récit de fiction, cette tension n'en demeure pas moins constitutive de l'autobiographie traditionnelle. En raison du mouvement d'introspection et de rétrospection, cette dernière repose sur une quête de sens et de justification. Le *je* littéraire s'installe dans le temps et c'est à tâtons que le lecteur entrevoit la formation d'une personnalité. Or, le récit de bande dessinée est toujours subverti par son pouvoir de débordement : alors que la littérature se caractérise par le retrait, le neuvième art laisse entrevoir les traces d'un *excédent*, à la fois en raison de cette nature synoptique et des traces de gestualité de l'auteur, notamment à travers le dessin. Comment le neuvième art, qui donne tout à voir, peut-il mettre en œuvre la tension entre une stabilité et une instabilité du *je*, au cœur de tout projet véritablement autobiographique ?

En raison de son langage visuel, la bande dessinée ne risque-t-elle pas de se distribuer ses images entre le fond le plus intime, fantasmatique et secret et un imaginaire collectif, des lieux communs ? Ne reconduit-elle pas la tension classique entre la rhétorique et l'expressivité que Michel Beaujour mettait en avant dans *Miroirs d'encre* ? Invitant à la fois à instaurer une distance et à engager un dialogue avec le monde, le dessin semble d'emblée s'inscrire dans une zone flottante entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et les autres, entre une voix individuelle et une polyphonie, le personnel et l'impersonnel. Autre remarque, la bulle de bande dessinée ne se présente-t-elle pas déjà comme un indice de fictionnalisation ? Comment restituer avec fidélité la parole des autres ? Les bulles – de parole et plus encore de pensée – n'apparaîtraient comme rien de plus que des hypothèses.

²⁰⁶ C'est-à-dire qu'elle se compose d'une suite de doubles planches de cases qui constituent autant d'unités narratives élémentaires que le lecteur entrevoit d'un seul coup d'œil.

²⁰⁷ R. BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 327-341.

La bande dessinée dispose du pouvoir de constamment mettre en regard le réel et la fiction, de créer plusieurs niveaux de réalité qui viennent parasiter la linéarité de l'écriture de soi. De cette manière, elle offre la possibilité de mettre en parallèle plusieurs séries d'événements et, surtout, d'enrichir le récit de vie d'un niveau fantasmatique : il s'agit de l'un des enjeux majeurs de *L'Ascension du Haut Mal*, perceptible dès la couverture. Si le titre, plutôt énigmatique, n'indique pas que l'œuvre est autobiographique, l'illustration de couverture se charge d'introduire discrètement cette déclaration d'intention. La représentation rappelle la photographie de famille : elle présente deux garçons, que l'on devine frères (Fig. 23).



Figure 23. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2006.

Les enfants regardent le récepteur, comme s'il s'agissait de l'objectif d'un photographe. Mais le contraste entre les expressions de leur visage introduit d'emblée une tension entre la fraternité et l'altérité. L'un sourit, l'air alerte, enjoué et même serein. L'autre semble étonné, voire hébété. Les garçons prennent une pose qui confère au dessin le charme désuet d'une vieille photographie d'enfance. Pourtant, un second niveau de réalité trouble ce réalisme. Derrière les garçons, on distingue des créatures fantastiques, des démons qui fourmillent, farfelus et inquiétants, tirant la langue ou souriant étrangement, comme une menace qui plane. Au réalisme s'ajoute une certaine fantaisie. Ainsi, une « inquiétante étrangeté », précisément « cette variété de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu²⁰⁸ », vient se loger au cœur même du familier. *L'Ascension du Haut Mal* repose sur cette juxtaposition entre le monde réel et l'espace imaginaire, la vérité

²⁰⁸ S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1999, p. 215.

et le fantasme, le réalisme et l'onirisme. David B. invite ainsi à plusieurs parcours de lecture, mettant l'accent dans les premiers tomes sur le drame familial, au sein duquel se développe l'imaginaire du personnage, et le drame individuel qui prend toute son ampleur dans le dernier tome. La bande dessinée permet cette stratification du récit de soi, introduisant texture et polyphonie dans la formation de la personnalité.

Ces quelques remarques laissent entrevoir l'opacité de notre médium, en opposition avec la transparence voulue de l'exercice autobiographique. Peut-être suffirait-il pour achever de s'en convaincre de remarquer qu'il existe en bande dessinée une riche tradition du récit de rêve, tradition qui a nécessairement partie liée avec la bande dessinée du moi. De la même manière que Doubrovsky est passé par la psychanalyse pour opacifier le visage de l'autobiographie et la faire tomber sous le coup de l'autofiction, l'aisance avec laquelle la bande dessinée s'est emparée dès sa naissance du rêve – non seulement en tant que récit, mais aussi en tant que structure narrative – en révèle d'emblée l'épaisseur narrative. Nombreux sont les auteurs qui ont raconté leurs rêves (citons les publications récentes de Rachel Deville et de Grégoire Carlé²⁰⁹). Plus profondément, certains auteurs se racontent en suivant les ressorts du récit de rêve, à l'instar des figures incontournables de la bande dessinée autobiographique que sont Art Spiegelman, Julie Doucet ou encore Killofer.

Comment ne pas rappeler ici que *L'Ascension du Haut Mal*, bande dessinée autobiographique fondatrice s'il en est, trouve sa source dans les récits de rêves que David B. a rassemblés en 1992 dans *Le Cheval blême*²¹⁰ ? J'aimerais d'ailleurs émettre l'hypothèse que c'est la structure temporelle du rêve qui décomplexé David B. et l'invite non seulement à former l'ambitieuse entreprise de se raconter en six tomes, mais à donner naissance en chemin à tout un puissant imaginaire artistique : acte de naissance d'un auteur, *L'Ascension du Haut Mal* forme un récit doublement matriciel puisque David B. y puise les ressources des albums qui ont suivi – que ce soit ses récits de genre ou de voyage. Nul doute que la pratique précoce du récit de rêve ait invité le jeune auteur à traverser d'emblée plusieurs territoires narratifs et à proposer dans son *Ascension* un véritable manifeste artistique. Dès sa naissance, la bande dessinée a invité les auteurs à suivre une

²⁰⁹ Cf. R. DEVILLE, *L'Heure du loup*, Paris, L'Apocalypse, 2012. Cf. G. CARLÉ, *La Nuit du Capricorne*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2013.

²¹⁰ David B., *Le Cheval blême*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1992.

logique de décloisonnement narratif : citons Winsor McCay et son *Little Nemo in Slumberland* ou *Dream of the Rarebit Fiend*, Töpffer, Alain Saint-Ogan ou Hergé.

Au même titre que l'autofiction, la bande dessinée autobiographique est devenue un concept opérationnel en raison de son opposition patente à un certain nombre de caractéristiques de la bande dessinée dite académique, à commencer bien sûr par un imaginaire commun envahi par le récit d'aventure ou de super héros. Comme chez Rousseau, Doubrovsky ou Ernaux, ce refus passe par la recherche d'un nouveau langage, d'une nouvelle forme, d'un nouveau style : la sobriété devient indice de vraisemblance ; à l'origine contrainte économique de la bande dessinée alternative, le noir et blanc devient la norme. Le retour en force du gaufrier est l'un des autres signes de cette recherche de lisibilité : ce découpage classique, caractérisé par ses bandes horizontales composées d'un nombre fixe de cases, propose un cadre presque transparent permettant de mettre en évidence la linéarité narrative.

Pour le dire autrement, le terme est opérationnel parce qu'il met en lumière la violence que l'autobiographie fait subir à la bande dessinée : l'album intime se présente comme un objet introuvable. De cette impossibilité créatrice de nœuds découle la notion décisive d'expérience : c'est ce que sous-entend Menu quand il revendique l'héritage des avant-gardes, c'est ce que Neaud, Menu, Seth, David B. ou Goblet mettent en lumière quand ils puisent dans leur vécu non pas un sens ni une totalité, mais bien une expérience avec ses obstacles et anicroches, une pratique de l'art et du temps et, avec elle, un certain rythme, un certain style et tout un rapport au monde et à la bande dessinée. Ainsi, l'autobiographie donne naissance à une libération des formes et à une altérité travaillant le neuvième art au corps. C'est dans le sens de cette *ouverture* que l'autobiographie se présente bien comme une aventure de la bande dessinée qu'elle féconde toute entière.

2. *Le livre, symbole de libération*

Pour les auteurs des années 90, choisir de se raconter équivaut à libérer un espace de possibles. Véritable prolongement de la maison d'édition conçue comme terre d'accueil, le livre devient le creuset des expérimentations et des possibles. Son format est déterminé par le récit : il vient l'habiller, Gauthey parle avec humilité de sa « mise en scène²¹¹ » en prenant en compte tant la couverture, la maquette, le format que le papier, les pages de garde ou les en-têtes de chapitres. L'éditeur de Cornélius se compare volontiers à un metteur en scène dont le rôle consiste à présenter l'œuvre le mieux possible « tout en montrant sa version et en restant discret²¹² ». Il va plus loin quand il énonce ses *devoirs* envers l'auteur qu'il publie : il évoque une « responsabilité morale à présenter le mieux possible son oeuvre, pour le lecteur²¹³ », mais aussi pour la postérité.

Dans l'espoir de se voir publié, l'auteur n'a plus à se plier aux contraintes du livre classique de 48 pages et en couleurs (pour désigner le format traditionnel de l'album franco-belge). Le livre de bande dessinée se voit redéfini, comme l'espérait Jean-Christophe Menu dans son pamphlet *Plates-bandes* :

L'Album-standard, à lui seul, déterminait ce qu'était la Bande Dessinée dans l'esprit du public. [...] D'où les réflexions qui nous ont poussés à établir un Catalogue basé sur des caractéristiques techniques les plus éloignées possibles du 48CC et de l'imagerie thématique qui lui était lié²¹⁴.

Plus loin, Menu fait part de sa volonté de rupture totale et son intention de « boycotter tout ce qui pouvait ressembler au standard », d'instaurer une « identité de forme » permettant d'avoir accès à une « *différence* de fond²¹⁵ ».

Le souci du beau livre renvoie aussi à l'influence de la littérature, évidente aussi bien chez L'Association, chez Cornélius que chez Ego comme X qui a d'ailleurs décidé en 2006

²¹¹ T. BELLEFROID, *Les Éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p. 44.

²¹² L. TRAN, J. P. GARÇON, « Cornélius : entretien avec Jean-Louis Gauthey », op. cit. [En ligne].

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ J. C. MENU, *Plates-bandes*, op. cit., p. 26-28.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 30-31. C'est moi qui souligne.

d'intégrer la littérature intime à son catalogue. Au cœur de leur démarche éditoriale, la bibliophilie permet à ces éditeurs de mettre en avant l'idée de littérature, la notion de lecture et le principe de plaisir. Gauthey décrit ainsi son travail éditorial comme l'œuvre d'un lecteur frustré de ne pas trouver en librairie les livres qu'il aurait eu envie de lire²¹⁶. L'on peut cependant se demander si cette influence littéraire contribue véritablement au décloisonnement entre le cinquième art et le neuvième art, comme le démontrait déjà le lancement de la jeune maison d'édition L'Olivius : l'ambition y est à nouveau de proposer à un lectorat exigeant un nouveau format de lecture. Olivier Cohen, le fondateur des Éditions de L'Olivier, décide de s'extraire du giron de la littérature pour s'intéresser à la littérature graphique, à l'instar de quelques éditeurs anglais ou américains. En créant L'Olivius avec Gauthey, il veut « casser l'image d'une bande dessinée réservée à la jeunesse, aux ados, aux ados attardés²¹⁷ » en faisant « le pari que les gens sérieux s'intéressent au roman graphique²¹⁸ ». Selon lui, c'est à travers le beau livre, et sans véritable réflexion sur la conception du récit, que peut se faire la rencontre de la bande dessinée avec la littérature.

Concluons avec l'exemple récent de la nouvelle formule adoptée par *Lapin*, la revue emblématique de la maison d'édition L'Association qui réaffirme, de cette manière, l'importance qu'elle accorde à l'élasticité du format. Depuis 1992, cette revue se propose d'ouvrir un espace d'expression à de jeunes auteurs. Comme en témoignent ses nombreux remaniements, elle a toujours eu du mal à se structurer et à s'attacher un lectorat. Le comité éditorial a choisi tout récemment de relancer la revue en suivant une nouvelle formule : chaque mensuel sera dirigé par un auteur différent. À titre d'exemple, François Ayroles s'est retrouvé aux commandes en septembre 2013 et a demandé à une quarantaine d'auteurs d'écrire sur le Festival d'Angoulême. Les contributions des dessinateurs, qu'ils soient anciens ou nouveaux, viennent s'articuler autour d'un auteur tutélaire, autour de son œuvre et de son imaginaire. La nouvelle formule de *Lapin* invite ainsi les artistes autant que les lecteurs à établir des filiations, à tisser du lien. L'album vient s'articuler autour de l'auteur : la libération du format est consubstantielle de la libération de l'auteur. À n'en pas douter, certains auteurs prolifiques et protéiformes comme Joann Sfar et Lewis Trondheim

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ D. BRY, « Olivius : des romans graphiques, pas des albums », *Mediapart* [En ligne], mis en ligne en février 2013, consulté le 14 mars 2013. URL : <http://blogs.mediapart.fr/edition/papiers-bulles/article/100213/olivius-des-romans-graphiques-pas-des-albums>.

²¹⁸ *Idem.*

n'auraient pu voir le jour que dans le contexte que nous décrivons : ils ont écrit dans tous les domaines (animalier ou policier, récit d'aventure ou de science-fiction, *fantasy* ou western), ils se coiffent de toutes les casquettes (auteur, éditeur, directeur de collection, scénariste, réalisateur). Il est bien évident que l'apparition de cette figure d'auteur-caméléon est tributaire de la souplesse du mode de production.

II. QUESTIONS DE CORPUS : AFFINITÉS ET DISPARITÉS

Dans la riche nébuleuse littéraire que l'on a décrite, tous les néologismes inventés depuis 1975 s'accordent à contester la pertinence de l'autobiographie, accusée d'être devenue trop naïve, trop lisse pour pouvoir traduire les méandres du sujet et la résistance du médium : ce genre serait devenu inadéquat à notre modernité. Dans ce contexte, n'est-il pas étonnant, pour en revenir à la bande dessinée autobiographique, que l'adjectif ait été adopté d'emblée ? C'est en majeure partie du point de vue axiologique qu'il se présente comme un concept opérant. Mais l'on ne retrouve pas l'extrême diversité terminologique qui caractérise le champ littéraire. À l'exception de quelques propositions isolées de la part de jeunes chercheurs²¹⁹, par exemple Samuel Bessin qui s'intéresse dans son mémoire²²⁰ aux « fables du moi » ou bien Béatrice Maréchal qui avance l'expression de « bande dessinée du moi » dans sa thèse²²¹ sur le moi narratif dans la bande dessinée japonaise, l'on parle et continue de parler depuis les années 90 de bande dessinée autobiographique.

C'est d'autant plus curieux que, pour sortir du domaine du discours et revenir à celui de la création, la diversité des titres est tout au contraire vertigineuse : souvenirs, chroniques, récit de voyage, notes, journal, biographie familiale, carnet, la variété des titres et sous-titres introduit *a priori* une typologie très disparate. Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune a insisté sur l'importance des titres des œuvres qui contribuent à installer un horizon d'attente et à participer à la fondation du pacte autobiographique. Pourtant, cette variété de titres est souvent trompeuse car elle renvoie à des conduites d'écriture et à des contrats de lecture qui varient assez peu les uns des autres. À condition d'admettre l'artifice des termes, il n'en reste pas moins que certains auteurs revendiquent dans leur œuvre des affinités, des connivences voire des frictions avec d'autres formes qui mettent parfaitement en lumière les tensions entre les genres et, du même coup, les limites de la bande dessinée autobiographique.

²¹⁹ Signe qu'il s'agit d'un territoire en mutation.

²²⁰ S. BESSIN, *Les « fables du moi » dans la bande dessinée contemporaine*, mémoire de master 1 Lettres Modernes, sous la direction de Serge Linarès, Université de Rouen, UFR Lettres et Sciences humaines, 2010.

²²¹ B. MARÉCHAL, *Moi tel qu'en soi-même : le moi narratif dans la bande dessinée : les fondateurs japonais*, thèse de Doctorat en Sciences du Langage, sous la direction d'Irène Tamba, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Sans entrer dans un débat de terminologie qui se révélerait probablement oiseux, j'aimerais m'intéresser aux relations que certains auteurs entretiennent avec le journal, le journal d'une œuvre, le blog ou encore le témoignage. Ces proximités devraient nous permettre de mieux comprendre les caractéristiques et les limites de notre médium : par exemple, par l'intermédiaire de son titre, le *Journal* de Fabrice Neaud indique d'entrée de jeu que la bande dessinée n'est jamais une matière mal dégrossie et joue avec les valeurs les plus prégnantes de l'autobiographie, à savoir la transparence, l'immédiateté ou la spontanéité. La prolifération des blogs constitue l'une des évolutions notables de ces dernières années et suscite la réflexion autour de la bande dessinée autobiographique. Enfin, force est de constater, quand on jette un œil sur le foisonnement des bandes dessinées intimes, qu'elles se partagent entre deux écoles, entre l'histoire et l'autobiographie, entre le journalisme et le journal intime, entre l'exemplarité et l'exception, pour le dire plus clairement entre la bande dessinée de témoignage et la bande dessinée autobiographique. Il semble aussi épineux que nécessaire de mieux comprendre ce qui les réunit et ce qui les distingue, pour parvenir à mieux circonscrire notre objet de recherche.

1. Le journal en bande dessinée

a. Dans l'intimité de l'écriture de soi : le cas du journal

Il existe en bande dessinée de nombreux albums qui en portent le titre. Se distinguent le *Journal* de Julie Doucet, le *Journal d'un défaitiste* de Joe Sacco, tous deux publiés en 2004, ou *Le Journal de Jo Manix, mars 1994-juillet 1995* paru en 2009. La plupart d'entre eux, toutefois, sont en réalité des chroniques plus que des journaux intimes, comme le suggèrent déjà certains titres : *Comment le cancer m'a fait aimer la télé et les mots croisés. Journal autobiographique en bande dessinée* de Miriam Engelberg, le *Journal d'une disparition* suivi du *Journal d'une dépression* de Hideo Azuma, le *Journal* de Serge Clerc dans lequel l'auteur retrace l'histoire du magazine *Métal Hurlant*, le *Journal de Oaxaca : deux années passées au Mexique* de Peter Kuper, qui propose un reportage dessiné au cœur de la révolte mexicaine, ou encore le *Journal d'un adieu* de

Pietro Scarnera, consacré à la fin de vie du père de l'auteur. Le plus souvent, le journal annoncé n'en est pas un.

Cependant, parmi certaines des bandes dessinées intimes les plus marquantes, les auteurs se plaisent à laisser les traces de leurs journaux intimes ou de leurs carnets de croquis, qui apparaissent comme les archives ou du moins les documents du travail autobiographique. Le *Journal* en quatre tomes de Fabrice Neaud, publiés de 1996 à 2002 chez Ego comme X et qui comptent parmi les œuvres autobiographiques les plus emblématiques des années 1990, en donne un bon exemple. Loin d'une recherche de simultanéité entre le monde réel et le monde créé à laquelle tend le journal intime, le *Journal* de Neaud se caractérise par un effort constant d'introspection propre à l'autobiographie. Si le titre semble donc impropre sur le plan formel, il me semble néanmoins s'expliquer par la posture intransigeante du dessinateur, soucieux de ne pas absorber le réel dans l'art, de ne pas niveler le vécu dans l'écriture. Il s'agit là de l'une des problématiques centrales de son travail, qui s'incarne notamment par une tension habilement entretenue entre journal et autobiographie. Rappelons que Philippe Lejeune met l'accent sur l'écart temporel qui sépare ces deux formes d'écriture de soi : le diariste ne sait pas d'avance quel sera son point d'arrivée, alors que l'histoire d'une vie nécessite de prendre un certain recul historique²²². Fabrice Neaud fait précisément du tiraillement entre la pratique « au jour le jour » du journal et l'écriture « après coup » du récit de vie l'un des nœuds du *Journal*.

b. Sur les traces du diariste

Dans l'œuvre de Fabrice Neaud, le journal intime se présente d'abord comme le matériau auquel l'artiste se propose de donner forme. Par sa matérialité discrète, le journal endosse une fonction identique à celle des *hupomnēmata*, ces livres de compte ou carnets individuels que l'on employait dans la Rome antique comme aide-mémoire ou guide de conduite, et que Michel Foucault évoque dans l'article « L'écriture de soi » publié en

²²² C'est ce qui a conduit le chantre de l'autobiographie en France à délaisser progressivement ses préoccupations littéraires pour se consacrer presque exclusivement à l'étude du journal de vie (par exemple à travers l'association qu'il a créée en 1992, l'Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique).

février 1980. Ces *hupomnêmata* constituent un « matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres²²³ » :

il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi²²⁴.

De même, Neaud entreprend dans son *Journal* de capturer le reflet (et l'attention) de Stéphane puis de Dominique, de consigner, de répéter un geste, dans un mouvement de conservation et de consolation. Au contraire du journal intime, le livre devient le moyen non d'un repli mais d'un *manifeste* : il se manifeste à Stéphane, à Dominique et à la société qui le repousse dans ses marges.

Dès lors, le journal préparatoire est avant tout matriciel : il fournit à la fois une voie et une voix, une filiation et une posture. C'est en ce sens que le travail d'artistes comme Fabrice Neaud, Lucas Méthé, Frédéric Boilet ou encore Edmond Baudoin – autant d'auteurs qui laissent percevoir les traces d'une pratique antérieure (journaux, carnets, notes) – s'oppose vivement à certaines bandes dessinées autobiographiques plébiscitées par la presse et le public, comme *Persépolis* de Marjane Satrapi ou *Aya de Yopougon* de Marguerite Aboutet. Au cours des quatre tomes qui forment son récit, Satrapi raconte comment elle vient prendre place au sein d'une société (iranienne, autrichienne, française), comment elle prend position face aux événements (politiques, sociaux), comment elle parvient à se modeler une personnalité au sein de groupes (familiaux, amicaux, politiques). La place que l'on prend parmi les autres est au centre de ce travail, et assure à la narratrice une assise solide. À l'inverse, Méthé et Neaud optent pour une posture narrative aléatoire et mouvante. L'un comme l'autre semblent se complaire dans l'incertitude, l'attente, parfois même un certain masochisme lorsqu'ils se mettent à décrire leurs propres faiblesses avec intransigeance.

À l'instar des diaristes les plus remarquables, comme Amiel, Charles du Bos ou Maine de Biran, Neaud se représente comme un être relativement frêle, ne respirant ni la

²²³ M. FOUCAULT, « L'écriture de soi », dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 419.

²²⁴ *Ibidem*.

santé ni la joie de vivre. C'est particulièrement saisissant au regard des fantasmes qu'il nourrit pour les hommes bodybuildés ou de la comparaison qu'il fait entre sa propre famille, ce « frêle bosquet²²⁵ », et celle de Dominique, qu'il représente comme un arbre puissant, aux ramifications saines et luxuriantes, comme un « énorme édifice généalogique » aux « armes redoutables » déniaient son existence (Fig. 24). Neaud reprend à son compte l'un des lieux communs du journal intime consistant à confier un sentiment de faiblesse et de solitude dans un monde toujours plus fort. C'est sans aucun doute cette posture faite d'isolement et d'impuissance qui conduit les diaristes à investir la forme singulière qu'est le journal intime.



Figure 24. F. NEAUD, *Journal*, t. 3. *Décembre 1993 – Août 1995*, Angoulême, Ego comme X, 1999, p. 57.

²²⁵ F. NEAUD, *Journal*, t. 3. *Décembre 1993 – Août 1995*, Angoulême, Ego comme X, 1999, p.74.

Contrairement à Marjane Satrapi, Fabrice Neaud ne tient pas à raconter comment il trouve sa place, mais comment il reste au contraire une altérité irréductible. C'est la raison pour laquelle il oscille constamment entre l'affirmation et la dissolution du moi, dans un mouvement de culpabilisation et de mortification propre aux diaristes. Cette posture, le sociologue Alain Girard la résume bien dans son livre *Le Journal intime et la notion de personne* :

Incapacité d'agir, incapacité d'écriture, incapacité d'être, voilà la lamentation quotidienne du diariste ; mais n'est-ce pas finalement une seule et même paralysie²²⁶ ?

Preuve en est l'évolution même des journaux. Neaud entame le premier tome de son *Journal* alors qu'il est victime de rejet, de précarisation et de solitude. Il voit par la suite sa condition s'améliorer au fur et à mesure de la publication des albums et il n'échappe alors à aucun lecteur que son style et ses préoccupations artistiques évoluent de concert. C'est particulièrement prégnant dans le quatrième tome : alors que Fabrice trouve à s'intégrer, la forme du journal s'estompe petit à petit. Dès lors, l'on peut se demander si son incapacité à poursuivre son journal, qu'il confie dans son entretien avec Jean-Christophe Menu, n'est pas partie liée avec la place qu'il prend dans le monde : qu'il soit le diariste souffreteux ou le peintre bouffon d'une vie artistique de Province, c'est toujours son rapport au monde qui préside à ses choix d'écriture et de dessin.

c. Entre journal et autobiographie, entre journal et bande dessinée

J'espère avoir montré qu'il serait appauvrissant d'évacuer la part de journal qui subsiste dans certaines œuvres. Les affinités évidentes que la bande dessinée entretient avec le journal intime, le journal de rêves, le journal de voyage ou le carnet de notes. Que ce soit dans *L'Épinard de Yukiko* de Frédéric Boilet ou dans *Le Chemin de Saint-Jean* d'Edmond Baudoin, les traces d'un travail préparatoire – par l'insertion de croquis, l'évocation d'archives ou encore la mise en abyme – viennent enrichir l'œuvre de multiples résonances : les artistes laissent entendre qu'ils doivent prendre ou reprendre connaissance de leur passé (récent ou moins récent) pour parvenir à se raconter. Autrement dit, l'œuvre alimente un mouvement perpétuel de réflexion et de circularité qui ne semble

²²⁶ A. GIRARD, *Le Journal intime et la notion de personne*, Paris, Firmin Didot, 1963, p. 531.

pas strictement autobiographique. C'est particulièrement sensible dans *L'Apprenti* de Lucas Méthé : l'auteur revient sur les souvenirs qu'il avait déjà consignés dans *Ça va aller*, album lui-même autobiographique écrit à partir de ses archives. Le passé s'offre à une nouvelle lecture, à une nouvelle interprétation, donnant naturellement lieu à d'irrésistibles effets de discordance. Les notes antérieures invitent Méthé à se relire, à s'appropriier et se réapproprier ses sentiments, et condamner sévèrement les choix opérés jadis. L'archive se présente comme une matière première à raffiner, comme un matériau qui s'offre à la réflexion, dans les deux sens du terme, d'une manière particulièrement propice au déploiement d'une écriture de soi.

Surtout la tension entre le journal et l'autobiographie renvoie à celle entre le journal et la bande dessinée. En effet, par sa structure même, la bande dessinée impose une certaine organisation interne et semble exclure par nature la possibilité du journal. Dans *Le Journal intime*, Alain Girard écrit que l'écrivain « n'utilise pas la matière des mots sans lui avoir fait subir au préalable toutes sortes de traitements » : « Toute œuvre est œuvre de la volonté²²⁷ ». De même, la planche n'a rien de la feuille asile du journal intime, à noircir et à investir. Elle est avant tout une feuille à métamorphoser, imposant par nature son ossature. Les blogs BD apparaissent aujourd'hui comme les nouveaux journaux intimes en bande dessinée : ne serait-ce pas l'impossibilité du journal en bande dessinée qui explique en partie leur succès ?

2. L'essor des blogs BD

Apparus en 2003, les premiers blogs BD prennent le plus souvent la forme d'un journal de bord dans lequel un dessinateur encore débutant cherche à se faire entendre. Boulet, Mélaka, Martin Vidberg ou Laurel y racontent des anecdotes sur leur vie d'auteur de bande dessinée. Le phénomène prend de l'ampleur en 2005 puisque le nombre de blogs augmente considérablement, mettant au devant de la scène des auteurs comme Lisa Mandel, Miss Gally ou Tanxx. *Le Blog de Frantico*, publié la même année chez Albin Michel, donne au phénomène une nouvelle audience, les médias s'intéressant au ton provocateur et manifestement novateur qui y est adopté ainsi qu'à l'identité mystérieuse du

²²⁷ *Ibidem*, p. XVIII.

blogueur. C'est encore en 2005 que s'organise la première édition du Festival des Blogs BD (ou FestiBlog), témoin du rapide rassemblement communautaire des auteurs. En 2006, le site blogsbd.fr, alimenté par Matt, se propose de recenser les mises à jour de plus de 500 blogs. En 2009, le Festival d'Angoulême crée le prix « Révélation blog », intégrant pleinement ce type de site web à la communauté du neuvième art. D'emblée, l'on peut s'étonner de l'apparition simultanée de deux préoccupations paradoxales : d'une part, un resserrement identitaire autour d'événements réunissant les acteurs de la blogosphère ; d'autre part, la tendance des blogs à se rapprocher de la bande dessinée traditionnelle à travers la publication de livres (par exemple *Le Journal d'un remplaçant* de Martin Vidberg publié chez Delcourt en 2007 ou les *Notes* de Boulet parues chez le même éditeur à partir de 2008). De fait, la pratique du blog semble mettre en lumière un certain nombre de tensions propres à la bande dessinée autobiographique, et en ajouter quelques autres.

L'expansion des blogs BD constitue un bouleversement majeur dans le paysage de la bande dessinée intime, en raison d'une forme souvent proche du journal de bord ou d'une suite de notes personnelles²²⁸ ainsi que du contenu narratif : l'auteur s'exprime à la première personne et raconte les anecdotes de sa vie quotidienne. Les auteurs semblent alors publier leur journal intime sur Internet, se raconter devant les autres et devant l'écran. Le blog s'organise de manière antéchronologique, le dernier post apparaissant en premier sur la page d'accueil. Julien Baudry remarque dans son article « *Les blogs BD, une spécificité française ?* » que ce « classement spécifique insiste sur l'aspect 'journal de bord' : l'auteur présente sa production (graphique ou textuelle) du moment en temps réel et une réflexion chasse l'autre²²⁹ ». De cette manière, cette forme de création entretient un rapport étroit avec la notion de quotidienneté que l'on associe souvent, à tort ou à raison, avec les valeurs de spontanéité et d'authenticité, chères à l'autobiographie traditionnelle. C'est surtout avec le journal intime que le blog BD entretient une relation équivoque : plateforme publique, il n'a rien à voir avec la pratique privée du journal (dont Philippe Lejeune a toutefois mis à jour le caractère d'exhibition) mais son caractère inachevé et son rapport au temps flirtent évidemment avec les problématiques du journal. De cette manière, le blog n'invite-t-il pas à redéfinir le genre du journal intime ? Par exemple, le premier tome des *Notes* de Boulet, *Born to be a larve*, ne conserve pas les traces de

²²⁸ À l'image des *Petits Riens* de Lewis Trondheim.

²²⁹ J. BAUDRY, « Blogs BD, une spécificité française ? », *op. cit.* [En ligne].

datation (indiquées sur le blog par l'ordre des posts), mais il est tout de même sous-titré « Saison 1 : Juillet 2004-Juillet 2005 ».

En outre, le blog joue souvent un rôle de laboratoire, reconduisant les fonctions de repli artistique et d'officine du journal intime. C'est encore le cas chez Boulet qui voit, dans son blog, l'occasion de s'exercer au dessin et d'investir un espace de création dont il ne pourrait bénéficier ailleurs. En ouverture de ses *Notes*, il raconte qu'il a commencé à faire un blog parce qu'il souffrait de se voir cloisonné dans le champ de la bande dessinée jeunesse. Cette pratique est d'abord apparue comme une occasion de briser ces carcans. Boulet oppose le blog, ce véritable « incubateur », au livre qui force l'auteur à laisser une idée germer, à prendre forme petit à petit. Autrement dit, le blog lui permet d'une part de combattre l'angoisse de la page blanche, d'autre part d'éroder les frontières entre les formes et entre les genres. De fait, Boulet envisage cet espace comme libérateur de sa créativité : il ne cesse d'alterner les styles, de faire cohabiter un dessin proche du croquis avec un trait beaucoup plus lisse, des planches en noir et blanc avec des aplats de couleurs, un style artisanal avec la mise en évidence de l'outil informatique. Les *Notes* de Boulet se présentent donc comme une véritable anti-chambre de son art, elles lui offrent l'espace d'un double repli, artistique et personnel. Lorsque Boulet se représente, dans un réjouissant florilège graphique, en loutre, en larve, en flaque ou encore en bouillie, il semble reprendre à son compte avec humour ce lieu convenu du journal qu'expriment parfaitement les effroyables et touchantes réprimandes qu'Amiel s'adressait à lui-même :

Tu es fade, tu es flasque, tu es inerte comme un mollusque, paresseux comme l'unau, flottant comme le poulpe. Bref, tu m'ennuies rien qu'en peinture²³⁰ ?

Bien que ce type de site entretienne avec le journal intime une relation teintée d'ambiguïté, les blogueurs n'y déploient que rarement ou faiblement un quelconque mouvement d'introspection ou de rétrospection, tant il est vrai que la pratique quotidienne de l'écriture entre en opposition avec la poursuite de l'esprit d'achèvement ou de bilan propre à un véritable travail réflexif. En somme, c'est avec candeur que les auteurs utilisent la bande dessinée comme véhicule d'expression immédiat : à l'ère du numérique, ils semblent remettre à l'honneur l'innocence de précurseurs de l'écriture de soi en bande

²³⁰ AMIEL, *Journal intime de l'année 1866*, Paris, Gallimard, 1959, p. 112.

dessinée, comme Edmond Baudoin et Sylvie Rancourt qui faisaient de l'autobiographie sans le savoir.

De plus, le travail de Boulet est parfaitement représentatif d'une autre tension – celle entre la première personne et la collectivité – qui traverse toute la bande dessinée autobiographique, et se trouve particulièrement bien problématisée à travers les blogs. Boulet revendique la spontanéité de son travail : « il n'y a jamais de crayonné c'est tout du direct²³¹ ». La chronicité se trouve ici renforcée par l'interactivité : non seulement les auteurs postent fréquemment, mais ils accueillent aussi les commentaires de leurs lecteurs, donnant ainsi l'illusion que s'élabore « en direct », pour reprendre les mots de Boulet, une bande dessinée intime interactive. Mais dans le même temps, il ne cesse d'explorer toute la dimension fantasmatique de son quotidien : il dessine les contrôleurs de train comme des monstres effroyables, il se représente comme un ours, un tigre ou bien une loutre (Fig. 25). Là se trouve l'un des paradoxes de sa démarche : pour parvenir à une certaine spontanéité, préconisée par la quotidienneté de cette pratique, il travaille à partir d'images mentales. Ainsi, les *Notes* de Boulet s'élaborent au carrefour de l'anecdote et du stéréotype. Il s'agit là d'une des problématiques de ce travail : tout artiste se trouve confronté à cette dualité, reconduite avec force dans la bande dessinée autobiographique par le biais de l'opposition entre l'autoreprésentation et l'autoportrait. Au risque d'anticiper sur ce qui va suivre, remarquons simplement que le blogueur doit en premier lieu s'inventer une sorte de double d'écran, un avatar virtuel. Il n'est pas anodin de remarquer le retour en force de l'emploi de pseudonymes, ce qui suffit déjà à suggérer la forte ambivalence entre la réalité et la fiction. Le blog met l'accent sur la notion de communauté. L'important est bien de participer, de faire acte de présence en s'identifiant. Dans la continuité des années 80 et 90, la figure de l'auteur reste centrale et toujours mouvante au sein des pratiques et des institutions que la bande dessinée a mises en place.

²³¹ BOULET, *Notes*, t. 1. *Born to be a larve (juillet 2004-juillet 2005)*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2008.

BÉTISES...



Figure 25. BOULET, *Notes*, t. 1. *Born to be a larve* (juillet 2004-juillet 2005), Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2008.

À partir de ces quelques remarques, la double nature du blog BD se précise : il se présente dès sa naissance comme un outil de communication et de reconnaissance, permettant à la fois aux dessinateurs en herbe de faire leurs armes, de se rassembler et de se faire adouber par ses pairs. Véritable plateforme, le blog libère un terrain d'expression propice à la recherche d'une voix d'auteur et devient parfois le tremplin permettant à quelques blogueurs d'accéder à une publication papier et d'obtenir une reconnaissance professionnelle. Cette professionnalisation se fait d'ailleurs sentir à travers le souci de plus en plus marqué du droit de propriété, par exemple à travers les mentions de Copyright. Mais publier un blog reste problématique. Boulet insiste par exemple sur son souci de spontanéité, sur l'illusion réaliste du dessin, sur le renoncement au crayonné pour lui préférer le « direct ». En ce sens, l'abandon du crayonné serait au dessin ce que les erreurs et le fouillis sont à la littérature, autant de bavures dont il faudrait laisser les traces si l'on veut prétendre dire la vérité. Toutefois, pour publier son blog, Boulet doit faire face à une démarche contraire, il se voit contraint de le retravailler, de lui donner une structure, de le

mutiler. Il évoque ainsi dans ses *Notes* l'impératif devant lequel il se trouve de faire le tri, c'est-à-dire un impératif de non-exhaustivité qui fait peser sur l'authenticité du livre une certaine suspicion. La publication force à la retouche et il lui semble contre-nature d'assembler autant de morceaux de vie disparates. Remarquons qu'en introduction et en conclusion de ses *Notes*, Boulet fait part de son intention de retouche, de reprise et de falsification, mettant ainsi le blog en abyme dans le livre. Le dialogue qui s'établit entre le blog et son commentaire laisse Boulet prendre toute sa place d'auteur. La postériorité évidente et revendiquée du livre met en évidence le décalage entre l'auteur du blog et l'auteur du livre et l'on peut se demander si elle ne reconduit pas finalement les hiérarchies traditionnelles.

Enfin, si la figure de l'auteur se trouve profondément bouleversée à l'ère du numérique, c'est aussi le rôle que peut jouer le dispositif éditorial sur le mode de création qui se trouve à redéfinir. L'éditeur alternatif avait permis au livre et, ce faisant, à l'auteur de voir le jour : cette fonction est désormais remise en question. La tension déjà existante entre le droit d'auteur et le désir de faire circuler l'œuvre se trouve exacerbée. Will Eisner l'évoque déjà en 1986 dans *Le Rêveur* à travers le portrait de jeunes auteurs de bande dessinée cherchant dans les années 30 à la fois à jouir et à se soustraire de la férule des *syndicates*²³². Mais dès lors qu'il y a interactivité et échange, le lecteur peut surgir au cœur du blog. Et le premier lecteur est d'ailleurs souvent un pair, un autre blogueur. Se développe la participation collaborative à la mise à jour de plusieurs blogs, gommant l'individualité propre au récit de vie en faveur d'un espace résolument collectif. Si l'auteur semble dans ce système supplanter l'éditeur, il n'en reste pas moins que la qualité de certains blogs continue dans une large mesure, on l'a vu, à être ratifiée par la publication d'un livre, véritable sésame du blogueur, laissant au papier toute sa valeur culturelle. Autrement dit, les auteurs novices ont une possibilité d'« auto-affichage », sans pour autant devenir des auteurs. La toile représente ainsi un véritable vivier pour l'éditeur qui conserve plus que jamais son œil d'hyperlecteur. Comme au cours des années 90, la question de la visibilité vient s'entremêler étroitement avec celle de la légitimité. Quoiqu'il en soit, que cet espace soit pleinement investi ou non, le blog reste un outil d'expérimentation et de renouvellement incontestable, au même titre par exemple que le

²³² Aux États-Unis, les *syndicates* sont les agences qui vendent à la presse les bandes dessinées dont elles détiennent les droits. Dans ce système, le dessinateur est surtout considéré comme un artisan, puisqu'il est à tout moment possible de le remplacer par un autre.

carnet de voyage : nul doute que la légèreté du support et le vaste espace qu'il offre devraient continuer à enrichir la question de l'écriture de soi. Proche à la fois du journal et du blog, il me semble intéressant de nous attarder désormais sur une autre forme, plus inhabituelle : le journal d'une œuvre.

3. *Le journal d'une œuvre : la bande dessinée en miroir*

Le neuvième art manifeste une indéniable proximité avec le journal et le carnet – de notes, de croquis, de rêves, de voyage – et il est possible d'y trouver l'une des raisons dans la pratique du dessin, cet outil privilégié d'observation du monde. Le croquis montre un dessinateur aux prises avec les conditions de son expérience. Quand Michel Foucault, citant Épictète, parle de l'écriture de soi comme moyen de se préparer à « affronter le réel²³³ », il aurait tout aussi bien pu parler de dessin. Prenons pour exemple les journaux de voyages publiés chez L'Association : *L'Association en Egypte* en 1998 ; *L'Association au Mexique* en 2000 ; *L'Association en Inde* en 2006. Les auteurs se livrent à un exercice communautaire d'attention et de style : le croquis devient le double moyen d'une reconnaissance, à la fois en terre inconnue et entre pairs. Avant de revenir par la suite sur les spécificités du dessin, remarquons simplement qu'il invite naturellement à observer, à prendre de la distance, à se replier. En d'autres termes, il reconduit l'un des paradoxes du journal, tendu entre une certaine quotidienneté, faussement synonyme d'immédiateté, et la distance nécessaire pour observer (et s'observer). Or, qu'est-ce qui force le plus un auteur à prendre de la distance, sinon une crise de création ? Certains journaux d'une œuvre prennent forme en bande dessinée en s'élaborant dans les marges créatives de certains auteurs : l'œuvre ouvre dès lors l'espace d'un épanchement, auquel il est possible de livrer son angoisse de la page blanche ou le poids de son inertie. J'aimerais m'attarder sur le *Journal d'un album*²³⁴ de Dupuy et Berbérien et *Le Cœur sanglant de la réalité*²³⁵ de Nadja : ces artistes se trouvent confrontés à une crise de la création qu'ils résorbent à travers la pratique transitoire du journal. Ce n'est plus dans le sillage d'Amiel ni de Maine de Biran que s'inscrivent ces auteurs, mais plutôt dans celui de Delacroix et de Michelet qui tenaient leur journal en contrepoint de leur intense activité créatrice. Dans ce cas,

²³³ M. FOUCAULT, « L'écriture de soi », *op. cit.*, p. 420

²³⁴ C. DUPUY, P. BERBÉRIEN, *Journal d'un album*, *op. cit.*, s. p.

²³⁵ NADJA, *Le Cœur sanglant de la réalité*, Paris, L'Apocalypse, 2012.

comme l'écrit Alain Girard, le journal se présente comme « l'envers de la réussite²³⁶ ».

a. Le *Journal d'un album* : espace de dérive et de relance

Œuvre écrite à quatre mains, le *Journal d'un album* se présente comme le journal du troisième tome des aventures de Monsieur Jean, *Les Femmes et les enfants d'abord*²³⁷. Le duo Philippe Dupuy et Charles Berbérien annonce qu'il met momentanément cet album à distance. Cette distance est palpable dès la couverture, puisque les dessinateurs se représentent comme des extraterrestres (Fig. 26), suggérant le sentiment d'étrangeté venu s'introduire entre eux et le monde, mais aussi ce qu'ils sont et ce qu'ils s'imaginent être. C'est le principe de la déconnexion et de la parenthèse qui préside à la création de ce *Journal d'un album*.

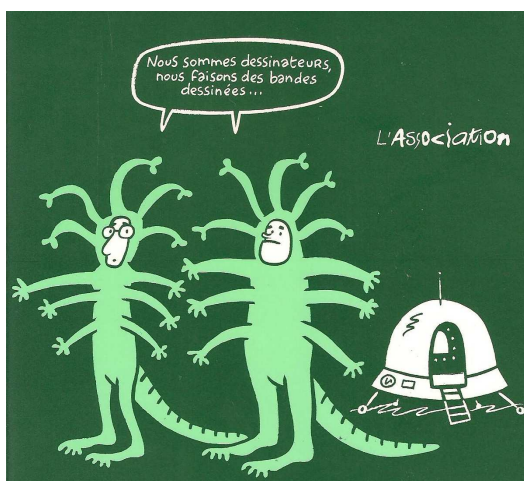


Figure 26. C. DUPUY, P. BERBÉRIAN, *Journal d'un album*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994.

La distance prise par rapport au tome III des aventures de Monsieur Jean libère un espace de possibles permettant à Dupuy et Berbérien de graviter autour d'autres aspects de leur vie et finalement, presque incidemment, de se raconter. S'opère un incessant va-et-vient entre les temps d'écriture du *Journal d'un album* et celui de l'album, entre le journal de Berbérien lu par Dupuy, impulsant l'écriture de Dupuy, et celui de Dupuy se poursuivant à la lumière des commentaires de Berbérien, et ainsi de suite... Dupuy raconte bien son besoin d'évasion, son envie de s'affranchir, ne serait-ce que momentanément, des contraintes que leur impose leur statut d'auteurs de séries à succès :

Je n'ai pas envie de mener ce journal comme un « album classique ». Je n'ai pas envie de construire une aventure ou de préparer mes effets. J'ai envie de m'essayer à une autre bande dessinée... Plus instinctive... Un journal quoi²³⁸ !

²³⁶ A. GIRARD, *Le Journal intime et la notion de personne*, op. cit., p. 116.

²³⁷ C. DUPUY, P. BERBÉRIAN Philippe, *Monsieur Jean*, t. 3. *Les Femmes et les enfants d'abord*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1994.

²³⁸ C. DUPUY, P. BERBÉRIAN, *Journal d'un album*, op. cit., s. p.

Encore une fois, le journal se présente de manière exclusive comme un espace de repli, c'est à dire à la fois de respiration et de dérive, de liberté et de folie. C'est particulièrement saisissant dans le récit de Dupuy, qui vit une période très sombre lorsqu'il commence à écrire : crise conjugale, crise de la trentaine, mort de sa mère, harcèlement du



Figure 27. C. DUPUY, P. BERBÉRIAN, *Journal d'un album*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994, s. p.

voisinage, panne d'inspiration... Ce n'est pas anodin, le nouvel espace de création dont il dispose laisse libre cours à la crise existentielle qu'il traverse, à la menace de déstructuration qui le guette (Fig. 27) : le personnage semble littéralement perdre pied. Alors qu'il s'enfonce dans le labyrinthe des cases qu'il a écrites pour Monsieur Jean, affolé par les pressions de son entourage, la structure des planches finit par se distordre, de manière à mettre en scène la menace d'un basculement dans la folie. Là encore, la tension entre le journal et la bande dessinée est riche de sens, puisque le journal menace d'éclatement les cases et la planche de bande dessinée, mises en abyme.

Alors que sa femme l'interroge sur « le journal de bord du prochain Monsieur Jean », Berbérien lui répond que « tout ce qu' [il] a raconté jusque là n'a rien à voir avec 'Monsieur Jean' (*me direz-vous*)²³⁹ ». L'œuvre leur échappe. La création compliquée de cet album de Monsieur Jean fournit aux auteurs l'occasion de s'émanciper de la dictature de leur personnage et de coucher sur le papier leurs angoisses les plus profondes. Contrairement au journal d'une œuvre, qui n'existerait que par rapport à Monsieur Jean, ce travail tend à prendre son autonomie, ne serait-ce que d'un point de vue éditorial. Dupuy et Berbérien y décrivent la conjoncture délicate dans laquelle ils se trouvent, les tumultes que traverse leur maison d'édition habituelle, Les Humanoïdes Associés. Après de longues tergiversations consignées dans le livre, il n'est pas anodin qu'ils choisissent finalement de publier le *Journal d'un album* chez L'Association. Ils ne se privent pas d'y mentionner les

²³⁹ *Idem*. C'est moi qui souligne.

incalculables tracas de logistique (problèmes de scanner, de photogravure, retard, incendie, recherche d'une coloriste) qui font concrètement de la publication de cet album de Monsieur Jean un véritable parcours du combattant.

En dépit du titre, Dupuy et Berbérien, alors jeunes poulains des Humanoïdes Associés, publient en marge de leur série dédiée à Monsieur Jean : loin de simplement réunir des brouillons, des notes et des dessins préparatoires, *Journal d'un album* se change en œuvre protéiforme, à mi-chemin entre le journal d'une œuvre, le dialogue entre dessinateurs, un journal de crise ou de dépression, quoiqu'il en soit un journal de transition, à la fois pause réflexive et relance à la création. C'est la raison pour laquelle Berbérien parle de l'autobiographie comme d'un moyen de tester son duo avec Dupuy et de savoir s'il a vraiment envie de continuer à faire de la bande dessinée²⁴⁰. Il parle d'une « expérience empirique au vrai sens du terme » : « on se confronte au problème au moment même où il apparaît²⁴¹ ». Le lecteur, peut-être curieux de savoir comment fonctionne ce duo de dessinateurs (c'est apparemment une question qu'on leur pose souvent) n'en saura guère plus sur les coulisses ni sur la distribution des rôles. Le mystère demeure entier. Le journal devient un capital à faire fructifier et le préambule d'une œuvre toujours en devenir.

b. *Le Cœur sanglant de la réalité* ou la crise de la créativité au féminin

Plus récemment, la publication simultanée en octobre 2012 du premier tome des *Filles de Montparnasse*²⁴² aux Éditions de l'Olivier et du *Cœur sanglant de la réalité* chez L'Apocalypse fournit un autre exemple de journal d'une œuvre : ces deux livres de Nadja ouvrent une chambre d'échos où affleure sans cesse, sur un mode tantôt collectif, tantôt intime, la question de la créativité. Illustratrice majeure de littérature jeunesse, Nadja est devenue un auteur notable de bande dessinée, notamment avec la publication en 2010 de *L'Homme de mes rêves*²⁴³ chez Cornélius. Résolument adulte, son œuvre y est traversée par

²⁴⁰ J. P. MERCIER (dir.), *Dupuy & Berbérien*, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Neuvième Art », 2009, p. 13.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² NADJA, *Les Filles de Montparnasse*, t. 1. *Un Grand Écrivain*, Paris, L'Olivius, 2012.

²⁴³ NADJA, *L'Homme de mes rêves*, Paris, Cornélius, 2010.

une continuelle tension entre espoir et noirceur, mais aussi par un féminisme tout à fait remarquable dans le champ du neuvième art. C'est dans un contexte éditorial qui semble marqué par un désir de renouveau que paraissent ces deux albums. Avec *Cul nul*²⁴⁴ d'Anne Baraou et Fanny Dalle-Rive et *Palacinche : Histoire d'une exilée*²⁴⁵ de Caterina Sansone et Alessandro Tota, le premier tome des *Filles de Montparnasse* marque le coup d'envoi de L'Olivius. Cette nouvelle maison d'édition est née en octobre 2012 de l'association entre Les Éditions de l'Olivier, spécialisées en fiction littéraire (connue par exemple pour avoir fait découvrir en France Raymond Carver), et Cornélius, maison bien connue d'édition de bande dessinée. Ajoutons entre parenthèses qu'à cette occasion, le risque inhérent à ce type d'association entre le cinquième et le septième art de reconduire la hiérarchie déjà existante n'a pas été évité. Preuve en est l'opération de lancement de L'Olivius à la librairie Monte-en-l'air, toujours en octobre 2012, à l'occasion de laquelle les partenaires ont fait part de leur volonté commune de « développer une collection de romans graphiques d'un type nouveau²⁴⁶ » : pour Olivier Cohen, fondateur de L'Olivier et co-fondateur d'Olivius, « ce ne sont pas des albums, ce sont des romans²⁴⁷ ». Propos que relèverait et réprouverait sans doute Jean-Christophe Menu, fondateur de la maison d'édition L'Apocalypse, née également en octobre 2012 et dont l'une des premières livraisons est *Le Cœur sanglant de la réalité* de Nadja. Lorsqu'on sait que Menu et Jean-Louis Gauthey, directeur de Cornélius et co-fondateur de L'Olivius, sont d'anciens comparses qui ont ouvert de concert dans les années 90 la voie de l'édition indépendante en bande dessinée, on mesure à quel point ce monde est petit et que ces deux albums de Nadja s'ancrent dans un contexte éditorial encore et toujours marqué par des revendications conjointes d'indépendance et d'exigence.

Il est possible de concevoir *Le Cœur sanglant de la réalité* comme un journal de l'œuvre en plusieurs tomes *Les Filles de Montparnasse* en raison des thèmes qui s'y entrelacent. Sorte de fresque historique s'articulant autour de la question de la créativité au féminin, *Les Filles de Montparnasse* mettent en scène quatre filles qui vivent en colocation (bien que le terme soit ici anachronique) à Montparnasse au début de la Belle Époque. Amélie écrit, Élise chante, Garance peint et Rose est modèle. L'histoire s'implante dans la

²⁴⁴ A. BARAOU, F. DALLE-RIVE, *Cul nul*, Paris, L'Olivius, 2012.

²⁴⁵ C. SANSONE, A. TOTA, *Palacinche : Histoire d'une exilée*, Paris, L'Olivius, 2012.

²⁴⁶ La Lettre du Libraire, « Olivius », *La Lettre du libraire* [En ligne], mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 14 juin 2012. URL : <http://www.lalettredulibraire.com/index.php?post/2012/05/11/Olivius>.

²⁴⁷ D. BRY, « Olivius : des romans graphiques, pas des albums », *op. cit.* [En ligne].

riche communauté artistique de Montparnasse à la fin du siècle dernier, berceau de modernité tant pour les peintres que pour les écrivains et prélude aux Années folles. Bien que le récit débute en 1873, un peu avant cet âge d'or, ces filles de Montparnasse prennent place dans un puissant imaginaire collectif²⁴⁸ : Les Montparnos, en se citant volontiers les uns les autres, ont donné naissance à la mythologie d'un monde artistique dans lequel règnent l'amitié, la solidarité et l'émulation. C'est donc avec d'autant plus de violence que les héroïnes de Nadja se heurtent à la domination et aux désirs sexuels des hommes qui entravent l'ambition et la vocation de chacune d'entre elles. La nature de ce carcan est double : il correspond à la fois aux contraintes et aux violences imposées par le monde extérieur²⁴⁹, mais il est aussi intérieur²⁵⁰. Nadja met subtilement en évidence que ces mythes fondés par l'histoire de l'art renvoient à un monde essentiellement masculin. Dans la lignée des feuilletons du XIX^e siècle auxquels la dessinatrice²⁵¹ rend hommage, les héroïnes se confrontent aux splendeurs et misères de leur condition d'artiste femme.

Par la sensualité de son graphisme, tout de matière et de couleurs souvent chaudes, le monde dépeint par Nadja est à la fois dense et feutré, chatoyant et dangereux, vivant et vibrant, essentiellement tensif. Et *Les Filles de Montparnasse*, tout comme *Le Cœur sanglant de la réalité*, racontent précisément l'histoire d'une lutte : ils s'articulent autour de la question de la créativité féminine au sein d'un monde régi encore et toujours par la loi des hommes. D'ailleurs, Nadja a participé en novembre 2012 à La Grande Table de France Culture autour de la question : *Qu'est-ce que c'est être une femme en France en 1873 ? Et en 2012*²⁵² ? ». À cette occasion, la dessinatrice a indiqué que l'album était né de la lecture d'un livre sur les femmes artistes de Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici²⁵³. Ajoutant qu'elle voulait « trouver les personnes malgré les époques²⁵⁴ », Nadja fait du

²⁴⁸ Récemment, cette époque fantasmée a par exemple été mise en scène par Woody Allen dans *Minuit à Paris*. Dans ce film paru en 2011, la puissance des fantasmes semble parfois donner lieu à une véritable entreprise de nivellement.

²⁴⁹ Par exemple, Amélie se voit dépossédée de son histoire par un écrivain célèbre, Élise doit se prostituer pour pouvoir se produire sur scène.

²⁵⁰ À travers son travail de correctrice, Amélie se laisse envahir par la littérature des autres, celle des hommes. Quant à Garance, elle sait pertinemment qu'elle risque de choquer les hommes quand elle refuse de ne peindre que des fleurs, comme les autres femmes peintres.

²⁵¹ Grande amatrice de séries télévisées par ailleurs.

²⁵² C. BROUÉ, *La Grande Table : Être une femme en France, en 1873 et en 2012*, France Culture, émission du 01 novembre 2012, 34 mn. URL : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-etre-une-femme-en-france-en-1873-et-en-2012-2012-11-01>

²⁵³ C. GONNARD, É. LEOVICI, *Femmes artistes/Artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

²⁵⁴ C. BROUÉ, *La Grande Table : Être une femme en France, en 1873 et en 2012*, op. cit.

Montparnasse de la Belle Époque un prisme lui donnant la distance nécessaire pour aborder les relations entre les hommes et les femmes, l'art et le sexe. En écho, *Le Cœur sanglant de la réalité* prend le parti inverse, puisque l'auteur choisit d'y aborder la question de la créativité de l'intérieur : l'album s'articule autour d'un nœud, celui de l'élaboration d'une œuvre. En écho au personnage d'Amélie qui ne parvient pas à écrire, Nadja met en album sa panne de création : *Le Cœur sanglant de la réalité* offre ainsi une sorte de contrepoint au bouillonnement créatif qui caractérise l'époque mythifiée de la série. L'auteur s'y interroge sur la nature de ses empêchements en tant qu'artiste : résultent-ils de sa condition de femme ? Quelle est sa part de responsabilité dans son impuissance créatrice ? Elle s'intéresse à la question très intime de l'entrave dont l'on est la propre source. Et qu'y a-t-il de plus intime chez un artiste que son art et les affres de la création ?

Nadja redonne au journal son rôle traditionnel de refuge dans lequel peuvent s'exprimer les artistes en marge : ce furent longtemps les femmes, ce sont aussi les artistes en manque de reconnaissance ou en panne de création. La dessinatrice adopte d'ailleurs un mouvement de repli : elle se représente volontiers dans un état d'abattement, enfermée chez elle, voire affalée sur son canapé, avant de partir se réfugier en Bretagne, loin du monde de la peinture et de la grande ville. L'album n'est pas exempt d'une certaine complaisance²⁵⁵, cet ingrédient traditionnel du journal intime. Nadja s'est déjà penchée sur la mécanique de la création et a expérimenté les bénéfices de la parenthèse dans un autre journal d'une œuvre intitulé *Comment ça se fait*²⁵⁶. Courent dans ces deux journaux les mêmes obsessions : la question du cloisonnement entre les différentes formes artistiques (la peinture, le cinéma, la littérature, la bande dessinée), une sensibilité féministe qui ne se veut pas pour autant revendication féministe, le souci de raconter la vérité. Parce qu'elle joue avec les frontières, la forme du journal lui permet de circuler entre les formes et de décroisonner les arts.

²⁵⁵ Ce dont, du reste, Nadja n'est pas dupe.

²⁵⁶ NADJA, *Comment ça se fait*, Paris, Cornélius, coll. « Pierre », 2006.

Ici aussi, la crise de la création se mue en crise existentielle. L'album raconte cette fois un projet de cinéma avorté : alors qu'un ami lui avait demandé d'écrire le scénario d'un conte de fées pour adultes, Nadja peine à s'y mettre. Le livre s'achève sur l'abandon de ce projet en cours et par cette question : « Mais elle ne devait pas faire un film ? » *Comment ça se fait* est le journal d'une artiste qui devait faire un film mais qui en fait un livre. Peu de temps après cette capitulation, Nadja publie *La Forêt de l'oubli*, une œuvre en trois tomes : nul doute qu'elle fut inspirée par la recherche d'un scénario pour ce conte de fées.

Si dans *Le Cœur sanglant de la réalité* Nadja s'inscrit dans la veine autobiographique animalière, elle s'écarte à la fois de l'apparente désinvolture d'un Lewis Trondheim et de la distanciation d'un Art Spiegelman par son emploi de la matière, faisant de ses ours des créatures profondément incarnées, sexuées et charnelles. Soucieuse de ne rien inventer, elle déclare vouloir aller au cœur de la réalité à travers de petites choses, faire de la réalité sa matière première : « il faut l'explorer, la tripoter, lui ouvrir le ventre²⁵⁷ ». Ces propos rappellent ceux tenus par Serge Doubrovsky. Et par son emploi de la gouache, Nadja fait du réel cette matière première résolument opaque : la couleur et une épaisseur viennent s'interposer entre le monde réel et le monde de papier. Explorant le domaine du sensible, le sujet est désormais plus sentant que pensant et c'est par là que se dessine une individualité incompressible. Dans un mouvement circulaire, Nadja questionne son art à travers le problème de la réalité, à laquelle elle renonce joyeusement à la fin du livre :

Non, c'est fini les conneries, à propos de la « réalité » : Je passe à la fiction [...] ! Je respire, mon vieux, je respire ! Inventer des personnages, qui ne soient pas moi, moi, moi, quel pied²⁵⁸ !

C'est bien un journal de crise qui lui permet à la fin de revenir à ses histoires et à ses personnages : à commencer par Amélie, Rose, Élise et Garance.

Journal d'un album et *Le Cœur sanglant de la réalité* sont les œuvres dépositaires des doutes qui entourent d'autres publications. Dans les deux cas, un certain ralentissement créatif donne naissance au journal. Il s'agit d'un temps moins d'inadaptation que de réadaptation, de renoncement que d'ajustement. Espace de création en dehors des contraintes imposées par certaines exigences extérieures, le journal d'une œuvre offre le moyen de tromper momentanément une impuissance passagère en choisissant de s'observer soi-même. Tel est le sens du titre de Nadja : elle entreprend de « laisser son pinceau se promener... » sans réfléchir, de donner littéralement vie à ses pinceaux et à ses tubes de peinture. Pour le dire autrement, elle fait le pari fou d'adopter une posture manifestement passive pour simplement enregistrer ses mouvements d'humeurs et rendre compte de la vie de son art : c'est par cette passivité revendiquée qu'elle fait œuvre de

²⁵⁷ NADJA, *Le Cœur sanglant de la réalité*, op. cit., s. p.

²⁵⁸ *Idem.*

vérité, livrant une sorte de baromètre de son art²⁵⁹. Ainsi, ces auteurs observent un temps de pause pour redonner forme à ce qui n'en avait plus à leurs yeux et cette (re)mise en forme passe par le récit de soi. *In fine*, le mouvement de dissolution caractéristique du journal intime se résorbe finalement dans l'œuvre. Ici encore, l'intime permet d'éprouver les limites de l'art et de donner naissance à une création puissamment réflexive : le journal montre la bande dessinée en action. Ajoutons qu'on assiste aujourd'hui à une sorte de renversement : alors que le blog offre aux artistes un espace de liberté qu'on soupçonne infini, ces derniers se montrent plus soucieux de conquérir une légitimité que de s'attaquer aux frontières de la bande dessinée. Ce qui est, somme toute, le signe d'une évolution parfaitement logique.

4. La bande dessinée de témoignage : entre histoire et autobiographie

a. La déferlante des albums de témoignage

La brève présentation socio-historique qui précède a laissé entrevoir à plusieurs reprises l'importance du témoignage en bande dessinée. Jamais le neuvième art n'a été aussi riche en témoignages personnels : les albums continuent d'envahir le marché de la bande dessinée, chacun entreprenant de rapporter sa propre expérience. De manière générale, jamais une époque n'a été plus favorable au témoignage et l'on peut se demander si chaque récit de vie ne comporte pas nécessairement une valeur de témoignage. Les œuvres pionnières se caractérisent par leur forte teneur historique ou journalistique : dans *Gen d'Hiroshima*, publié à partir de 1973 au Japon et de 1983 en France, Keiji Nakazawa raconte le bombardement atomique d'Hiroshima et les séquelles qui l'ont poursuivi toute sa vie ; dans *Paracuellos*, Carlos Giménez utilise le récit d'enfance pour dénoncer la société coercitive de l'après guerre civile espagnole. En bande dessinée comme en littérature, il est toujours épineux de strictement séparer la valeur artistique d'une œuvre de son intérêt en tant que témoignage. Rappelons en passant que, dans les années 70 et 80, les éducateurs consentaient à accorder à ce médium de la valeur au seul motif de ses qualités

²⁵⁹ Je fais ici référence au livre de Pierre Pachet. P. PACHET, *Les Baromètres de l'âme : naissance du journal intime*, Paris, Hatier, coll. « Brèves littérature », 1990.

pédagogiques : pour résumer, mieux valait lire une bande dessinée que de ne rien lire du tout, d'autant plus si l'album renfermait une valeur didactique ajoutée. L'on ne peut nier ce pouvoir cognitif intrinsèque de la bande dessinée, qui a beaucoup intéressé les théoriciens²⁶⁰. Mais ce serait un contresens que de parler de *L'Ascension du Haut Mal* de David B. comme d'un livre sur l'épilepsie ou du *Journal* de Fabrice Neaud comme d'un reportage sur l'homosexualité.

Il est d'autant plus nécessaire de démêler les limites entre le récit de soi et le témoignage, limites ténues mais décisives pour éclairer les problématiques de ce travail. Pour ce faire, j'aimerais sortir de la sphère de la bande dessinée francophone pour m'intéresser à l'œuvre autobiographique en bande dessinée fondatrice à cet égard (et incontournable à beaucoup d'autres) : je veux parler de *Maus*²⁶¹ d'Art Spiegelman, qui fut publié de 1981 à 1991 aux États-Unis et en 1987 en France. À la fois témoignage, analyse du monde, livre à la teneur aussi individuelle et intime qu'historique et sociologique, *Maus* réunit deux dynamiques qui paraissent s'opposer, entre le journal et le journalisme, entre le récit personnel et le récit de témoignage. Non sans ambiguïté, Spiegelman fait de l'autoréférentialité un gage de référentialité et se propose de répondre à des attentes contraires : d'une part, être attentif à ce qu'il s'est passé dans le monde (l'Histoire, le passé, le monde de l'Autre, c'est-à-dire en majeure partie le monde du père), suivant en cela la dynamique propre au journalisme ; d'autre part, rendre compte de ses pensées, de ses sentiments par rapport à ce travail.

b. *Maus*, un survivant raconte

D'aucuns font de ce chef-d'œuvre l'acte de naissance de la bande dessinée autobiographique. Il s'agit en effet d'une véritable et vaste entreprise autobiographique, suivant un mouvement de rétrospection particulièrement douloureux de la part de l'auteur qui, d'ailleurs, confie être tombé en dépression après la publication du premier tome.

²⁶⁰ La bande dessinée, d'abord sévèrement condamnée par les pédagogues, est donc devenue à la fin des années 60 un instrument d'apprentissage. Parmi les livres intéressants sur le sujet, citons *La Bande dessinée peut être éducative* d'Antoine Roux publié aux Éditions de l'école en 1970 ou *Dessins et bulles : la bande dessinée comme moyen d'expression* de Pierre Fresnault-Deruelle, paru chez Bordas en 1972.

²⁶¹ A. SPIEGELMAN, *Maus, un survivant raconte*, op. cit.

Pourtant, chez les critiques comme chez la plupart des lecteurs, force est de constater que la dimension biographique de l'œuvre a souvent pris le pas sur sa foncière originalité autobiographique, de manière à annexer *Maus* à ce qu'on appelle désormais la « littérature de la Shoah ». Il semble que l'on retienne de cette œuvre l'aspect historique, oubliant par là ce qui fait sa force, c'est-à-dire sa forme. C'est peut-être ce à quoi Art Spiegelman a voulu remédier en publiant vingt cinq ans plus tard *MetaMaus* : comme son titre l'indique, l'auteur invite le lecteur de *Maus* dans les coulisses de la création.

Car ce qui fait la puissance, la force de *Maus*, c'est la manière dont l'auteur se montre aux prises avec la forme. Il ne cesse de faire part de la dimension problématique de sa démarche, adoptant une posture narrative qu'on imagine aisément inconfortable et qui n'a que peu à voir avec celle du journaliste ou de l'historien. Comme il l'explique dans *MetaMaus*²⁶², il a pris très consciemment le parti de s'écarter du documentaire pour faire part de ses difficultés et de ses doutes. Il faudrait donc inverser la critique faite par *Le Point* : à la question « pourquoi cette 'simple' bande dessinée est-elle un très grand livre ? », il faudrait répondre : parce qu'elle est à la fois un discours et un récit. Spiegelman se montre très sensible à la perception de cette dimension équivoque de l'œuvre, de cette « ambiguïté cristalline » selon la formule du journaliste Ren Weschler :

La formule m'a ravi car c'était une façon d'énoncer avec concision ce que j'avais si ardemment visé en racontant l'histoire. [...] Si je ne pouvais pas dire quelles étaient les motivations d'un personnage, il n'était pas correct de suggérer ce qu'étaient ces motivations ; mieux valait juste expliquer ce qui s'était passé et permettre à chacun de se faire son idée²⁶³.

C'est en se montrant aux prises avec son médium que l'auteur se raconte et qu'il se présente comme une individualité et même comme cet *autre* irréductible. Comme Agnès Varda dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, une vérité ne s'atteint qu'à la condition de ne pas évacuer l'altérité du créateur. Là réside le tour de force de *Maus* : Spiegelman relève le pari d'inclure le point de vue de l'Autre, c'est-à-dire de son père, dans le récit du fils. Car Vladeck reste originellement cet Autre, cette forteresse dont l'enfant avait déjà fait la découverte du caractère imprenable. C'est d'ailleurs réciproque puisque Spiegelman explique qu'il a choisi le médium de la bande dessinée non seulement par passion, mais en

²⁶² A. SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, Paris, Flammarion, 2012.

²⁶³ *Ibidem*, p. 33-34.

raison de l'absolue opacité de ce support pour son père : la communication se fait à travers les barbelés de l'histoire.

Si Art interroge son père Vladek, rescapé d'Auschwitz, sur l'invasion de la Pologne, la déportation et surtout la manière dont celui-ci a survécu à la Shoah, il n'en reste pas moins que la culpabilité et la rancœur du fils²⁶⁴, l'incompréhension entre le père et le fils, l'avarice pathologique du père, autrement dit une multitude de détails caractérologiques ancrent remarquablement le lecteur dans le récit. Par exemple, lorsque le père raconte à son fils qu'il a voulu se faire rembourser un paquet de céréales entamé, le lecteur entrevoit que la remarquable débrouillardise dont Vladek a fait preuve dans les camps de la mort s'est transformée, dans l'après-guerre, en une avarice un peu mesquine. Avec brio, l'auteur fait passer le lecteur de l'admiration à une certaine aversion, partageant ainsi un peu de sa culpabilité. En se faisant le témoin de l'histoire de son père et de l'Histoire du XX^e siècle, Spiegelman rappelle que l'histoire de la formation de sa personnalité prend naissance avant sa naissance, pendant cette seconde guerre mondiale qui a causé la mort de son frère aîné Richieu (dans l'ombre de laquelle Art a grandi) et, plus tard, la vulnérabilité puis le suicide de sa mère. Le récit de la mort de sa mère, intitulé « Prisoner on the Hell Planet », est doublement matriciel puisqu'il précède *Maus* dans le temps et que son grand œuvre viendra s'articuler autour de ce texte inaugural.

c. Entre journal et journalisme

Un certain nombre d'auteurs de bande dessinée se livrent à une intéressante pratique de l'écriture de soi versant dans le reportage ou le témoignage. Dès les années 80, Baru et Binet se montrent surtout à la recherche d'une exemplarité et d'une dimension sociale et communautaire. Plus récemment, Guy Delisle, Joe Sacco ou encore Étienne Davodeau élaborent des œuvres personnelles dont l'objectif est moins de se raconter que de renforcer leur crédibilité en tant que témoin. Ce dispositif est particulièrement intéressant chez Joe Sacco : il peint des scènes, interviewe des personnes qui viennent se refléter dans les verres

²⁶⁴ En cela, *Maus* s'inscrit dans une riche tradition américaine de bandes dessinées intimes empreintes des relents de la confession, de mortification et de flagellation : cet héritage imprègne les récits des auteurs underground des années 60 jusqu'aux dessinateurs de bande dessinée québécoise des années 90 comme Joe Matt, Chester Brown ou encore Julie Doucet.

de ses lunettes, il s'interpose entre le lecteur et le monde réel tout en pointant du doigt cette interface, cette vitre teintée, symbole du journalisme. Chacun de ses albums, chacune de ses enquêtes le fait évoluer professionnellement et personnellement. De même, c'est par l'insertion d'anecdotes personnelles que Guy Delisle rend son expérience à Pyongyang et à Shenzhen passionnante. Dans *Pyongyang*²⁶⁵, Guy est témoin de la dictature coréenne tout en relisant *1984* de Georges Orwell : il vit cette expérience de l'intérieur mais aussi à travers un filtre, exacerbant ainsi les problématiques qui nous occupent. Certains auteurs comme Delisle, Davodeau ou Sacco assument parfaitement les fonctions de témoin en prenant part aux événements, en fournissant des informations précieuses et en cherchant à extraire de leur expérience une connaissance. Leur posture est foncièrement ambivalente dans la mesure où l'auteur se montre à fois dedans et dehors et avoue que son témoignage est nécessairement partiel. Sacco tente d'y remédier en se représentant constamment affublé de ses fameuses lunettes noires, en prenant soin de ne pas limiter son témoignage à ce qu'il voit du réel ou aux témoignages de ceux qu'il rencontre (et qui accessoirement deviennent souvent ses amis), et en ayant recours à d'autres sources d'informations, par exemple à des archives. À travers cet outil qu'est la subjectivité, Sacco cherche à attester qu'il s'est bien trouvé aux prises avec cette réalité qu'il décrit, donc à transformer l'expérience personnelle en critère d'objectivité et de vérité. Tels sont les paradoxes incompressibles de cette démarche : c'est en tant que témoin, éminemment faillible, résolument médial, que le témoignage acquiert toute sa force.

Ajoutons qu'un certain nombre d'auteurs qui pratiquent une écriture très personnelle s'adonnent volontiers à la biographie : Emmanuel Guibert, Edmond Baudoin, plus récemment Antonio Altarriba avec *L'Art de voler* ou Tardi avec *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II B*²⁶⁶. Médium privilégiant un mouvement d'extériorisation, la bande dessinée semble constituer un médium profondément élégiaque. Pour reprendre le paradoxe inaugural de Jean-Jacques Rousseau²⁶⁷, admettons, au risque de dresser une ligne de partage un peu grossière, que l'écriture de soi en bande dessinée donne lieu à deux voies parallèles : l'une met l'accent sur l'exemplarité, c'est-à-dire que le narrateur s'efface derrière ses personnages, adoptant une posture d'observateur et ayant à cœur de livrer un

²⁶⁵ G. DELISLE, *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003.

²⁶⁶ Deux albums qui retracent la vie du père de l'auteur.

²⁶⁷ Dans *Les Confessions*, Rousseau renonce à choisir entre deux ambitions contradictoires, la singularité et l'exemplarité, le particulier et l'universel. Il est un homme à nul autre pareil, et pourtant il se présente comme un prototype de l'humanité. Cf. J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 3.

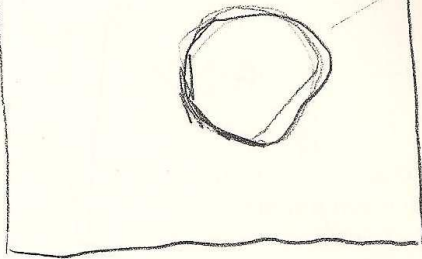
vécu représentatif d'une réalité (souvent politique et sociale) ; l'autre s'attache à explorer son exception, et le narrateur raconte à travers ses personnages sa vie individuelle. C'est cette deuxième voie qui nous intéresse exclusivement, car elle force le dessinateur de bande dessinée à résoudre des équations qui semblent insolubles, par exemple à harmoniser la posture du dessinateur, faite d'observation, avec celle du personnage, déterminée par son action. Dans ce cadre, le regard porté sur le monde extérieur ne constitue pas l'objectif à atteindre (comme c'est le cas dans le reportage), mais au contraire un moyen détourné d'accéder à soi. J'espère ainsi que ce parcours a permis de sortir d'une approche trop binaire de la bande dessinée autobiographique pour mettre en lumière son pouvoir d'ouverture et d'élargissement du neuvième art.

DEUXIÈME PARTIE

L'AUTEUR ET SON DOUBLE : DE LA
FIGURE À LA FICTION²⁶⁸

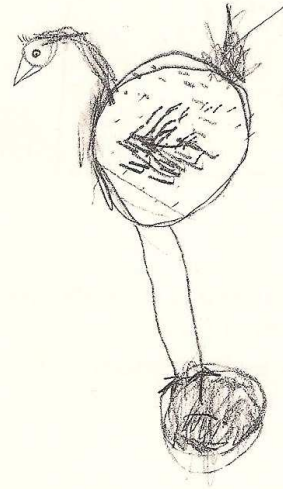
²⁶⁸ J'emprunte ici le sous-titre que Gérard Genette donne à son livre *Métalepse*. Voir G. Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

Tu me demandes de m'écrire.



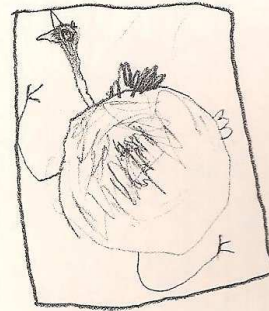
mon monde

Je marche sur les bords.

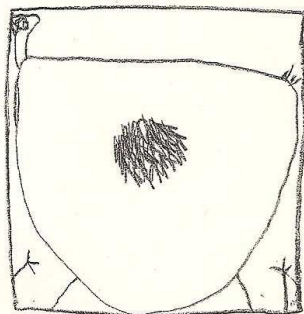


Je m'écris donc.

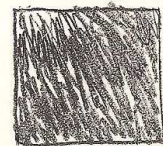
(Au bord des larmes)



J'essaie de ne pas dépasser les bords



Mon autoportrait de plus près,
jamais je ne pourrai le dessiner.



Les abords du cœur restent flous,

Introduction

L'écllosion de la bande dessinée autobiographique a contribué à faire évoluer en profondeur le regard porté sur le neuvième art, notamment en rendant manifeste la voix de l'auteur. Partant de l'évidence selon laquelle le récit y est dessiné, l'écriture de soi s'accompagne *a fortiori* de représentation de soi : ce serait donc le corps de l'auteur qui devrait faire irruption dans le même temps dans la bande dessinée. Une première question se pose : s'agit-il du corps, tel qu'il est devenu le concept central de l'art contemporain et un mot clé de ses exégètes, ou bien de la figure, que l'art moderne s'est employé à rejeter avec force ? J'entends par « figure » la représentation d'un personnage, indissociable de son effet de signification (comme l'on peut dire « figure de style » en littérature ou « figure de silence » en musique). Comme on le verra, l'image du corps dans l'art contemporain excède le sens et se présente comme irréductible et, en cela, politique.

Bien que l'on s'attende à ce que le corps figuré (disons-le ainsi pour le moment) de l'auteur trouve une place de choix dans la bande dessinée du moi, les œuvres font état d'une réalité plus complexe, comme souvent quand il est question de reflet et de recherche de soi. Le neuvième art ne fournit pas de réponse simple à la question de l'autoreprésentation que l'on pourrait affiner ainsi : pour paraphraser le préambule aux *Confessions* de Rousseau, comment l'auteur se propose-t-il de se représenter dans toute la vérité de sa nature en bande dessinée, notamment par l'intermédiaire du dessin ? C'est en effet l'« art paradoxal²⁶⁹ » du dessin qui traverse toute notre problématique : à la triade traditionnelle constituée par l'auteur, le narrateur et le personnage s'adjoint le dessinateur qui vient naturellement subvertir le programme mis en place par Rousseau pour lui substituer avec plus de justesse celui de Roland Barthes, « soi par soi-même ». Pour compléter ce questionnement, je m'attacherai à répondre à la question suivante : peut-on faire son autoportrait en bande dessinée ? Le neuvième art se prête-t-il seulement à l'art du portrait ?

²⁶⁹ Il s'agit du titre de la thèse de Joselita Ciaravino, publiée en 2004 chez L'Harmattan. Voir J. Ciaravino, *Un Art paradoxal. La notion de disegno en Italie (XV^e – XVI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, 280 p.

À la question du corps, les artistes de bande dessinée semblent opposer celle du visage, qui se présente comme un bon moyen d'articuler ce chapitre. Le visage dessiné est tantôt expressif, pour ne pas dire narratif, tantôt insaisissable ou bien absent. Au sein du récit de soi, il peut se faire miroir de l'âme, ouvrir une voie d'accès vers l'intimité. Ou bien il n'est plus qu'un masque et remplit alors une fonction d'interface, entre ce que l'auteur montre et ce qu'il cache, entre le corps de l'auteur et le corps de l'œuvre. Dans les albums qui nous intéressent, le visage fait souvent l'objet d'une quête, suscitant une tension continue entre la réussite – lorsque l'artiste parvient à s'en emparer – et l'échec – quand le visage reste résolument autre. Le visage de bande dessinée divise ainsi les artistes entre les écoles et cristallise les paradoxes du dessin. Ces frictions – entre le visage et la face, le sujet et le personnage, l'autoportrait et l'autoreprésentation, le croquis et le schéma – seront au cœur de notre réflexion et je m'emploierai à les décrire au fur et à mesure. Mais il importe d'emblée de comprendre qu'elles ne tendent ni à une résolution, ni à une résorption : partons simplement du constat qu'elles travaillent le corpus des albums intimes et qu'elles nous invitent à suivre un mouvement qui nous conduira de la question de la figuration à la crise de lisibilité et *in fine* de visibilité du visage.

C'est donc la question de la figuration que j'aimerais soulever dans un premier temps. Traditionnellement art du personnage, la bande dessinée oppose à la tentation de l'autoportrait le mécanisme de l'autoreprésentation. Pour permettre au lecteur de le reconnaître, il faut d'abord que le visage se corresponde à lui-même : ce dernier se présente dans ce cadre comme pleinement identificatoire, signifiant, pour ne pas dire *utile*. Le dessin semble ainsi se soumettre au principe de la réalité : prenant en compte les exigences narratives, l'artiste esquivé la dimension complexe (par exemple pulsionnelle ou obsessionnelle) de l'autoportrait pour lui préférer une autoreprésentation qui apparaît comme relativement désincarnée. Il en découle d'une part que ce processus semble barrer la voie à certains enjeux propres à l'autobiographie. D'autre part, il fait place à certaines énigmes éminemment modernes, faisant notamment de la bande dessinée du moi un carrefour privilégié entre la représentation sociale et l'intériorité, la collectivité et l'identité, l'impersonnalité et la fantasmagorie.

Puis je souhaite m'intéresser à quelques artistes qui prennent acte de la dimension fondamentalement hybride de l'autoreprésentation, pour ne pas dire de cette violence que la bande dessinée inflige à l'autobiographie : c'est curieusement à travers la mise en place

d'un dispositif faisant la part belle à l'altérité qu'ils reconduisent, au sein du neuvième art, certaines problématiques propres à l'autoportrait. En passant par le dessin, le modèle vivant ou encore la fable, ces auteurs explorent une voie qui paraît désormais plus *lyrique* qu'autobiographique, tant leur quête authentique de subjectivité et d'identité ne se départit jamais de son rapport avec l'altérité²⁷⁰. De ce point de vue, le dessin de bande dessinée se mettrait ici au service du principe de désir, en prenant en compte les projections et les rêves que l'auteur nourrit face au monde réel : acte de plaisir autant que de présence, le dessin poursuit le visage non plus comme signe mais comme asymptote, comme horizon inatteignable. C'est la raison pour laquelle je me suis permis de donner à ce chapitre le sous-titre du livre *Métalepse* de Gérard Genette, tant il devrait suivre un mouvement nous conduisant de la question de la figuration à une ouverture à la fiction, comme « mode élargi de la figure²⁷¹ ».

²⁷⁰ Rappelons que dans son livre *Du lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix explique le renouveau d'une poésie de la voix par sa nouvelle articulation à l'altérité : c'est la tension par et vers l'altérité qui explique la poussée du lyrisme et la relie à la question de l'identité. J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 268.

²⁷¹ « Je n'ai pas besoin de rappeler la racine commune de ces deux mots, qu'on trouve dans le verbe latin *figere*, qui signifie à la fois 'façonner', 'représenter', 'feindre' et 'inventer' ; les noms *fictio* et *figura*, ancêtres de nos *fiction* et *figure*, dérivent tous deux de ce verbe, dont ils désignent plutôt, dans la mesure où l'on peut distinguer leurs dénotations, le premier l'action, le second le produit, ou l'effet de cette action ». G. GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 16-17.

CHAPITRE 1

Prendre corps en bande dessinée : mécanismes et enjeux



J. C. MENU, *Livret de phamille*, Paris, L'Association, 1995, s. p.

Introduction

Qu'est-il en jeu quand un artiste entreprend de se raconter en bande dessinée et, notamment, de se dessiner ? Contrairement à ce qu'il se passe en littérature²⁷², le dessin force l'auteur à se montrer, à se soumettre à un processus d'extériorisation. Non seulement le dessin accélère le *devenir-personnage* de soi, mais il doit se soumettre à la loi de la ressemblance, de la répétition, de la pérennisation des traits : ce *gel* du personnage facilite l'identification, autrement dit la lecture, mais risque d'infliger à l'autobiographie des distorsions profondes. Dès lors, est-il possible de se raconter en bande dessinée à visage découvert, c'est-à-dire en tombant le masque du personnage ? Et quelle serait la nature de cette collision entre le projet autobiographique et le port d'un visage pleinement porteur de sens et inscrit dans le projet narratif ? À travers le mécanisme de l'autoreprésentation, la bande dessinée ne risque-t-elle pas de troquer le visage pour la face, l'autoportrait pour la typification, faisant tomber du même coup le récit de soi dans la sphère de l'image, du collectif et de l'imaginaire ?

²⁷² D'un point de vue phénoménologique, la littérature se caractérise par le retrait : rien a priori dans l'objet livre – dans la maquette, la mise en page ou encore les polices de caractères – ne vient indiquer la gestuelle ou la présence du corps de l'auteur.

I. LA QUESTION DU PERSONNAGE : LA RECHERCHE D'UNE GRAMMAIRE CONTRE CELLE D'UNE IDENTITÉ ?

Force est de constater que la bande dessinée est traditionnellement définie comme un art du personnage. Dans son livre d'introduction au neuvième art, publié dans la collection « 50 questions » chez Klincksieck²⁷³, Frédéric Pomier s'intéresse dans son cinquième chapitre à la prédominance des personnages par le biais de quelques questions : « Pourquoi les entrées des dictionnaires spécialisés sont-elles principalement consacrées aux personnages ? » ; « Un personnage peut-il survivre à son auteur ? » ; « Un auteur peut-il survivre à son personnage ? ». Pomier y dresse le constat d'une « réalité commerciale et sociologique qui fait du personnage récurrent une donnée de base de la bande dessinée majoritaire²⁷⁴ ». De là à faire des personnages « l'essence même de la bande dessinée », il n'y a qu'un pas²⁷⁵. Dans cet ouvrage qui a la délicate vocation de dresser un panorama simple mais précis de la bande dessinée tout en se détachant des idées reçues, Pomier met en lumière certaines conceptions fermement enracinées dans l'imaginaire commun et non moins sujettes à caution. Il nous fournit de ce fait nos premiers motifs d'étonnement et instruments de réflexion. Est-il possible de se raconter à travers un art du personnage ? Où pourrait venir se nicher l'individualité, la quête identitaire propre à la démarche autobiographique ? L'auteur de bande dessinée est-il condamné à inlassablement se représenter ?

1. Au commencement un étonnement...

Moi. Inexplicablement, ce personnage, qui parfois m'obsède, ne m'intéresse pas ici.

A. Malraux, *Le Miroir des limbes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 127.

Contrairement à ce qu'il se passe dans l'art contemporain, les auteurs ne semblent pas s'intéresser à leur propre reflet, encore moins à leur propre corps. D'une manière

²⁷³ F. POMIER, *Comment lire la bande dessinée*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, 182 p.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 141.

²⁷⁵ Pas que franchit Frédéric Pomier, mais en s'intéressant presque exclusivement à la bande dessinée franco-belge, il invite du même coup le lecteur à nuancer son propos. *Ibidem*, p. 143.

étonnante, la bande dessinée du moi n'intronise pas véritablement la figure de l'auteur ; elle donne plus encore l'impression d'un relatif désintérêt pour la problématique de l'autoreprésentation. Bien que les auteurs se dessinent volontiers en artistes de bande dessinée, se livrant parfois avec jubilation au procédé de la mise en abyme, l'autoportrait demeure, en général, dépassionné ou bien désincarné.

Ce relatif désintérêt se traduit de plusieurs manières, les dessinateurs adoptant parfois des stratégies d'esquive tout à fait remarquables : l'indistinction, la dépersonnalisation, la désexualisation ou encore l'évitement constituent autant de manières de fuir l'autoportrait. Dans l'une des bandes dessinées autobiographiques pionnières en France, *L'Institution* (1981), Christian Binet ne particularise pas son personnage parmi ses camarades pensionnaires (Fig. 28).



Figure 28. C. BINET, *L'Institution*, Paris, Audie, coll. « Fluide glacial », 1981, p. 1.

En dépit du sous-titre « Binet : ma vie, mon œuvre, racontée et dessinée par moi-même », le héros n'est pas reconnaissable parmi ceux qui partagent son sort au pensionnat : tous arborent le même visage tout en rondeur, la même attitude d'écoute obéissante, les mains cachées dans le dos et une expression inquiète et hésitante. À l'instar de Carlos Giménez dans *Paracuellos*, publié un an auparavant chez Fluide Glacial, Binet se propose de raconter la vie collective au sein d'un pensionnat catholique et de dénoncer

les abus et l'hypocrisie d'un système éducatif coercitif. Le récit est ici bien plus communautaire et social, qu'individuel ou intimiste. L'individualité du récit d'enfance est troublée par la valeur exemplaire du personnage. Binet se cache derrière ses héros, dévoyant l'autoportrait par l'adoption d'une stratégie d'indistinction. Ses pudeurs, il les confie d'ailleurs dès la préface : « Certaines anecdotes ont été passées sous silence. Les unes parce que le moment favorable ne s'est pas présenté durant la réalisation, les autres, par pudeur²⁷⁶ [...] ». La posture qu'il adopte est narrativement riche de sens, car il lui tient autant à cœur d'attester du puritanisme et du cloisonnement dont l'institution catholique était alors le symbole, que de mettre à distance celui qu'il était alors :

Ces neuf années sont les années les plus importantes de ma vie. Ce sont elles qui m'ont façonné, qui m'ont recouvert d'une épaisse croûte opaque et résistante au temps. Aujourd'hui, à force de patience et après de nombreux lavages au détergent, le vernis a craqué et ma vraie peau a réapparu. Je sais qu'à présent je suis *libéré* de toutes ces années, et par les Saintes Ecritures, je veux bien être pétrifié par Dieu lui-même s'il m'en reste quoi que ce soit²⁷⁷.

Ouverte par Giménez et continuée par Binet, cette piste est aujourd'hui poursuivie par Guillaume Bouzard dans *The Autobiography of me too* (dont les trois tomes furent publiés chez Les Requins Marteaux entre 2004 et 2008). De plus, certains auteurs brouillent l'identification, permettent l'indistinction par l'intermédiaire d'un style brouillon : c'est le cas de certains dessins de Ludovic Debeurme ou de Lucas Méthé. Toutefois, ce choix est désormais fait en toute conscience et de manière pleinement revendiquée.

Florence Cestac, elle, se déssexualise lorsqu'elle se représente. De *Comment faire de la Bédé sans passer pour un pied-nickelé* (1988) jusqu'à *La Véritable Histoire de Futuropolis* (2007), le lecteur peine parfois à distinguer le personnage de Florence parmi les hommes qui l'entourent (Fig. 29). Là encore, Cestac ne met pas l'accent sur sa vie individuelle mais relate l'histoire de la maison d'édition Futuropolis ou bien les aléas du métier d'éditeur de bande dessinée. En racontant une aventure éditoriale collective, elle se livre bien plus à un portrait de groupe qu'à un autoportrait (Fig. 30).

²⁷⁶ C. BINET, *L'Institution*, op. cit., p. 7.

²⁷⁷ *Ibidem.*, p. 9.



Figure 29. F. CESTAC, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007, p. 3.



Figure 30. F. CESTAC, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007, p. 55.

De manière significative, l'auteur donne un rôle de catalyseur à la mascotte de Futuropolis, Harry Mickson, sorte de Mickey Mouse dégénéré. Ce dernier questionne Florence, commente ce qu'elle dit, l'incite à (se) raconter. Cette créature de papier permet à la narratrice d'esquiver la posture de l'autobiographe pour adopter celle d'observatrice. Ainsi, c'est sur le ton de l'anecdote qu'elle mentionne l'un des événements majeurs de sa vie d'artiste – la publication de son premier livre – avant de revenir dès la case suivante sur l'intensité créative de la maison d'édition : « Et moi je publiais mon premier livre. Restons modeste. Petit format. Bref ! ça usinait du matin au soir et il fallait savoir tout faire²⁷⁸ ! ».

²⁷⁸ F. CESTAC, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, op. cit., p. 60.

De même, elle se contente de faire une brève allusion à son divorce, renvoyant à un autre album, *Le Démon de midi*, qui n'est pourtant guère plus autobiographique. Pour entrer dans la sphère privée, Cestac emploie donc les détours de la fiction, de l'humour et de la caricature. Ce style caricatural se retrouve aujourd'hui chez de nombreux auteurs, comme Pierre Wazem ou Guillaume Long.

L'une des œuvres les plus intéressantes à cet égard est sans doute celle d'Edmond Baudoin : durablement et avec soin, il emploie pour échapper à l'autoreprésentation certaines ruses qui, sans être systématiques, courent d'un livre à l'autre et nous éclairent sur la conception de l'artiste. Dès *Passe le temps*, il met au point plusieurs procédés d'évitement : le personnage ne s'appelle pas Edmond mais Paul ; le narrateur se dédouble, sous les traits d'un homme et d'un vieillard qui se remémorent leurs souvenirs de jeunesse et observent avec mélancolie les « aventures » du jeune héros. Ensemble, ils évoquent et convoquent le passé, et commentent l'adolescence de Paul. Outre ce refus de transparence, cet effet de discordance, leurs voix n'ont pas les mêmes résonances : le premier considère son adolescence d'un point de vue sentimental, tandis que le second émet des repentirs plus épicuriens. Parfois, un enfant surgit dans la case et regarde le lecteur d'un air interrogatif. Autrement dit, le vieillard et l'homme d'âge mûr sont les conteurs, les commentateurs, dont la fonction est mise en scène, tandis que l'enfant, par son adresse au lecteur, met le livre en abyme.

Baudoin se représente de quatre manières différentes, à quatre âges de la vie : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et la vieillesse. Surtout, il ouvre la voie à une bande dessinée du moi reposant sur la dissonance, sur la versatilité du point de vue mais aussi sur une indéniable pudeur. Les traits de l'adulte et du vieillard sont noyés sous les hachures (Fig. 31) : le visage jaillit de l'obscurité, faisant flotter entre les temps, passé, présent, futur, un brouillard fantomatique. Chaque personnage, à sa manière, reste en dehors de l'action, y compris Paul, l'adolescent, qui observe et dessine le monde qui l'entoure.



Figure 31. E. BAUDOIN, *Passe le temps*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1982, p. 9.

Passe le temps contient déjà la distance chère à Baudoin, caractéristique de ses œuvres suivantes, plus abouties et plus clairement autobiographiques. Après ce premier banc d'essai plus autofictionnel qu'auto-biographique, Baudoin aura surtout à cœur de rendre hommage à quelques êtres chers : son grand-père paternel dans *Couma acò*²⁷⁹, sa mère dans *Éloge de la poussière*²⁸⁰, son grand-père maternel dans *Made in U.S.*²⁸¹, son frère dans

²⁷⁹ E. BAUDOIN, *Couma acò*, op. cit..

²⁸⁰ E. BAUDOIN, *Éloge de la poussière*, op. cit.

²⁸¹ E. BAUDOIN, *Made in U.S.*, Paris, L'Association, coll. « Patte de mouche », 1995.

*Piero*²⁸². Dans ces albums à la fois intimes et élégiaques, le dessinateur ne se départit que rarement, comme le remarque Thierry Groensteen, de sa « position d'intercesseur » qu'il préfère « à celle de sujet principal²⁸³ ». En raison de cette attitude de « rapporteur », de cette distance qu'il entend non seulement maintenir mais aussi mettre en scène, Baudoin se représente volontiers de dos, de biais, flou, tronqué.

À ces quelques exemples, ajoutons ceux puisés dans le corpus des années 1990 que David Turgeon recense dans son article intitulé « Crise de l'autobiographie²⁸⁴ ». Il remarque une « fidélité douteuse du narrateur » dans *Le Cheval blême* de David B., une « position d'observateur passif » dans *Shenzhen* de Guy Delisle et une « dissimulation de soi²⁸⁵ » dans *Approximativement* de Lewis Trondheim. Si ces exemples semblent contestables (le premier est un récit de rêves, le second un livre à teneur journalistique, le troisième est certes une bande dessinée du moi mais, là encore, plus générationnelle qu'individuelle), retenons que Turgeon remarquait déjà en 2010 cette « moindre importance accordée au *je*²⁸⁶ ». Ainsi, l'attention portée à l'écriture de soi ne s'accompagne pas nécessairement d'une forte préoccupation pour la représentation de soi : les exemples qui précèdent témoignent d'une volonté commune de laisser le corps de l'auteur hors de la bande dessinée, de ne pas le prendre en considération et surtout de le déproblématiser. Il s'agit là d'une véritable spécificité du neuvième art, tant les arts plastiques ont mis le corps au centre de leurs œuvres et de leurs préoccupations : les artistes contemporains utilisent le corps à la fois comme thème, comme médium (songeons simplement au *body art*) mais aussi comme objet de lutte (citons les revendications féministes des années 70). Il n'est pas seulement représenté, il est mis en scène, support et moyen d'expression. C'est parce qu'il pose incontestablement la question des limites physiques entre soi et le monde que le corps est apparu comme le moyen privilégié d'appréhender la manière dont l'artiste est ancré dans son environnement ou s'en trouve au contraire rejeté, d'explorer les relations qu'il entretient avec le monde extérieur (la société, l'autre). En ce sens, le corps a vu sa représentation se complexifier, jusqu'à devenir un sujet pleinement actif : le corps est sorti de l'ordre de la perception pour entrer dans celui de l'interaction et de la présence,

²⁸² E. BAUDOIN, *Piero*, *op. cit.*

²⁸³ T. GROENSTEEN, *En Chemin avec Baudoin*, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁴ D. TURGEON, « Crise de l'autobiographie », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2010, consulté le 02 novembre 2012. URL : <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/>.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ *Idem.*

autrement dit du politique, pour entrer dans le domaine de la matière et ainsi interpellier le spectateur. On comprend dès lors qu'il soit devenu le parangon contemporain de tout questionnement identitaire, des revendications à la différence et des luttes sociales.

Des auteurs tels que Binet et Cestac vident résolument leurs albums de telles problématiques. Ils font d'eux-mêmes des doubles de papier qui viennent *se fondre* parmi les autres, se noyer dans la foule de leurs personnages : en évacuant la question des frontières entre soi-même et le monde, ils se débarrassent de toute problématique identitaire. Au lieu de partir à la recherche d'un autoportrait qui serait irréductible, c'est-à-dire problématique, au lieu de montrer un corps qui serait aux prises avec son environnement, ils installent une figure qui leur assure une relation de stricte équivalence avec les autres personnages ainsi que la possibilité d'une linéarité narrative. C'est la distinction entre l'autoreprésentation et l'autoportrait qui se manifeste clairement ici.

Par l'intermédiaire de ce processus d'objectivation, la bande dessinée entre en vive opposition avec l'art contemporain pour s'inscrire dans la vaste tradition de la peinture occidentale, qui a mis à l'honneur la représentation sous les traits de la figure, autant que par l'incarnation d'un personnage. Si la représentation de soi semble de cette manière largement décomplexifiée, j'espère toutefois avoir montré qu'il n'est pas question de définir ces tactiques de détournement par le manque, tant elles apparaissent narrativement riches de sens : qu'il s'agisse de Binet, de Cestac ou encore de Baudoin, la prédominance accordée au personnage va de pair avec une volonté de témoigner ou de rendre hommage. Mais qu'en est-il quand l'auteur entreprend de *se raconter* à travers un personnage ?

2. *La bande dessinée, un art de la physiognomonie*

Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre du visage. Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier, les uns après les autres, dix, quinze, vingt. Et sauvages la plupart. Est-ce moi tous ces visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ?

Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1950, p. 87.

Pour mieux comprendre la prééminence accordée aux personnages, il n'est pas inutile de remonter à ses origines au milieu du XIX^e siècle, sous la plume de Rodolphe Töpffer : cet écrivain et auteur de bande dessinée suisse, considéré à la fois comme le créateur et le premier théoricien de cet art, a défini la « littérature en estampes » comme un « art de la physiognomonie²⁸⁷ ». Véritable langage, la physiognomonie a intéressé tant le peintre que l'homme de lettres et pris une place prépondérante dans la pensée du XVIII^e siècle et l'art du XIX^e siècle : que ce soit chez Balzac ou Dickens – qui s'inspiraient de cette pseudoscience pour décrire leurs personnages –, dans la peinture ou la sculpture, les vices, les vertus et en dernier lieu le destin des personnages peuvent se lire sur leur visage.

C'est de ce point de vue que j'aimerais revenir sur l'*Essai de physiognomonie* de Töpffer, bien qu'il ait déjà été copieusement commenté ces dernières années, au point d'occuper désormais une place sans doute un peu disproportionnée dans le champ du discours. Après avoir recherché les débuts du neuvième art dans de lointaines œuvres d'art, par exemple la tapisserie de Bayeux²⁸⁸, les théoriciens font désormais sortir la bande dessinée du chapeau de Rodolphe Töpffer, au risque de tomber dans un autre dogmatisme. La propre pratique artistique de ce dernier ne cesse pourtant de déborder des cadres théoriques qu'il a lui-même dressés. De plus, il existe à n'en pas douter d'autres précurseurs²⁸⁹ qui ont laissé en héritage d'autres formes de bande dessinée. Si l'œuvre de

²⁸⁷ R. TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, Paris, Kargo, 2003, 41 p.

²⁸⁸ Un des ouvrages les plus pertinents adoptant ce parti pris est sans doute celui de Gérard Blanchard. G. BLANCHARD, *La Bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard et Cie, coll. « Marabout-Université », 1974, 303 p.

²⁸⁹ Sur ce point, on pourra lire à profit le livre de Thierry Smolderen sur les naissances de la bande dessinée : en se proposant de retracer une histoire de la forme, l'essayiste nous invite à nous défaire de nos certitudes et de nos projections. T. SMOLDEREN, *Naissance de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, 141 p.

Töpffer, aussi bien en tant qu'auteur que penseur, ne continue pas moins de nous intéresser aujourd'hui, ce n'est pas seulement parce qu'il fut l'un de ces inventeurs de génie qui ont jalonné le XIX^e siècle, mais aussi parce qu'il formule dans son *Essai de physiognomonie* tout un rêve de bande dessinée : et c'est précisément en apôtre de la physiognomonie dans l'art qu'il fait de la littérature en estampes le synonyme d'un art du personnage, de l'expressivité et du sens. En découle une conception du visage qui a donné naissance à une riche lignée d'héritiers mais aussi de fervents opposants.

a. Le visage, moteur de la narration

Conscient d'avoir inventé une manière inédite de raconter, qu'il nomme alors « littérature en estampes », Rodolphe Töpffer écrit en 1845 le tout premier ouvrage de théorie de la bande dessinée qu'il intitule *Essai de physiognomonie*. Loin de défendre la physiognomonie, pseudoscience très en vogue à l'époque, en particulier dans le milieu mondain, il rejette violemment la conception de Johann Caspar Lavater selon laquelle le corps est le reflet de l'âme, faisant de toute surface visible une voie d'accès vers l'invisible. Il consacre d'ailleurs l'une de ses œuvres de littérature en estampes, *M. Crépin et Monsieur Pencil*²⁹⁰, à la moquerie et à la dénonciation de ces fausses sciences, en particulier de la phrénologie, branche de la physiognomonie : dans ce livre, il fait du personnage de M. Craniose, précepteur capable de déceler chez la bonne de M. Crépin « la bosse des bonnes sauces », un charlatan ridicule au destin pathétique.

Avec la localisation des facultés, c'est le matérialisme tout entier que Töpffer condamne, cette conception qui cherche à nier, en la circonscrivant, la supériorité de l'âme sur le corps. Toutefois, si Töpffer dénonce la physiognomonie en tant que science, il en comprend d'emblée l'enjeu non seulement plastique mais aussi fictionnel et narratif. Et c'est précisément ce qui lui donne l'intuition d'avoir inventé une manière de raconter. Le narrateur d'une histoire en images n'a, selon lui, pas besoin d'autres connaissances que celles touchant la physionomie et l'expression du visage humain (Fig. 32). Entre parenthèses, gardons-nous cependant de suivre les assertions de Töpffer à la lettre : en tant qu'artiste, il manifeste une compréhension autrement plus vaste de son médium, par

²⁹⁰ R. TÖPFFER, *Monsieur Crépin : deux égarements de la science*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 72 p.

exemple grâce à son sens du partage de l'espace et son art de la solidarité entre les éléments de la planche.

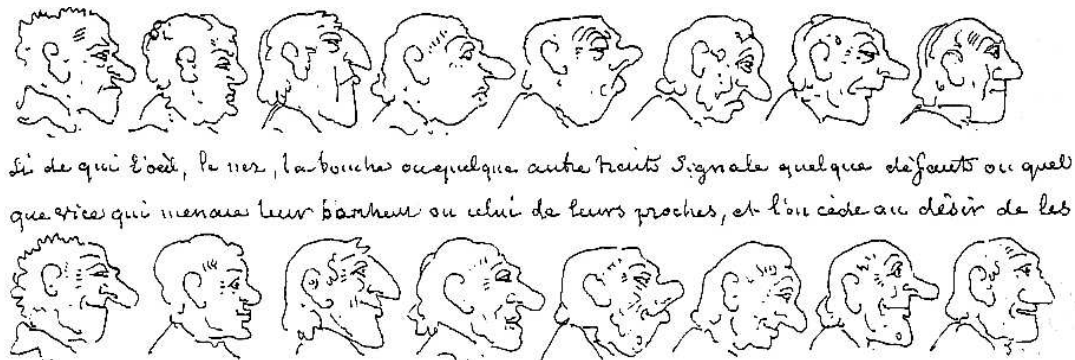


Figure 32. R. TÖPFFER, *Essai de physiognomie*, Paris, Kargo, 2003, p. 25.

C'est de manière empirique, en tant que dessinateur, que Töpffer a découvert le principe physiognomonique, en reconnaissant dans les formes qu'il esquissait des visages et des expressions :

toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée une expression quelconque parfaitement déterminée²⁹¹.

Plus tard, Gombrich appellera « loi de Töpffer » ce principe selon lequel l'homme est capable de trouver une expression humaine à n'importe quelle forme.

Töpffer va plus loin, il fait de cette loi un moteur de fiction et un principe de narration. Il laisse éclore sous sa plume le caractère de son personnage, qui fonctionne comme une amorce fictionnelle, dans le sens où cette physionomie, à peine tracée, nous raconte déjà une histoire. Puis le scénario se déroule en suivant l'évolution du dessin, une image en appelant une autre. Le visage du personnage se fait donc narratif : comme le remarque Benoît Peeters dans *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, « pour qu'une histoire en image parle 'directement aux yeux', l'essentiel des évolutions narratives doit pouvoir se lire sur les faciès²⁹² ».

²⁹¹ R. TÖPFFER, *Essai de physiognomie*, op. cit., p. 14.

²⁹² T. GROENSTEEN, B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1994, p. 11.

En ne concevant pas de scénario à l'avance, Töpffer soumet sa littérature en estampes au principe de l'expérimentation. Le dessin assume ainsi une fonction pleinement narrative, et recouvre sa justification étymologique : le dessin de Töpffer est un *dessein* continuellement en jeu. L'inventeur ne se contente pas de dire que n'importe quel dessin, aussi maladroit soit-il, est expressif ; il soutient également que plus le dessin est maladroit, plus il est expressif. Rappelons ici que Töpffer ne poursuit pas un but esthétique, mais moral : il n'œuvre pas au nom de l'Art, encore moins de la caricature ou de la parodie, cette « riieuse de profession²⁹³ » que Töpffer ne goûtait guère, mais au nom de l'éducation du peuple²⁹⁴. De cet impératif de sens découlent logiquement des impératifs de clarté et de simplicité. Au point que dans *Réflexions à propos d'un programme*, Töpffer écrit que pour exécuter une histoire en tableaux, il faut « un degré d'inhabileté précieuse qui n'appartient qu'à quelques artistes d'élite²⁹⁵ ». Cette maladresse expressive doit s'associer à une spontanéité du trait, à une rapidité d'exécution rendue possible par le procédé autographique : il s'agit en quelques traits spontanés de dégager les caractères essentiels de l'objet. Comme le remarque Thierry Groensteen, Töpffer se fait l'apôtre du « croquis bouffon » à une époque où l'on prônait encore le « fini » en art²⁹⁶.

D'une manière un peu paradoxale, Töpffer estime que la bande dessinée révoque le vieil art, en mettant à l'honneur la représentation. Toutefois, n'élabore-t-il pas toute une théorie esthétique qui restaure des éléments appartenant en propre au vieil art, à la littérature et à la peinture, à savoir l'histoire et le personnage ? Le théoricien s'inscrit dans la vieille hiérarchie aristotélicienne d'une manière un peu ambiguë : il valorise la cohérence de l'intrigue, le *muthos*, sans pour autant dévaloriser comme le fait Aristote l'*opsis*, l'effet sensible du spectacle qui découle chez Töpffer du procédé autographique. Plus encore, c'est bien l'effet sensible de son propre dessin qui le conduit au développement de l'intrigue, qui lui permet de répondre à l'invitation physiognomonique de son propre dessin. Pour le dire autrement, la littérature en estampes fait découler la matière fictionnelle de la matière sensible. Töpffer laisse de côté le pouvoir de débordement du dessin, et l'ambiguïté du visage, qu'évoque Henri Michaux dans

²⁹³ R. TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 5-6.

²⁹⁴ Selon Töpffer, la littérature en estampes doit se faire facilement et immédiatement comprendre pour avoir quelque influence morale. Il se situe en cela dans la lignée de William Hogarth, qui prétendait faire œuvre de sérieux. Remarquons toutefois que ses œuvres de littérature en estampes sont plus fantaisistes que ce que son *Essai de physiognomonie* pourrait le laisser penser.

²⁹⁵ Cité dans T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 152.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 40.

Passages : même en dessinant « sans intention particulière », « machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages ». Cette « perpétuelle fièvre de visages » est la plupart du temps sauvage. Or, le texte de Töpffer ne laisse guère de doute sur la capacité de la bande dessinée d'annexer pleinement la capacité du récit : il s'agit bien de raconter des histoires et non d'ouvrir à la vérité intérieure du sensible, autrement dit de s'inscrire dans le vieil art des histoires.

Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit²⁹⁷.

b. Le visage comme un livre ouvert

Sa préférence pour l'inachèvement, pour l'invention, et le principe au nom duquel Töpffer réproche la physiognomonie comme science, c'est-à-dire son aversion pour le matérialisme, sont précisément les raisons qui le conduisent à condamner cet art qui vient d'être inventé et qui est alors en expansion à son époque : la photographie. Il y consacre un court texte en 1841, concernant les « excursions daguerriennes²⁹⁸ ». Töpffer donne à son rejet une assise théorique et surtout esthétique : sa diatribe contre la photographie vient prendre place dans une véritable théorie de la représentation qui nous permet de mieux comprendre les enjeux de la physiognomonie et de l'invention graphique.

À l'instar de Baudelaire, moins de vingt ans plus tard dans son fameux « Le public moderne et la photographie²⁹⁹ », Töpffer proclame la spiritualité de l'art et s'appuie sur une opposition entre la matière et l'esprit, entre l'industrie et l'art. Il ne voit dans l'invention de M. Daguerre rien de plus qu'une simple copie, une reproduction froide et muette. En opposant le procédé mécanique au processus artistique, la technique au *faire*, il ne présente la photographie que comme un manque : ce serait « le sceau de la pensée humaine et

²⁹⁷ Cité dans G. BLANCHARD, *La Bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, op. cit., p. 84.

²⁹⁸ R. TÖPFFER, *De la plaque Daguerre : à propos des « excursions daguerriennes »*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, 91 p.

²⁹⁹ Il est possible de lire ce texte sur Internet. C. BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne en mai 1999 (1859), consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/185>.

individuelle³⁰⁰ » qui manquerait au photogramme, autrement dit la jouissance poétique qui est le but de l'Art :

Que reste-t-il alors ? [...] Le procédé moins le faire, c'est-à-dire le corps avec toutes ses formes, tous ses plis, toutes ses veines, ses tissus, ses pores, mais le corps moins l'âme³⁰¹.

Ajoutons qu'en ce milieu du XIX^e siècle, nombreux sont les artistes et penseurs qui réduisent ce nouvel art graphique à sa technique optique. D'ailleurs, dans l'enquête publiée dans le *Mercure de France* en 1898, même les artistes qui se déclarent favorables au roman illustré par la photographie mettent en avant le caractère mécanique de cette dernière³⁰². Faute en est, selon Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire*, de l'idéologie romantique dans laquelle s'inscrit la condamnation de la photographie : c'est au nom de l'imagination créatrice que la reproduction n'est plus qu'une forme déchue de la présentation³⁰³. Plus généralement, tout le rejet du matérialisme s'inscrit dans cette théorie spéculative de l'art, dont Schaeffer a parfaitement mis en lumière les caractéristiques dans son livre *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*³⁰⁴. Le philosophe y décrit la double crise spirituelle qui caractérise la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire la crise des fondements religieux de la réalité humaine et celle des fondements transcendants de la philosophie. Dans ce cadre, l'art est sacralisé pour contrebalancer le désenchantement du monde lié à la sécularisation et à la rationalisation de la société³⁰⁵. Nul doute que lorsque Töpffer mentionne les veines, les tissus et les pores qui manquent à la photographie, il s'inscrit dans cette théorie spéculative et aspire à une re-sacralisation de l'être autant que de la vie au travers d'une sacralisation de l'art.

Plus précisément, le théoricien inscrit son rejet de la photographie dans une théorie esthétique reposant sur la distinction entre la ressemblance et l'identité : contrairement à l'identité, que seul l'œil est capable de percevoir, la ressemblance repose sur des rapports

³⁰⁰ R. TÖPFFER, *De la plaque Daguerre : à propos des « excursions daguerriennes »*, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 48.

³⁰² A. IBELS, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, n° 79, Vaduz, Klaus Reprint, 1898, p. 97-115.

³⁰³ J. M. SCHAEFFER, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 177-178.

³⁰⁴ J. M. SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, 444 p.

³⁰⁵ Ainsi, se dessine tout un contexte favorable à l'invention de la bande dessinée, faisant coïncider la théorie spéculative de l'art sur le plan idéologique, l'invention de la lithographie sur le plan pragmatique, l'âge d'or de la caricature moralisatrice anglaise et de l'imagerie populaire sur le plan culturel.

que seul l'esprit est capable d'établir. Autrement dit, est ressemblant ce qui est fidèle à l'idée :

Ce qui ressemble, c'est ce qui rappelle, rien d'autre ; ce qui ressemble parfaitement, c'est ce qui rappelle instantanément, pleinement. Or, ce qui rappelle instantanément, pleinement, c'est beaucoup moins ce qui est semblable à l'objet lui-même, que ce qui est semblable à l'idée que nous avons de l'objet³⁰⁶.

Dès lors, la ressemblance se cherche en dehors de toute poursuite de l'identité. Or, si elle est « un ensemble de signes rappelant des objets et des rapports nombreux et complexes³⁰⁷ », la ressemblance est de même nature que le symbole, c'est-à-dire un signe qui peut indéfiniment s'abrèger. Il devient alors possible de constituer un langage pictural sans aucune référence à la nature. Cette conception semble de ce fait valoriser la pratique de la schématisation et du croquis, au détriment de la *mimesis*, de la copie et de l'exactitude.

c. Un monde sans reste ?

Expérimentalement, Rodolphe Töpffer jette ainsi les bases d'un véritable vocabulaire graphique : il plaide pour un dessin très épuré, tout entier au service de la communication d'une idée. En réduisant l'expression d'un visage à ses éléments essentiels, le dessin s'écarte de l'imitation de la nature pour ne devenir plus que convention. Ainsi, Töpffer « laisse triompher le signe pur, l'invention au lieu de l'observation³⁰⁸ ». Néanmoins, la prédominance du code, voué à nous livrer une représentation schématique de la réalité, ne risque-t-elle pas de conduire à la sclérose ? Nous rappelant que la caricature n'est qu'une position mentale prise par le dessinateur et le lecteur vis-à-vis d'un modèle, Michel Melot explique très bien, dans *L'Œil qui rit*, le piège qui peut guetter le dessinateur d'humour :

³⁰⁶ R. TÖPFFER. *De la plaque Daguerre : à propos des « excursions daguerriennes »*, op. cit., p. 61.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 54.

³⁰⁸ T. GROENSTEEN, B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 9.

Contrairement au peintre dont la vocation est d'inventer de nouveaux codes, le dessinateur humoristique doit conserver le sien, dans une certaine mesure, qui le rend identifiable³⁰⁹.

Si la méthode de Töpffer – faire attention à ce qui peut jaillir du dessin – est évidemment un moyen d'expérimentation et d'invention, le geste graphique peut, dès que le code est complètement acquis par le dessinateur, ne plus avoir trait qu'à l'habitude et non plus à l'invention. Et lorsque l'habitude du coup de crayon se passe du concours de l'esprit et que l'apprentissage prend le relais de la pensée, la spontanéité que célèbre tant Töpffer peut devenir ankylosante. Autrement dit, la prédominance du code risque de conduire naturellement à se caricaturer³¹⁰. C'est là le danger de la virtuosité graphique.

Nombreux sont les héritiers de Rodolphe Töpffer qui font l'éloge du trait graphique. Mais une certaine méfiance se manifeste aussi à son égard. Lewis Trondheim consacre son album *Désœuvré*³¹¹ à la question suivante : pourquoi les auteurs de bande dessinée vieillissent-ils mal en général ? Lewis Trondheim déplore ce glissement progressif qui fait de l'auteur un « faiseur ». Dans un livre d'entretiens menés par Hugues Dayez, plusieurs auteurs font part d'inquiétudes similaires. Par exemple, Blutch se montre parfaitement conscient du risque qui guette les dessinateurs : « Tous les gens qui dessinent facilement ne sont pas à l'abri de la répétition, de la recette³¹² ». Emmanuel Guibert explique qu'il cherche à déjouer le moment où la technique se mue en automatisme, où l'on commence à se répéter, à appliquer certaines formules pour dessiner telle attitude³¹³. Christophe Blain se pose la question : « est-ce qu'on ne va pas devenir des vieux cons de dessinateurs qui vont se répéter en s'enfermant dans leur propre système³¹⁴ ? » Dans un autre entretien, Charles Berbérien confie la même crainte de « finir par avoir un style très apprêté, rempli de tics, à force de répéter les mêmes choses » : « pour éviter de devenir le *fonctionnaire* de son propre dessin³¹⁵ », le faiseur que décrit Lewis Trondheim dans

³⁰⁹ M. MELOT, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, coll. « Bibliothèque des arts », 1975, p. 152.

³¹⁰ Notons que les acteurs sont soumis à des tensions identiques, entre codification et ankylose, familiarité et étrangeté, confort et dissonance. À travers la fabrication du personnage, se pose la question du monde dans lequel on prend place : s'agit-il d'un puzzle ou au contraire d'un monde conservant toutes ses aspérités ?

³¹¹ L. TRONDHEIM, *Désœuvré*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005, s. p.

³¹² H. DAYEZ, *La Nouvelle Bande Dessinée : Blain, Blutch, David B., de Crécy, Dupuy et Berbérien, Guibert, Rabaté, Sfar*, Bruxelles, Éditions Niffle, coll. « Profession », 2002, p. 44.

³¹³ *Ibidem*, p. 140.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

³¹⁵ F. POTET, « Dupuy et Berbérien : explorateurs du trait ». *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 09 décembre 2011, consulté le 10 mars 2012. URL : http://www.lemonde.fr/m/article/2011/12/09/dupuy-et-berberian-explorateurs-du-trait_1614759_1575563.html.

Désœuvré, il prend soin de considérer le dessin comme une discipline et non comme un métier.

Et si la sclérose menace la main du dessinateur, elle altère du même coup l'art du conteur. Rappelons que chez Töpffer s'opère à travers le geste graphique ce qu'on pourrait appeler une *reconnaissance*. Dans les lignes qu'il a tracées, le dessinateur découvre et débrouille un visage, d'où découle un récit : il ne semble pas abusif d'en conclure que Töpffer, en tant que théoricien du moins³¹⁶, définit la bande dessinée comme un *art du récit par le visage*. Offert à la vue, à l'objectivité et au sémantisme, le visage dessiné donne en effet à voir le lien consubstantiel qui unit le personnage à l'intrigue. Soumis au principe de la caractérisation psychologique, ce *visage-sign*e apparaît comme un outil cognitif de reconnaissance, d'identification et en conséquence de lecture. Après avoir affirmé le paradigme de l'expression, Rodolphe Töpffer laisse-t-il une place à la possibilité d'un « homme sans expression », d'un « homme sans qualité » dans la bande dessinée³¹⁷ ?

L'autobiographie reconduit évidemment ce type de questionnement, en rendant plus problématique encore la question de la reconnaissance et du stéréotype. D'une certaine manière, Töpffer rapatrie au sein de la littérature en estampes une véritable « politique du regard ». Car comme dans la littérature balzacienne, c'est en puisant dans le stéréotype que l'auteur va pouvoir figurer un visage, faisant du livre en estampes un récit s'appuyant sur la typification. Reposant sur une descente vers le sémantisme, la physionomie permet de tisser les liens sociaux, de distribuer à chacun son rang. Dans ce mécanisme de fusion d'une expression avec une fonction, tout vient prendre sa place. Le personnage reconquiert son double sens étymologique de *persona*, qui désigne à la fois le masque et le rôle que chacun joue dans la société. Dès lors, la physiognomonie n'équivaut-elle pas à une sorte d'injonction à la conformité ? Le système de la bande dessinée³¹⁸ ne

³¹⁶ Si l'auteur de *l'Essai de physiognomonie* met accent sur le visage, Töpffer n'oublie pas dans ses œuvres de littérature en estampes les ressources expressives du corps, de la posture et de la pantomime.

³¹⁷ On pense d'emblée à quelques personnages comiques voire bouffons comme le Chat de Geluck, Achille Talon ou encore Droopy : l'impassibilité se présente alors en bande dessinée comme un puissant ressort comique.

³¹⁸ Je ne résiste pas à l'appel du mot « système », tant l'art que décrit Töpffer repose sur les interactions entre la physiognomonie et la narration. Il est évidemment délicat de parler de système de la bande dessinée sans faire référence à la fameuse thèse éponyme de Thierry Groensteen. Pourtant, ce n'est pas ici au sens sémiologique ni poétique que je l'emploie ; je fais plus simplement référence aux quelques traités systématiques de physiognomonie.

Cf. T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 206 p.

risque-t-il pas de se présenter comme bouclé, pour ne pas dire bouché ? Ou bien, pour le formuler autrement, la spontanéité que loue Töpffer n'est-elle pas en partie une illusion, dans la mesure où elle nous permet de reconnaître ce que l'on connaît déjà ?

Ajoutons pour conclure que cette circularité constitue à la fois la force et le péril au fondement même du principe physiognomonique. Ce dernier fournit le moyen redoutable de solidariser la représentation et la conception sociales, la description et la lecture inductive, le visage et l'intrigue. De ce point de vue, il devient un moteur narratif aussi puissant que le destin dans la tragédie grecque. Au cinéma, cet autre art du récit en images, la physiognomonie a donné naissance à certaines œuvres vertigineuses, comme *Monsieur Klein* de Joseph Losey sorti en 1976. Qu'on me permette de brièvement en résumer l'histoire : pendant la Seconde Guerre mondiale, Monsieur Klein part à la recherche de son homonyme juif, jusqu'à se perdre lui-même dans les méandres de sa propre quête identitaire. Dans l'une des scènes les plus intenses du film, le spectateur identifie derrière Monsieur Klein, alors au téléphone avec son homonyme, une illustration du fameux livre *De Humana Physiognomonica Libri* de Giambattista della Porta, scientifique et alchimiste italien fondateur de la physiognomonie. Symbole du piège qui se referme, ce dessin ouvre une béance, celle de la folie dans laquelle s'engouffre Monsieur Klein, mais aussi celle de l'absurdité, motif éminemment moderne compris tant dans le principe physiognomonique que dans l'extermination systématique des Juifs³¹⁹. Ce film met bien en évidence la puissance de la physiognomonie : à la fois rouleau compresseur narratif et source de questionnement identitaire, elle ouvre la voie à certaines questions qui nous intéresseront tout au long de notre réflexion : pour cause, les frontières de l'identité et la menace de l'engloutissement – disparition derrière un masque, mais aussi absorption dans l'autre – se trouvent au cœur de la bande dessinée du moi. C'est par exemple le sujet de *Momon*, cette autobiographie factice dans laquelle on retrouve les thèmes kafkaïens de la dissolution de soi chers à William Henne, l'un des trois auteurs.

³¹⁹ Dans *Monsieur Klein*, la physiognomonie, qui forme d'ailleurs l'une des branches du racisme, a le pouvoir de mettre à mort.

3. *Le personnage de bande dessinée : l'action, le portrait et la pose*

Dans son article « Acteurs de papier³²⁰ », Thierry Groensteen rappelle que les théoriciens de la fiction, depuis Aristote, hésitent à trancher : est-ce la situation qui crée le personnage ou bien l'inverse ? Si l'on en croit l'essai écrit par Töpffer en 1845, il ne fait aucun doute que le personnage crée la situation, qu'il constitue le véritable moteur de la littérature en estampes. C'est donc en conformité avec cet héritage töpfferien que le neuvième art semble accorder une prépondérance parfois étonnante au personnage : ce dernier n'est trop souvent défini que comme un support des motifs narratifs, comme une « matière à aventure³²¹ », pour reprendre l'expression façonnée par Vincent Jouve. Selon cette conception évidemment réductrice, le personnage de Tintin est le support des aventures de Tintin. Faut-il en déduire platement que le personnage deviendrait, au sein de la bande dessinée du moi, matière à aventures désormais assurément vécues ou bien authentiquement réelles ?

Dans l'article que Groensteen a consacré aux différences entre l'acteur de cinéma et l'acteur de papier, la dimension purement fonctionnelle du personnage lui semble, plus nettement qu'au cinéma, prépondérante. Selon lui, le héros de bande dessinée est insatiable et infatigable, « voué à l'éternel retour³²² » : « Rien ne paraît devoir rassasier sa soif de voyages, d'enquêtes, d'affrontements. Rien n'entame ses trésors de vaillance³²³. » Il en voit l'une des raisons dans le caractère discontinu du discours de la bande dessinée, qui pousse les dessinateurs à ne retenir d'une action que « les instants les plus intenses, les temps forts qui font image³²⁴ ».

³²⁰ T. GROENSTEEN, « Acteurs de papier », dans *Cinéma et bande dessinée*, Paris, Éditions Corlet et Télérama, coll. « CinémAction », 1990, p. 254-263.

³²¹ V. JOUVE, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 106.

³²² T. GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2007, p. 20.

³²³ *Idem.*

³²⁴ T. GROENSTEEN, « Acteurs de papier », *op. cit.*, p. 256.

Quoi d'étonnant, dès lors, si la bande dessinée traditionnelle [...] représente des corps incessamment en action, des personnages continûment tendus vers un *faire*³²⁵ ?

Et dès que le personnage s'agite, qu'il se perd dans une débauche d'aventures, qu'il est avant tout un « homme d'action », le visage n'en devient que plus « utile », pour ne pas dire indispensable à l'interprétation du dialogue comme de l'intrigue.

Qu'en est-il lorsque la bande dessinée délaisse les terres de la fiction pour aborder les rives de l'intime ? Groensteen part dans son article de l'évidence selon laquelle le personnage de bande dessinée n'est fait que de papier quand le héros de cinéma est fait de chair : c'est la raison pour laquelle on risque parfois de confondre le rôle avec l'acteur. Si cette problématique n'existe pas en bande dessinée, l'autobiographie présente la particularité de mettre en place un personnage qui s'est lui aussi retrouvé non seulement dans le monde réel mais aussi face au dispositif artistique. L'autobiographie ne serait-elle pas le genre qui remettrait en évidence le clivage entre l'auteur et l'acteur de papier ? Et dans le champ de la bande dessinée, le personnage ne risque-t-il pas de continuer à prévaloir, au point de confiner le créateur au second plan ? Il semble que ce fut bien le cas dans les années 80, par exemple pour Christian Binet, l'auteur de la célèbre série *Les Bidochon*. Alors qu'il ouvre en 1981 la discrète parenthèse autobiographique que l'on a déjà évoquée en publiant *L'Institution*, admettons que le lecteur, le plus souvent, ne connaissait pas alors le nom de l'auteur mais se trouvait en mesure d'identifier les personnages avec *Les Bidochon*. Mécanisme que Fluide Glacial a d'ailleurs bien compris : la couverture met en avant non pas le petit Christian, mais deux des figures clé et despotiques de l'institution catholique dans laquelle il fut pensionnaire. Outre le fait qu'il est pour le moins surprenant que l'auteur qui livre là son récit d'enfance ne se représente pas sur la couverture, remarquons que ce couple rappelle étrangement celui formé par Raymonde et Robert Bidochon, dont la série est également publiée chez Fluide Glacial. Faut-il conclure que l'auteur, quand il entreprend de raconter sa vie, doit se cacher derrière un personnage ? Binet ne dit guère autre chose quand il revient, en 2010, sur la création de *L'Institution* :

³²⁵ *Idem.*

Au départ, je me suis lancé dans la bande dessinée car j'étais trop timide pour dire tout haut ce que je pensais. Je me suis donc *caché derrière mes personnages*. J'ai besoin de cela pour pouvoir m'exprimer³²⁶ !

Puisque le personnage de bande dessinée semble par nature « en action », le médium semble exclure par nature l'art du portrait qui nécessite un temps de *pause* venant souvent se confondre avec un temps de *pose*. Comment faire l'autoportrait d'un personnage qui serait constamment « tendu vers un faire » – pour reprendre l'expression de Groensteen –, c'est-à-dire d'un protagoniste qui continuerait par exemple à interagir avec les autres personnages ? Les deux prémisses de cette question paraissent s'opposer par définition, tant l'art du personnage et celui du portrait entretiennent avec le régime de l'image des relations antinomiques. On attend du personnage qu'il oublie l'image, qu'il soit par définition présent à son environnement et coexistant avec les autres personnages : ce n'est qu'à ce prix qu'il semble naturel. Le théâtre parle alors d'un « quatrième mur³²⁷ ». *A contrario*, le portrait invite son sujet à prendre la pose et à regarder l'artiste, et du même coup tout le dispositif : face à l'image, une certaine conscience de soi se fait jour. Très sensible à ces questions, Lucas Méthé souligne dans un entretien réalisé en 2010 cette double fausseté selon lui inhérente à la bande dessinée autobiographique : « fausseté d'avoir à se représenter comme personnage dans des moments où on 's'oublie' » autant que fausseté « d'avoir à fixer les traits d'une personne dont on ne se rappelle qu'à peine le visage³²⁸ ». Méthé déplore ici la nécessité artificielle de faire de soi mais aussi des autres des personnages de bande dessinée.

³²⁶ C. BINET, « Les Bidochon évoluent, tout en gardant leur personnalité », *Actua BD* [En ligne], mis en ligne en décembre 2010, consulté le 12 septembre 2012. URL : [http://www.actuabd.com/BinetErreur! Signet non défini.-Les-Bidochon-evoluent-tout](http://www.actuabd.com/BinetErreur!_Signet_non_défini.-Les-Bidochon-evoluent-tout).

³²⁷ Déjà dans son *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot forme l'idée d'un écran virtuel, destiné à séparer les comédiens du public : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » Ce mur invisible crée l'espace théâtral conventionnel et met le spectateur dans une position de voyeur. C'est ce quatrième mur qui rend les jeux de métalepse si sensibles. Cf. D. DIDEROT, « Discours sur la poésie dramatique » (1772), dans *Diderot et le théâtre*, t. 1. *Le Drame*, Paris, Pocket, coll. « Agora. Les classiques », 1995, p. 201.

Soucieux de se défaire de l'illusion théâtrale, Bertolt Brecht demande au contraire à l'acteur d'abattre ce quatrième mur, par exemple en s'adressant directement au public. C'est au prix de cette « distanciation » – contraire à l'illusion et à l'identification – qu'il invite le spectateur à prendre du recul et à adopter un regard critique. Cf. B. BRECHT, « L'achat du cuivre. 1939-1941 », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard L'Arche, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000 (1951), p. 551-557.

³²⁸ L. MÉTHÉ, « Entretien avec Lucas Méthé », *Par la bande* [En ligne], mis en ligne en mai 2010, consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://par-la-bande.blogspot.fr/2010/05/entretien-avec-lucas-methe.html>.

Certains auteurs font de cette fausseté l'un des ressorts de leur oeuvre. C'est le cas par exemple de Fabrice Neaud, qui entreprend sans relâche de faire le portrait des hommes qu'il aime : quand il demande à Stéphane ou bien à Dominique de prendre la pose, il leur ôte provisoirement mais non moins ostensiblement leurs fonctions de personnage. Il les arrache en quelque sorte à un monde qui les emmène loin de lui, il les soustrait à des actions dont il est irrémédiablement exclu : ce serait là sa revanche de dessinateur. Autre exemple, dans *L'Ascension du Haut Mal*, David B. emploie de manière réductrice ces tensions entre le personnage et le portrait, entre l'action et la pose. Il adopte un graphisme très singulier qui fige ses personnages dans certaines postures et court-circuite d'emblée toute recherche de spontanéité. Comme en témoignent les couvertures des six tomes, les personnages prennent souvent une pose qui rappelle les vieilles photographies de famille. Le dessinateur utilise ce procédé de manière récurrente, par exemple quand il représente dans le tome 1 les événements de mai 68 (Fig. 33).



Figure 33. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2006, p. 35.

Pierre-François et Jean-Christophe prennent la même attitude et regardent dans la même direction, tandis que la mère et le père expriment leur divergence d'opinion en posant artificiellement dos à dos. Alors qu'ils font mine de regarder l'objectif, Pierre-François et Jean-Christophe s'arrachent à l'action : les deux frères sont alors de jeunes enfants qui donc se désintéressent de la politique et ne s'y impliquent pas. En raison de leur indifférence, ils suspendent momentanément leur fonction de personnage. À l'inverse,

l'auteur représente ses parents de manière à mettre en scène leurs divergences politiques, tout en se gardant bien de leur attribuer un « regard caméra », pour utiliser ce terme cinématographique désignant le regard qu'un personnage tourne vers la caméra : autrement dit, ils demeurent résolument dans l'action, de manière à préserver le réalisme narratif. En vertu de ce jeu souterrain entre les deux homophones que sont la pause et la pose, David B. soulève la question de la face, de la contenance. En tant qu'individus politiques, les parents se donnent contenance en prenant position en plein cœur des Événements de Mai 68.

Cette torsion évidente entre l'action et la pose se trouve au fondement même de *L'Ascension du Haut Mal* : les adultes et les enfants ne souscrivent pas en effet au même contrat narratif. Les premiers entretiennent l'illusion réaliste, et c'est ce qui rend plus extravagantes encore toutes les démarches plus ou moins alternatives, pour ne pas dire occultes, qu'ils effectuent pour guérir Jean-Christophe de l'épilepsie. Tout au contraire, les enfants prennent volontiers le lecteur à témoin et créent avec lui une certaine connivence : ils l'entraînent dans un univers peu réaliste, dominé par les fantasmes et les terreurs de l'enfance. Là se trouve d'ailleurs la puissance de ce grand œuvre : David B. entreprend de restituer le mieux possible son regard d'enfant, de ne jamais s'ériger en juge mais de simplement trouver sa place au sein de ce récit, autant récit de famille que récit de soi.

Ainsi, le médium repose sur une profonde dualité, sur une tension entre le dedans et le dehors. Dans *Sens et non-sens*, et en particulier la conférence intitulée « Le cinéma et la nouvelle psychologie³²⁹ », Merleau-Ponty s'intéresse aux différences entre le cinéma et le roman, notamment en ce qui concerne la description de l'homme et de son « être-au-monde » : alors que le roman nous livre les pensées de l'homme, le cinéma en donne la conduite ou le comportement, qui s'offrent désormais à la vue par le truchement des gestes, du regard ou encore de la mimique. Le philosophe va plus loin quand il émet l'hypothèse qu'on ne peut pas comprendre la nature de la colère ou de la peur par l'introspection, en s'observant de l'intérieur :

³²⁹ M. MERLEAU-PONTY, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1948 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, 227 p. Cette conférence s'est tenue à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques le 13 mars 1945.

Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux.³³⁰

C'est la raison pour laquelle le philosophe compare le cinéma et la psychologie moderne, puisque dans l'un comme dans l'autre « le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites³³¹ ». C'est la puissance d'extériorisation du cinéma qui intéresse Merleau-Ponty, qui met l'accent sur la notion de comportement, de rencontre, de zone de contact : de ce point de vue, l'homme n'est pas secoué par des émotions internes, il est jeté dans le monde et « nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde³³² ». La bande dessinée, quant à elle, présente la singularité de pouvoir à la fois, pour reprendre l'exemple du vertige utilisé par Merleau-Ponty, montrer un corps déséquilibré, une démarche vacillante, ainsi qu'un vrai bouleversement intérieur, par exemple par le biais d'une déstructuration de la planche. Citons dans le fameux *Journal d'un album* la séquence où Charles Berbérien perd pied, la ligne claire devient ondoyante tandis que la figure éclate en une multitude de traits. Ou bien, cette fois dans le genre policier, le détective du *Char de fer* de Jason qui accule le meurtrier dans ses retranchements et le fait céder à la panique : c'est encore le contraste entre les cases rectilignes et les lignes qui se tordent qui suggère la perte de sang-froid qui conduira l'assassin dans l'ultime case d'une cellule de prison. En d'autres termes, contrairement au cinéma, la bande dessinée ne représente pas seulement « l'être-au-monde » : elle peut aussi bien laisser libre cours à l'épanchement d'un for-intérieur, par exemple grâce à un déploiement de cartouches ou de bulles de pensée, que mettre en image et en mouvement certains bouleversements intérieurs. De ce fait, on comprend que certaines problématiques identitaires trouvent dans le neuvième art un terrain d'expression privilégié, par exemple à travers la possibilité d'entretenir une tension entre la normalité et l'anormalité, entre la régularité d'une planche métronomique et son dérèglement, de manière à exprimer la menace du basculement vers la folie. Sans doute parce qu'elle est, comme l'a dit Charles Hatfield, « un art de tensions³³³ », la bande dessinée fait une place de choix à certains thèmes éminemment modernes : l'ennui qui confine à la folie, le poids de l'image sociale qui ne coïncide pas avec l'image que l'on a

³³⁰ *Ibidem*, p. 67.

³³¹ *Ibidem*, p. 74.

³³² *Idem*.

³³³ C. HATFIELD, « An art of tensions », dans J. HEER et K. WORCESTER, *A Comics Studies Reader*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2009, p. 132-148.

de soi, la discordance entre la vie rêvée et la réalité. Dans ce décalage opère le risque d'un basculement, d'une folie qui s'immisce dans la normalité et qui guette.

4. *La bande dessinée du moi en péril ?*

À travers la notion de pose, c'est la question de l'autoreprésentation que David B. ne cesse de soulever dans *L'Ascension du Haut Mal*. En effet, dans l'illustration précédente, le personnage apparaît à la fois comme modèle et comme icône. Roland Barthes examine ce mécanisme dans *La Chambre claire* : devant l'objectif, en tant que modèle, je suis à la fois « celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art³³⁴ ». Barthes indique alors le sentiment d'inauthenticité, voire d'imposture, que procure cette expérience. Le modèle devient objet :

Imaginairement, la photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre³³⁵.

Comme en photographie, la posture qu'adoptent les modèles devant l'objectif met en évidence la transformation du corps en production iconique et le processus de distanciation qui en découle. Cette distance induite par ce *devenir-personnage*, Florence, la sœur de David B., en a parfaitement conscience et en parle d'ailleurs à l'orée de l'œuvre, dans la préface au premier tome : « Tu m'as demandé, à moi la petite sœur, d'écrire cette préface. [...] Voilà. Depuis nos épopées, je suis devenue personnage de bande dessinée et maîtresse d'école³³⁶ ».

De ce point de vue, l'autoreprésentation soulève un certain nombre de questions et semble surtout mettre en péril l'entreprise autobiographique même. Dans un dossier du *Magazine littéraire* consacré à l'écriture de soi, Michel Olivès se demandait en avril 2013

³³⁴ R. BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahier du cinéma », 1980, p. 29.

³³⁵ *Ibidem*, p. 30.

³³⁶ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997, p. 1.

quelle valeur accorder à la sincérité de la démarche autobiographique quand un Trondheim par exemple se représente en oiseau de proie³³⁷. De manière certes un peu simplificatrice, il ajoute qu'au sein du neuvième art, le fameux « Je est un autre » de Rimbaud acquiert une dimension supplémentaire, par l'intermédiaire du dessin. Ajoutons en passant qu'Olivès laisse de côté le sens exact de la formule de Rimbaud, selon lequel le *je* du poète est littéralement « parlé » par quelque chose qui le dépasse. Rien de tel chez le journaliste, qui s'intéresse ici à l'*alter ego* mis en place par Trondheim et suspecte que l'autoreprésentation vienne faire peser le doute sur la démarche autobiographique en bande dessinée : comment se raconter en empruntant les voies de la simplification, pour ne pas dire de la chosification et parfois de l'humour ? C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle David Turgeon impute la responsabilité de ce qu'il appelle la crise de l'autobiographie au problème que constitue la représentation du « je », la transformation de soi en « personnage au sens le plus bédé du terme³³⁸ ». À juste titre, il observe que si la notion de personnage semble concentrer les remarques de la critique, c'est probablement parce que le problème de l'autoreprésentation permet de dénoncer tout un appareil narratif.

À ce stade de notre réflexion, on peut percevoir ce qui est en jeu dans le mécanisme de l'autoreprésentation. Dans son livre *L'Artiste de la famille*, Manu Larcenet évoque parfaitement le processus en question (Fig. 34).

³³⁷ M. OLIVÈS, « Albums-souvenirs », *Magazine littéraire*, n° 530, Paris, Magazine littéraire, avril 2013, p. 72-76.

³³⁸ D. TURGEON, « Crise de l'autobiographie », *op. cit.* [En ligne].



Figure 34. M. LARCENET, *L'Artiste de la famille*, Montreuil, Les Rêveurs, 2001, p. 2.

Pendant longtemps, on n'a pas trop su où me caser... Feignant, timide, introverti, peureux, inadapté... Rien que des mots pour pas dire celui qui fait peur... Fou. Aujourd'hui que je gagne de l'argent, je ne suis plus tout ça. Je suis Artiste³³⁹.

Le narrateur raconte comment il a socialement trouvé sa place, comment la société a réussi à le *mettre en case*. De manière expressive, Larcenet intériorise le regard extérieur que l'on porte sur lui. Le lecteur assiste au processus de création du personnage : de l'individu hors case qu'il était, Larcenet s'est adapté aux contours de son héros. Apprivoisée, la créature inquiétante se convertit en personnage jovial, un peu caricatural, arborant un gros nez caractéristique de certains personnages de « BD ». Plus encore, le sujet, dès lors qu'il n'est pas « mis en case » socialement, ne l'est pas non plus dans le livre. C'est lorsqu'il est *objectivé* par le regard des autres qu'il peut prendre la forme du personnage. On comprend alors l'une des conséquences du mécanisme de l'autoreprésentation, qui est bien de prendre d'emblée place parmi les autres, faisant subir au récit un certain nivellement social et faisant un sort à toute prétention à la différence. Les enjeux propres à l'écriture de soi subissent ici un coup qui pourrait leur être fatal et qui expliquent le refus de certains auteurs d'accepter la nécessité de faire de soi un personnage qui ne serait qu'une « matière à identification » :

³³⁹ M. LARCENET, *L'Artiste de la famille*, Montreuil, Les Rêveurs, 2008, p. 2.

Au bout du compte, qu'espère-t-on faire dire à un personnage qui n'est qu'une marionnette prenant la forme d'un perroquet ? Comment explorer la figure de l'Autre, de Soi, de l'Autre en Soi quand on le/se dessine exactement comme on dessine nos propres personnages de fictions³⁴⁰ ?

En s'opposant ici au perroquet consacré par Lewis Trondheim, Fabrice Neaud s'oppose au « contresens » de l'identification » et à la « nécessité à rendre le 'je' connivent avec le lecteur ». Par là, il rejette la tentation de la fausse complicité, de la proximité, propre selon lui à « la fiction bas de gamme » ou à « la nouvelle autobiographie *light* » : « ce gimmick de 'l'identification' est une erreur, un contresens total³⁴¹ ». Lucas Méthé emploie d'autres mots, mais ils sont tout aussi sévères pour dénoncer cette « connivence directe et forcée », cette « drague, avec le lecteur³⁴² » qui conduit l'auteur à « se représenter en forme de petit ourson, et [à] attendre qu'on vienne nous faire des bisous³⁴³ ».

N'est-il pas étrange d'user des mêmes codes de représentation pour dessiner des personnes (dans le cas d'un récit autobiographique) et des personnages (dans le cas d'une fiction) ? De faire des 'personnages' [...] alors que le sujet de départ [...] vient de la réalité et ne sort pas d'un 'univers' et de ses 'personnages'³⁴⁴ ?

Pour en revenir à *L'Artiste de la famille*, Larcenet fait ostensiblement de lui un personnage, il se *convertit* en acteur de bande dessinée. Il me semble que le verbe « se convertir » prend naturellement le pas sur le verbe, plus convenu et peut-être attendu, « s'incarner » : c'est bien un processus de « réification » de soi qui est en jeu, souvent mortifère et en cela résolument contraire à celui de l'incarnation. L'auteur se transforme en un acteur qui serait fait non pas de chair mais de *sens* : c'est une « grammaire » bien plus qu'une « anthropologie » qui est mise en place. Observons d'ailleurs qu'en fixant un certain nombre de caractéristiques visuelles, ne laissant pas ou peu de place à des variations dans la manière de se représenter, il détermine dans le même temps sa fonction au cœur du récit, notamment à l'aune de sa participation aux actions. Il prend les apparences du héros de bande dessinée en prenant une apparence physique stable (petit et trapu, affublé d'un gros nez et d'une casquette), à laquelle semble correspondre d'emblée

³⁴⁰ S. SOLEILLE, « Discussion avec Fabrice Neaud (1) – Bande dessinée actuelle et 'bonhomme patate' », *Site de Sébastien Soleille* [En ligne], entretien réalisé par e-mail en novembre 2006, dernière mise à jour le 28 avril 2011, consulté le 6 mai 2011. URL : <http://s.soleille.perso.sfr.fr/fabriceneaud/auteur/discussion1.htm>.

³⁴¹ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 466.

³⁴² L. MÉTHÉ, « Noyer la 'BD indé molle' qui est en soi », *L'Éprouvette*, n°3, Paris, L'Association, janvier 2007, p. 496.

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 497.

un caractère (débonnaire et décontracté, parfois mollement taciturne). Est-ce en ce sens que Thierry Groensteen pose dans son livre pédagogique *La Bande dessinée mode d'emploi* l'amusante question : « Les héros de BD sont-ils des bêtes³⁴⁵ ? »

L'autoportrait ne risque-t-il pas de se dissoudre au cours de cette objectivation préalable, le *je* de se délayer dans un *il* ? Car, dans *Le Regard au portrait*, Jean-Luc Nancy explique bien que l'objet du portrait n'est rien d'autre que le sujet, le sujet absolu et dans une large mesure insaisissable³⁴⁶. Autrement dit, le dessin, en accélérant le *devenir-personnage* de soi, entrerait en contradiction avec l'objectif du portrait et perturberait les lois de l'autobiographie. Larcenet ne dénonce-t-il pas ici l'un des paradoxes du récit intime en bande dessinée : le personnage serait mis en place *a priori*, la représentation de soi préexisterait à l'écriture de soi, la recherche d'une grammaire supplanterait celle d'une identité. Dans cette perspective, que serait le personnage de bande dessinée si ce n'est un *objet trouvé* ?

Plus encore, la description de nos émois les plus intimes ne permet pas, semble-t-il, de livrer avec objectivité la peinture de soi, c'est-à-dire de son apparence extérieure. Fabrice Neaud relève à raison une certaine incompatibilité entre la représentation de soi et l'écriture de soi : qui raconte le dedans ne peint pas le dehors sans quelque incongruité.

Se dessiner, c'est donner une évaluation de soi comme axiome, alors que cette évaluation est justement l'objet même de l'autobiographie, au plus, une hypothèse de travail : c'est donc quasiment placer la charrue avant les bœufs³⁴⁷.

Larcenet est d'ailleurs tout aussi conscient de cette inconvenance : ne met-il pas en scène cette loi de bande dessinée, ne la déplace-t-il pas en même temps qu'il s'y plie ? Tout en proclamant qu'il ne fait pas son autoportrait, il manipule avec finesse son autoreprésentation : ce double, il le présente au lecteur en même temps qu'il l'anime, cette baudruche, il la projette au devant du lecteur en même temps qu'il la *vide*, en indiquant que c'est désormais derrière ce masque qu'il va se cacher, en avertissant le lecteur du fossé entre le personnage et l'individu qu'il est censé représenter. Ce n'est pas un « héros de bédé » que l'artiste met en place, mais résolument un anti-héros, reconduisant la figure

³⁴⁵ T. GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 149.

³⁴⁶ J. L. NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, 90 p.

³⁴⁷ T. GROENSTEEN, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », *op. cit.*, p. 74.

traditionnelle de l' « auteur-*loser* » et faisant entrer le récit de soi dans la catégorie de la dérision. Larcenet prend corps d'une manière à la fois éminemment mystérieuse et tricheuse, inquiétante et amusante : on retrouve dans cette seule séquence la tension entre le dessin d'humour et le croquis torturé, le croisement entre les genres qui court dans toute l'œuvre de Larcenet et qu'il est parvenu à réconcilier avec force dans *Blast*. De plus, il entraîne le lecteur dans les coulisses de la fabrique de l'image et suggère, notamment, que si la représentation de soi dans la bande dessinée se présente comme dépassionnée, c'est sans doute parce qu'elle est fortement codée, au point parfois de réduire l'autoportrait à sa dimension métonymique : le personnage de Mahler, dans *L'Art selon Madame Goldgruber*, n'est pratiquement plus qu'un nez ; Jo Manix, dans certaines séquences de son journal, une salopette. Par l'intermédiaire de cette codification, la bande dessinée semble avaler la problématique de l'autoportrait.

Ajoutons que ce principe de monstration explique la facilité avec laquelle la bande dessinée autobiographique peut verser dans la typification, autrement dit dans l'exemplification, et, par conséquent, dans le témoignage. C'est l'occasion ici de dresser plus finement les limites de ce travail. Le neuvième art reprend à son compte les deux pôles de l'écriture de soi parfaitement résumés par Sartre : « Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui³⁴⁸ ». C'est en ces termes que Sartre conclut *Les Mots*, tandis qu'un tel constat peut s'établir dans la bande dessinée *a priori*. Sartre reprend ici la déclaration paradoxale de Rousseau, qui renonce dans *Les Confessions* à choisir entre deux ambitions contradictoires :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi³⁴⁹.

Autrement dit, Rousseau se présente à la fois comme un homme à nul autre pareil et comme un prototype de l'humanité. Pour reprendre ce paradoxe inaugural, admettons, au risque de dresser une ligne de partage un peu grossière, que l'écriture de soi en bande dessinée donne lieu à deux voies parallèles : l'une met l'accent sur l'exemplarité, c'est-à-

³⁴⁸ J. P. SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 2003 (1964), p. 213.

³⁴⁹ J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 3.

dire que le narrateur s'efface en majeure partie derrière ses personnages en ayant à cœur de livrer un vécu représentatif d'une réalité (souvent politique et sociale) ; l'autre s'attache à explorer l'exception de l'autobiographe et le narrateur raconte à travers ses acteurs sa vie individuelle. Comme on l'a déjà évoqué dans la première partie, certains auteurs se livrent indéniablement à une intéressante pratique de l'écriture de soi versant dans le reportage ou le témoignage. Guy Delisle, Joe Sacco ou encore Étienne Davodeau élaborent de fortes œuvres personnelles, dans lesquelles une triade auteur-narrateur-personnage se distribue dans le but avoué non pas de raconter l'histoire de la formation de leur personnalité, mais d'affermir la posture de témoin de leur personnage. Or, ce qui nous intéresse touche précisément au paradoxe relevé par Fabrice Neaud et par Lucas Méthé, résidant dans l'entreprise de *se* raconter en passant par le dessin : le regard porté sur le monde extérieur n'y constitue pas le cœur du propos, mais au contraire un moyen détourné d'accéder à une intériorité. Seule cette deuxième voie nous intéresse ici, car elle force le dessinateur de bande dessinée à résoudre des équations à première vue insolubles, par exemple à harmoniser la posture du dessinateur, faite d'observation, avec celle du personnage, déterminée par son action.

En conclusion, le mécanisme de l'autoreprésentation nourrit en bande dessinée certaines oppositions majeures entre le personnage et le sujet, l'action et la pose, le portrait et la figure. Si ces tensions traversent les albums de notre corpus, il nous faut garder à l'esprit qu'elles ne se résolvent jamais complètement et que, de cette manière, des questions de codification, de typification et d'exemplarisation travaillent les œuvres. Ainsi, l'auteur qui entreprend de se raconter en bande dessinée doit se plier à un processus le conduisant nécessairement vers une extériorité et infligeant à la bande dessinée du moi une certaine hybridation. S'il semble difficile de contester le caractère relativement désincarné du mécanisme en question, observons que ce double peut prendre des formes diverses, qu'il peut avoir de multiples noms : avatar, fétiche, homoncule... Il ne s'agit pas d'établir une liste de synonymes, mais de prendre acte des possibilités étonnantes que la bande dessinée réserve à l'écriture de soi : de la mise en image à la mise en scène, il n'y a qu'un pas qui fait basculer le projet intime dans le domaine de l'image au sens large et du fantasme.

II. ÉCRITURE DE SOI ET EXPOSITION DE SOI : DU PERSONNEL A L'IMPERSONNEL

La bande dessinée met en avant la figure humaine, puissamment rejetée et méprisée par l'art moderne. En ce sens, elle semble se vider des tensions intrinsèques à l'autoportrait, en devenant le lieu d'une image de soi relativement apaisée. Suivant le mécanisme d'objectivation que l'on vient de décrire, l'auteur fait de son propre visage un objet de regard en même temps que de lecture : le visage fait signe et fait sens. En ce sens la bande dessinée du moi devient une vaste entreprise de figuration dont on mesure toute la vertu cathartique : dès lors qu'il se met au service d'un projet intime ou introspectif, le neuvième art offre la possibilité d'une extériorisation, pour ne pas dire d'une exhibition d'images. Toutefois, si le visage peut faire sens, il peut tout aussi bien bloquer la voie d'accès à la signification et se faire masque, comme le suggère parfaitement Manu Larcenet : ce sont les deux faces d'une même médaille. Le neuvième art fait ainsi la peinture d'une société du masque, renouvelant l'un des préceptes de la physiognomonie : dans ce monde masqué, tout recouvre un sens, tout prend sa place. Ainsi mis en scène, jeté en pâture au regard et jeté au monde, le visage dessiné se tend vers l'effacement, l'impersonnalisation ou encore la dépersonnalisation.

1. *Ce que le visage montre, ce que le visage cache : catharsis de la bande dessinée*

La bande dessinée peine à se débarrasser du soupçon de pureté fictionnelle qui pèse sur elle. Le critique espagnol Antonio Altarriba évoque le principe de monstration caractéristique du neuvième art :

la bande dessinée témoigne ou représente, elle ne livre jamais le réel sans médiation plus ou moins ostensible. [...] Qu'on le veuille ou pas, la BD se construit en surface et se prête difficilement à reconstruire les profondeurs qui forment une personnalité. Autant l'exposition de situations ou d'événements lui convient, autant la réflexion personnelle lui échappe³⁵⁰.

³⁵⁰ A. ALTARRIBA, « Giménez : moi, l'Espagne et la BD », dans T. GROENSTEEN (dir.), « Autobiographies », *op. cit.*, p. 83.

En raison de ce principe de monstration, Altarriba en déduit une certaine incompatibilité entre la bande dessinée et le récit de soi. Le neuvième art se présenterait trop ostensiblement comme le produit d'un travail artificiel, au sens où l'entend Claude Simon, c'est-à-dire un art qui est « invention par excellence, factice aussi (du latin *facere*, "faire") et donc fabriqué » et « imitation (ce qui postule évidemment le faux³⁵¹) ». Par la mise en évidence de sa facticité, de son artificialité, la bande dessinée manifesterait donc une propension à raconter des faits imaginaires plutôt que des faits réels. Altarriba tenait ces propos en 1987. Depuis lors, et notamment grâce à l'avancée des réflexions sur l'autobiographie et sur l'autofiction, c'est un fait acquis que la frontière entre le réel et l'imagination est poreuse et que cette perméabilité même fournit au sein de certaines œuvres un outil majeur de l'expression de soi. Il convient donc de revenir sur ce pouvoir de monstration détenu par la bande dessinée, qui pourrait rendre possible l'expression des fantasmes comme des aveux, des pulsions comme des états d'âme : si la bande dessinée est une scène, ne peut-elle pas devenir mise en scène de soi ?

a. Une vaste entreprise de figuration : apparition et épuration

La bande dessinée accélère le processus proprement psychanalytique de distanciation de l'image que l'on a de soi. C'est bien ce que Larcenet mettait en évidence dans la séquence commentée plus haut : la figure de l'artiste correspond à celle d'un « personnage de bédé », un alter ego renvoyant à un aspect simplifié mais aussi probablement dévalorisé de l'auteur. En s'effaçant derrière ce masque, il met à jour l'un des thèmes les plus fondamentaux et les plus poignants de son œuvre : la peur, qui est aussi la tentation de l'effacement social. Songeons au travail de mémoire que Marco entreprend dans *Le Combat ordinaire*, dans l'espoir d'arracher de l'oubli ces « petites gens », ces « gens de rien » qui lui ont ouvert la voie ; rappelons la manière dont Larcenet décrit dans *L'Artiste de la famille* l'expérience de la drogue dure qui gomme les particularités physiques de la jeune fille que le narrateur connaissait ; citons encore son dessin et sa manière de noyer les coups de crayon dans une débauche graphique clairement cathartique. Craignant autant le succès, qui l'écarte du monde d'où il vient, que l'indifférence, Larcenet est taraudé par un besoin de légitimité et de reconnaissance par ses pairs et les artistes qu'il admire. Alors

³⁵¹ Claude Simon rappelle ici l'étymologie de « poésie », qui signifie l'art de faire : le mot « poïésis » désignait en grec antique tout type de création, manuelle ou intellectuelle. C. SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 12.

qu'il craint que les autres ne l'écrasent de leur dédain, il en vient à se ramasser sur lui-même quand il se représente, petit, presque carré et un peu bouffon (Fig. 34). Ainsi, par ce processus de « bonhommification », Larcenet se met à distance de lui-même, il se dédouble et se protège autant qu'il ouvre, l'espace d'un instant, un gouffre d'angoisse qu'il referme aussitôt.

Ce mécanisme de distanciation et finalement de dépossession de soi, Capron le décrit très bien dans *Quoi* (Fig. 35).

Parce qu'il faut bien l'admettre, avec le temps, nous sommes devenus des personnages nous conformant à notre image publique ou à nos versions dessinées... par paresse, par plaisir ou par fatalisme... L'auteur derrière son masque, qui est-il ? Thierry comme l'appelle sa mère ? Ou Jean-Louis, comme il a choisi de se nommer³⁵² ?

Dans cette planche, Capron montre qu'il porte divers masques :

Jean-Louis, comme il a choisi de se nommer ?

L'auteur tel que figé par Lewis Trondheim.

L'auteur tel qu'il s'est incarné professionnellement.

L'auteur tel que caricaturé par Larcenet.

L'auteur tel qu'il se dessine en général.

L'auteur tel qu'il se représente mentalement.

L'auteur tel qu'on le décrit en ville.

L'auteur tel qu'il est dans le secret de son âme.

L'auteur tel qu'il ne sera plus jamais. Thierry 8 ans³⁵³.

³⁵² J. L. CAPRON, « Au pays de L'Association » dans David B., L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !, op. cit.*, p.86.

³⁵³ *Idem.*

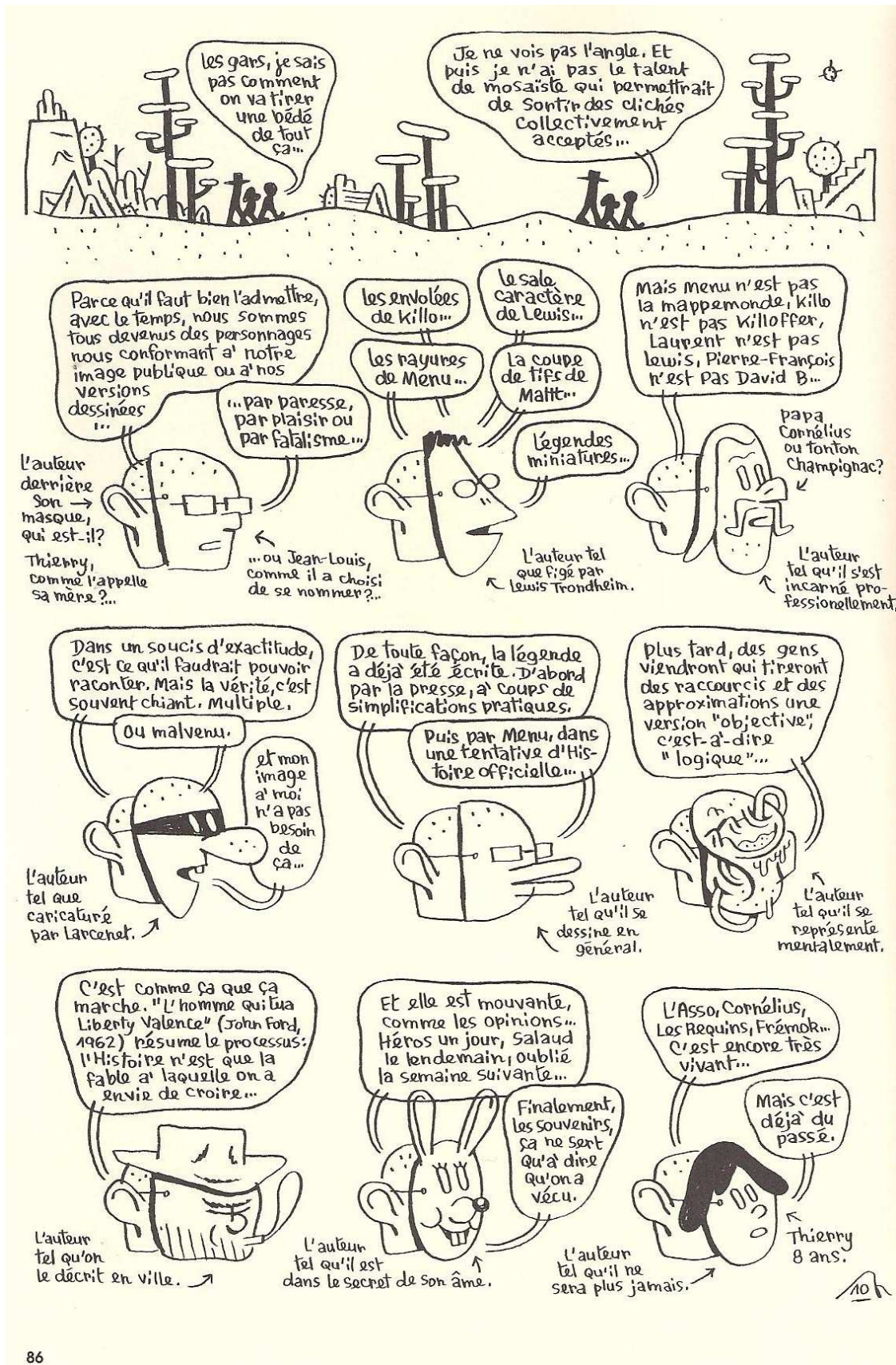


Figure 35. David B, L. TRONDHEIM (dir.), *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011, p. 86.

Par le biais de ces neuf masques, Capron évoque l'immanquable processus d'objectivation, qui se met en place dans la bande dessinée mais aussi à travers l'histoire officielle. Fort judicieusement, l'auteur se propose de mettre en parallèle le « devenir-personnage » de soi et le « devenir-fable » de ses souvenirs. La fausse évidence selon laquelle la petite histoire voisine avec la Grande dans la littérature intime, que la dimension individuelle ne se départit jamais d'une dimension collective, prend en bande dessinée une couleur particulière. Le masque se présente dans ce cadre comme un véritable *médiateur* ménageant un passage allant du collectif vers l'individuel. Art Spiegelman, le père de la bande dessinée autobiographique, l'explique très bien dans *MetaMaus*, ouvrage réflexif dans lequel il revient sur *Maus* vingt cinq ans plus tard et notamment sur la représentation des Juifs – y compris la sienne – en souris : le masque de souris lui fournit autant le moyen d'entrer dans son histoire familiale, que celui d'y inviter le lecteur.

C'est vraiment implicite dans la première case du premier chapitre du premier volume. J'étais obligé de me mettre une tête de souris pour entrer dans l'histoire de mon père³⁵⁴.

L'autoreprésentation conduit naturellement l'auteur à revendiquer son appartenance à un groupe et le lecteur à opérer un certain nombre de projections. Spiegelman sous-entend parfaitement qu'elle correspond davantage à un désir de représentation collective et ethnique qu'à un désir d'autoportrait. Le processus de l'autoreprésentation a partie liée avec tout un travail de reconstruction : il convient de se fabriquer un visage que d'autres vont reconnaître. Par le truchement de ce personnage, c'est la puissance de l'imaginaire commun et médiatique, la force du fantasme culturel que l'on invoque. Viennent se glisser derrière ce masque de souris à la fois un certain désir d'anonymat, la tentation de la déshumanisation, mais aussi tout un héritage propre à la bande dessinée animalière : Art Spiegelman revendique les influences de Carl Barks, de Béatrix Potter, son admiration pour Calvo... Pour reprendre cette antinomie chère à Töpffer mais pour en tirer des conclusions différentes, il est ici question de reconnaissance et non pas d'identité : l'exercice n'est-il pas de se conformer aux autres personnages, de faire partie d'une même famille graphique, tout en se différenciant suffisamment pour pouvoir être identifié ? En ce sens, ce masque de souris est autant un élément qui cache Spiegelman, qui le soustrait aux yeux du monde, qu'un signe distinctif qu'il cherche à atteindre : le masque est à la fois cache et objet à atteindre.

³⁵⁴ A. SPIEGELMAN, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 148.

Car Spiegelman n'avait pas prévu que son alter ego de papier, qu'il nomme de manière évocatrice le « Spiegelmonstre³⁵⁵ », enfle au point de mettre en péril son équilibre psychologique : l'artiste a en effet sombré dans une longue dépression après la publication du premier tome de *Maus*. La confrontation entre l'individuel et le collectif se mue en expérience traumatique de distanciation de soi à soi, que l'auteur éprouve avec d'autant plus de violence qu'il se confronte, lors de la publication du premier tome, au succès. Or qu'est-ce que le succès sinon une expérience de dépossession, une reconnaissance extérieure menant à la mise en commun d'une œuvre personnelle ? Il n'est pas anodin qu'à ce moment de consécration autant que de crise, Spiegelman ne se représente plus en souris mais en humain arborant un masque de souris (Fig. 36).

Dans cette fameuse planche « Le temps s'envole », Spiegelman revendique le port du masque de manière à mettre en évidence cet effet de filtre et du même coup la fabrique de l'œuvre : comme il le confie lui-même à plusieurs reprises, il lui tient particulièrement à cœur de se représenter tel qu'il est, c'est-à-dire avant tout comme un artiste se débattant avec son œuvre, aux prises avec son travail³⁵⁶. Et dans cette planche, Spiegelman évoque la fabrique de l'image dans ce qu'elle a de plus vertigineux. C'est paradoxalement en prenant le masque qu'il se montre fidèle à lui-même. L'artiste met ainsi au point un vocabulaire graphique reposant sur le déguisement et, tout en sous-entendant que se trouvent derrière ces souris des visages d'hommes, il invite le lecteur dans les coulisses de la Grande Histoire.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 103.

³⁵⁶ « [...] j'ai compris qu'il fallait que je m'assume pleinement en tant qu'auteur se débattant avec la fabrication d'un livre ». *Ibidem*, p. 149.



Figure 36. A. SPIEGELMAN, *Maus, un survivant raconte*, t. 1. *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, 1987 ; rééd. 1998, p. 201.

Certaines questions découlent de ce pouvoir de « mise en commun » de la bande dessinée : l'autobiographie ne devrait-elle pas offrir le moyen de lutter précisément contre toute tentative d'objectivation, de catégorisation ? Comment peut-on se raconter en se représentant avant tout comme prenant place dans un corps social ? Remarquons d'ailleurs que c'est ce que font Christian Binet et Florence Cestac, et que le récit de soi s'en trouve considérablement affaibli au profit d'un récit plus communautaire ou plus journalistique. Pourtant, certains auteurs comme Art Spiegelman voient dans cette puissance de contextualisation un moyen de renforcer le propos autobiographique et de conférer à l'œuvre une teneur plus « politique », non pas au sens social du terme, mais au sens de problématique et d'irréductible. C'est le cas de Spiegelman qui fait de son masque de souris une extension inquiétante de son propre corps, jamais noyée dans le corps social, lui permettant de prendre une place toujours problématique parmi les siens.

Pour poursuivre cette réflexion sur la puissance de figuration et sur la question du masque en bande dessinée, j'aimerais m'attarder un peu plus longuement sur *L'Ascension du Haut Mal* de David B. et émettre l'hypothèse que, s'il s'agit là de l'une des bandes dessinées autobiographiques les plus puissantes des années 90, c'est précisément parce que l'auteur envisage son projet comme une vaste entreprise de figuration, reposant sur une profonde dualité entre l'être et le paraître. David B. reconstitue clairement le théâtre de son enfance : il en convoque les figures marquantes et surtout son propre regard d'enfant. Proche du symbolisme et de l'expressionnisme, l'auteur représente les angoisses de l'enfance sous les traits de fantômes mystérieux et de créatures étranges. Il déforme clairement la réalité pour atteindre une sensation, une émotion. Et surtout il personnifie les créatures qui peuplent son imaginaire, par exemple la trinité des *Derniers contes de Canterbury* – la mort, le chat magique et le diable³⁵⁷, qui deviennent des instances énonciatives, et même les principaux interlocuteurs de David B (Fig. 37).

³⁵⁷ « Oui, je sens que, du fond d'une triple nuit, celle de la Mort, de la Création et du Mal, trois appels continuent à monter vers moi. » David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 22.



Figure 37. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 52.

Le propos même de *L'Ascension du Haut Mal* est bien de montrer ce qu'on ne peut pas voir, d'extérioriser les maux cachés, de donner corps et image au drame familial. C'est lorsqu'il constate qu'il peine à reconnaître son frère aîné que David B. décide de raconter l'épilepsie, mais aussi de la montrer. Autrement dit, il entreprend de rendre visible (et lisible) l'invisible³⁵⁸, cet invisible haut mal que David B. refuse :

Brusquement je réalise que la maladie le touche physiquement. Il n'est pas devenu comme ça du jour au lendemain mais je n'ai pas voulu le voir. Je refuse de le voir malade. Je ne l'accepte pas. Je suis dur.³⁵⁹

Et l'auteur montre le « haut mal » en lui donnant le masque d'une créature démoniaque émanant du cerveau de Jean-Christophe. Mais la force de cette autobiographie réside dans le fait que David B. porte lui-même un masque :

Pour donner le change, je fais l'andouille. À table, je débite des conneries à la cadence d'une mitrailleuse. Mon masque est si bien ajusté que jusqu'à l'existence de ces livres mes parents n'ont rien vu. 'Tu n'étais pas du tout comme tu le racontes dans le troisième tome ! Tu étais gai, rieur...' C'est vrai je me cachais bien³⁶⁰.

³⁵⁸ Dans le dernier volume, David B. explique qu'il appréhende de devoir décrire une crise d'épilepsie : « C'est impossible à raconter, il faut le voir. Je m'empêtré dans les mots. » David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t.6. *op. cit.*, p. 3.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 65.

³⁶⁰ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4, *op. cit.*, p. 5.

Ce n'est que dans le tome 6 que David B. tombe le masque en dévoilant les scories de son visage, la fureur qui l'habite sous la forme d'un démon (Fig. 38). Autrement dit, le masque devient métonymique de la métamorphose de son propre corps en image, comme l'anthropologue Hans Belting l'a parfaitement mis en lumière dans son livre remarquable *Pour une anthropologie des images* : « Le masque substitue au corps une image dans laquelle l'invisible (le corps-support) et le visible (le corps apparent) forment une unité médiale³⁶¹. » Le masque assume ainsi la double fonction de médium et d'icône. Fasciné par la dissimulation, que son personnage porte une armure ou un costume trois pièces, David B. montre bien dans l'œuvre que « le vrai visage n'est pas celui que le masque cache, mais celui qu'il fait au contraire exister³⁶² ». C'est dans cette perspective qu'il se plie si volontiers au règne du personnage, qu'il accepte de faire de lui une figure de l'altérité.



Figure 38. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 20.

L'auteur ne cesse de transformer l'invisible en image, comme le mécanisme de la pose l'avait déjà mis en évidence : par ce biais, il indique que toutes les photographies de son passé sont devenues des images-souvenirs, déjà filtrées, déjà iconisées. En réalité, l'auteur donne un rôle à chaque figure : réduit graphiquement à quelques lignes schématiques et quelques aplats de noir et blanc. Le visage de chaque protagoniste se présente là encore comme un masque. Mais David B. va plus loin en faisant de la bande dessinée un médium du corps. Par exemple, la séquence de la mort de son grand-père maternel fournit une belle illustration du remplacement du corps par l'image (Fig. 39).

³⁶¹ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, p. 49.

³⁶² *Ibidem*, p. 52.

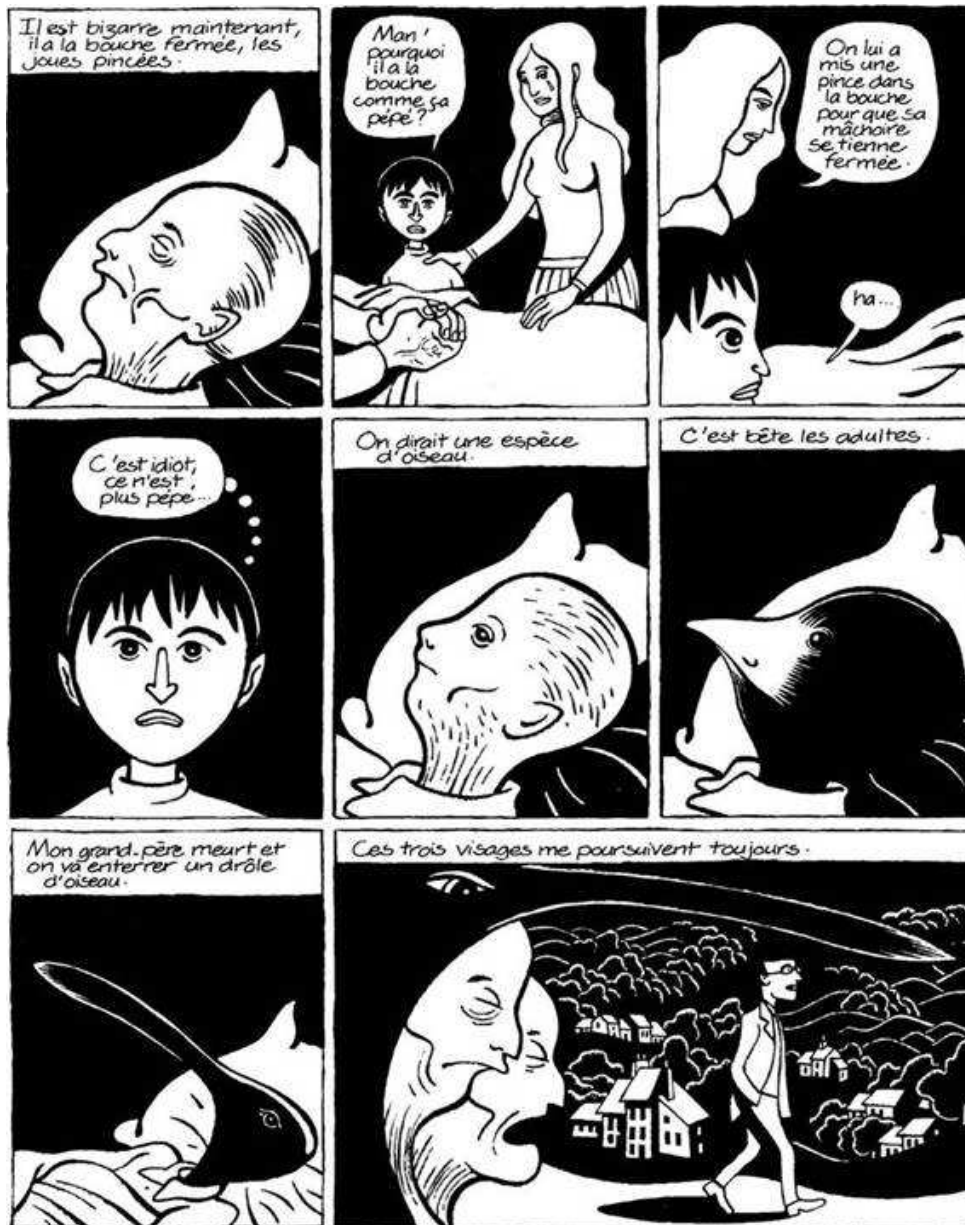


Figure 39. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 2. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2002, p. 24.

Chasseur d'images-souvenirs, il importe à l'auteur de raconter la vie de ses ancêtres. Quand, dans le tome 2, sa mère lui demande pourquoi il veut raconter les histoires de ses ancêtres qui n'ont, selon elle, rien à voir avec son frère épileptique, il lui répond :

C'est important ! Ils se sont battus sans arrêt pour sortir de la misère. Vous avez mené un combat semblable pour guérir Jean-Christophe. [...] C'est vrai, [l'histoire de notre famille] est tragique. Mais ce qui m'intéresse c'est la lutte contre la maladie et la mort.³⁶³

Comme David B. le sous-entend, son œuvre constitue autant un récit de soi qu'un album de famille. L'auteur inscrit ainsi son œuvre dans la lignée de l'art ancien du blason : il donne corps à la famille et apparaît comme le dépositaire d'une généalogie familiale. Dans cette illustration, David B. éprouve « l'effroi de la mort » tel que le décrit Belting : « ce qui était encore à l'instant un corps qui respirait et parlait se transforme d'un seul coup et aux yeux de tous en une image muette³⁶⁴ ». Il retranscrit bien l'envie de toucher le cadavre, la force du tabou, l'interdit qui va prendre la forme d'un oiseau, cet animal qui ne se domestique pas et qui s'envole, qui s'échappe sans qu'on puisse le toucher. L'enfant contemplant la curieuse dépouille lui superpose une image à laquelle il donnera vie : ce sera celle d'un oiseau, permettant au narrateur d'opérer l'acte d'animation nécessaire pour transporter le reflet du défunt dans son imagination. L'oiseau prendra ensuite la place du cadavre, devenant concrètement un médium du corps. David B. dépeint à merveille l'état transitoire entre le vivant et le cadavre, qui correspond aussi à l'état entre la nature et la culture, la mort d'un proche et l'imaginaire culturel de la mort : réifié en oiseau, le grand-père est dépossédé de soi pour tomber dans cet imaginaire. De cette manière, la métamorphose du grand-père en oiseau donne contenu et contenance cette fois non pas à un personnage, mais à la mort elle-même. Comme dans *Couma acò*, comme dans cette « vie inutile » que Baudoin a racontée par deux fois, le grand-père vacille entre le particulier et le général, la figure incarne à la fois le grand-père et la mort.

La bande dessinée impose à David B. une certaine représentation mais aussi une certaine production d'une image du corps. La « mise en bande dessinée » de son propre vécu invite l'auteur à transformer ses images-souvenirs en spectacle et à y prendre place et corps : on mesure tout ce qu'une telle démarche comporte d'exorcisant. Et l'extériorisation, dans *L'Ascension du Haut Mal*, devient parfois expiation, rendue possible par le masque ou bien par le jeu des cartouches et des bulles, comme le montre l'exemple suivant (Fig. 40) :

³⁶³ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 2. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2002, p. 44.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 186.



Figure 40. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 13.



- Souvent je tâte les os de mon crâne à travers ma peau.
- C'est pour sentir comment est faite ma tête de mort.

En passant d'un monologue intérieur contenu dans le cartouche à un soliloque inscrit dans la bulle, l'auteur joue avec les catégories du récit et du discours, et surtout inflige à la pensée un mouvement d'extériorisation et même d'incarnation propre à la bande dessinée. On mesure la vertu expiatoire d'un tel processus. Dans le tome 6 de *L'Ascension du Haut Mal*, David B. laisse enfin éclater son propre mal, et non plus seulement celui de son frère. L'on peut relever la dimension particulière que peut prendre le soliloque, ce monologue d'une personne qui réfléchit à haute voix (contrairement au monologue intérieur), dans le neuvième art. Par l'emploi de la haute voix, le soliloque manifeste l'espace d'une réciprocité entre un moi locuteur et un moi auditeur, procédé qui met parfaitement en valeur le décalage entre le narrateur et le personnage, propre à l'écriture de soi. Comme on l'a dit, le mécanisme du dédoublement trouve dans la bande dessinée un support particulièrement bien adapté, aussi bien sur le plan iconique que sur le plan textuel. Par la réification des mots et des images, la rhétorique de l'aveu s'inscrit dans une rhétorique de la présentation. La confidence prend la forme d'un exposé, au point que Pierre Fresnault-Deruelle affirme que « [les personnages] ne parlent pas la langue mais qu'au contraire c'est la langue qui les parle³⁶⁵ ». En passant du cartouche à la bulle, il n'est plus que personnage et, comme il le dit, « masque » (même si c'est le masque d'une tête de mort). À la faveur de l'un des fondamentaux du dessin – à savoir comprendre le squelette sous la peau pour savoir dessiner les volumes – ce mouvement d'extériorisation, de dépouillement, reste indissociable de la tentation du camouflage. Tel est le propos de *L'Ascension du Haut Mal* : David B. raconte comment il tente de redevenir lui-même en passant par l'Autre, incarné d'abord par son frère, ce double à la fois attendrissant et encombrant, mais aussi par l'altérité que l'on porte en soi, parfaitement symbolisée par la tête de mort. Ainsi, la dissimulation constitue l'un des moyens de dire l'indicible. Ajoutons que le crâne se trouve au centre de la planche, il la structure fermement : ici, le dépeçage, suivi de décapitation, fournit à l'autobiographie sa métaphore.

³⁶⁵ P. FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette, coll. « Hachette essais », 1977, p. 184.

b. La scène de la bande dessinée : ubiquité et interlocution

Par le biais de ce principe de monstration, la bande dessinée devient une scène permettant de renouveler la pratique de l'interlocution : c'est la raison pour laquelle le décolllement de soi est possible et laisse l'auteur s'adresser à lui-même comme à une troisième personne (par l'entremise du personnage, le *je* devient *il*) ou à une deuxième personne. Rappelons qu'il s'agit là d'un exercice topique de tout travail autobiographique, qui repose sur l'introspection et engendre souvent une autoévaluation. Par l'intermédiaire du monologue intérieur notamment, le narrateur juge le personnage, l'homme du présent porte une appréciation sur l'homme qu'il a été. Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute en donne un exemple éclatant :

Alors tu vas vraiment faire ça ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça³⁶⁶.

Sarraute entretient un dialogue avec sa conscience. Plus encore, Louis Marin fait de la rhétorique de l'interlocution le principe même de l'écriture de soi, en partant du constat selon lequel Roland Barthes utilise le « je » par l'intervention du « toi », en tant que « protagoniste critique, adversaire ironique³⁶⁷ ». Le théoricien propose alors le terme d'« autoptyque » pour qualifier cette véritable mise en scène barthésienne :

D'où l'idée de l'échelonnement de l'imaginaire en profondeur : sa mise en scène où le Moi – parce que la barre de la rampe est incertaine – serait un spectateur, mais aussi l'un des personnages, une *persona* (un masque de théâtre, qui per-sonat). Les *personae* qui jouent sur cette scène (dont le Moi) seraient des figures de la fiction juste que j'ai nommée autoptyque³⁶⁸.

De toute évidence, le dessin, par le jeu de distanciation, favorise ce mécanisme : il le transforme même en acte concret de dédoublement. David B. trouve encore là un autre moyen de mettre en évidence son entreprise de figuration. Ce dédoublement, il l'utilise volontiers : au risque de fragiliser la continuité identitaire, il n'hésite pas à faire intervenir

³⁶⁶ N. SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7.

³⁶⁷ L. MARIN, « Roland Barthes par Roland Barthes ou l'autobiographie au neutre », dans *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, op. cit., p. 8.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 9.

le « je » gloseur, le « je » commentateur. Par exemple, dans le premier tome, le petit Pierre-François, protagoniste des événements, dialogue avec David B., témoin inattendu de l'histoire :

- Pierre François : « 1914-1918 1939-1945 1954-1962 Même si je ne les ai pas vécues, ce sont des dates qui font aussi partie de ma vie. »
- David B. : On oublie la guerre d'Indochine.
- Non... La guerre d'Indochine, on en parlera plus tard³⁶⁹.

Le petit garçon corrige le conteur adulte. David B. entre lui-même dans l'univers de papier, fournissant cette figure que Gérard Genette nomme « métalepse » et plus particulièrement « métalepse d'auteur³⁷⁰ ». Le fond noir cher au dessinateur met particulièrement bien en lumière l'intrusion du narrateur dans le monde recréé, la collision entre la fiction et la réalité. Rappelons que Genette décrit la métalepse comme une figure transgressive mettant en scène et éventuellement en péril la représentation du monde. Car comme il le souligne, celui qui prétend raconter ce qu'il a vu ou entendu peut parfaitement intervenir et dire « J'y étais », et même « J'y suis encore » :

Et c'est précisément ce « J'y suis » (et du coup « Vous y êtes ») figural, et quasi fictionnel, qui autorise, de nouveau, à annexer à la métalepse ces effets d'hypotypose hallucinée, qu'on pourrait encore baptiser « effets de présence³⁷¹ ».

Propre à susciter cet « effet de présence » et, par voie de conséquence, un « effet de réel », la métalepse cautionne le pacte de vraisemblance propre à l'écriture de soi, au point que Genette considère « l'ambiguïté du pronom *je* » dans le récit de soi comme « un *opérateur de métalepse*³⁷² ». Par ce moyen, David B. met aussi l'accent sur le caractère fictionnel de sa propre figure, rappelant « la figure est un embryon ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction³⁷³ ».

La métalepse permet à David B. de mettre en avant l'un des principes importants de son œuvre. L'auteur avertit le petit garçon qu'il oublie la guerre d'Indochine. L'enfant,

³⁶⁹ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. *op. cit.*, p. 31.

³⁷⁰ Voir G. GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, *op. cit.*, 131 p.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 93.

³⁷² *Ibidem*, p. 109-110.

³⁷³ *Ibidem*, p. 17.

néanmoins, le corrige : « Non... La guerre d'Indochine, on en parlera plus tard³⁷⁴ ». David B. manifeste le désir de laisser parler l'enfant qu'il était, comme il l'explique lors d'une interview :

j'ai cherché à retranscrire ce que je ressentais à l'époque des faits. Ce que j'exprime, c'est une vision lucide de ce que j'éprouvais en vivant tous ces événements³⁷⁵.

Finalement, le personnage paraît plus omniscient que le narrateur lui-même qui, par là, occupe la position neutre de témoin-chroniqueur. Figure d'intervention, clin d'œil complice entre l'auteur et le lecteur, la métalepse met en lumière le moment où l'œuvre est encore en cours de fabrication : elle invite à contempler la bande dessinée en tant que scène. Et étonnamment, l'intervention de cet autre *je* ne vient pas briser la cohérence identitaire. Au contraire, elle renforce le pacte de sincérité : l'auteur montre ainsi qu'il entame un auto-questionnement.

Venant renforcer cette distanciation, le dessin introduit une dimension de commentaire ou alors, plus clairement, de subversion, de contestation. Dans *Livret de phamille*, Jean-Christophe Menu favorise d'abord la focalisation externe, racontant uniquement ce qu'il a sous les yeux, excluant toute appréciation ou interprétation subjective. Le *je* qu'il emploie est celui du reporter, du tiers, du spectateur. Il évite alors de se représenter, sauf quand il croise son propre reflet. Ce n'est que lorsque Menu assume enfin l'écriture à la première personne et accepte la nécessité de se représenter qu'il a recours au procédé de l'interlocution (Fig. 41).

³⁷⁴ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. *op. cit.*, p. 31.

³⁷⁵ H. DAYEZ, *La Nouvelle Bande dessinée*, *op. cit.*, p. 67.



Figure 41. J. C. MENU, *Livret de phamille*, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.

En représentant le personnage et son double, Menu suggère parfaitement le fossé qui sépare le « je » présent et le « je » passé, et met ainsi en valeur le travail d'introspection nécessaire à l'expérience autobiographique. En outre, le personnage-dessinateur discute avec le personnage de papier : « Bref... tu ferais quoi à ma place, personnage³⁷⁶ ? ». Le verbe *hanter* suffit à dépeindre ce mécanisme du dédoublement. Le personnage est à la fois l'auteur confronté à la page blanche et le visiteur qui s'emploie à fréquenter les lieux du passé. Ayant à cœur de « hanter » physiquement le passé, Menu déplore l'artificialité du souvenir induite par la photographie :

Alors toi, donc, ça ne te gêne pas, de continuer ce récit d'après photos. Mais évidemment que si, personnage... ça n'a plus rien à voir... La magie n'y est plus. Le fil qui nouait le lieu aux souvenirs n'opère plus. C'est terminé³⁷⁷...

Jean-Christophe Menu oscille entre plusieurs manières de se représenter. À l'intérieur de cet album, il change de style et de focale pour se dessiner, indiquant que l'image que l'on a de soi ne coule pas de source. Par cette pratique, il crée une *résistance*, il creuse un *écart* dans lequel vient se jouer la problématique de l'autoportrait. En s'affublant de traits changeants, il opte pour une diversité stylistique au sein de l'album qui donne lieu à un certain flottement identitaire. Il manifeste ses angoisses dans quelques autoportraits : ici victime de réveil difficile, là incapable de faire de menus travaux domestiques, il avoue

³⁷⁶ J. C. MENU, *Livret de phamille*, *op. cit.*, s. p.

³⁷⁷ *Idem.*

avoir du mal à faire face au quotidien ; et lorsqu'il adopte un dessin plus réaliste, c'est la crainte de l'avenir qu'il représente (Fig. 42). De manière inconfortable, la totalisation de soi n'est jamais donnée d'avance. Par cette impossibilité revendiquée d'installer dans le temps une identité stabilisée et unifiée, Menu pointe du doigt la dimension fictionnelle qui réside dans toute construction identitaire. Il renouvelle ainsi le questionnement sur le regard que l'on porte sur soi-même et inscrit la pratique de l'autoportrait dans une logique de continuité. À plus d'un titre, le neuvième art apparaît comme une scène laissant filtrer dans l'écriture de soi un multitude de procédés favorisant une extériorisation, une *catharsis*.



Figure 42. J. C. MENU, *Livret de phamille*, L' Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.

2. *L'auteur et son double : de l'impersonnalisation à la dépersonnalisation*

[...] un nouvel avatar intermédiaire apparaît ici : un Double, à mon image, surgit du papier vierge face à moi. C'est cet ectoplasme qui va venir faire office de passeur entre les plans, les époques, et les buts contradictoires du récit. [...] D'une essence comparable à l'angelot et au diabolin des personnages d'Hergé [...], ce Double flottant semble s'affronter à moi³⁷⁸ [...].

J. C. MENU, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2001, p. 69-71.

La bande dessinée invite l'auteur à mettre en place un substitut qui lui permet d'adopter de multiples stratégies de dissimulation, de déguisement. De ce point de vue, le personnage peut devenir une sorte de baudruche, de fantoche, offrant à l'auteur la possibilité de se dire. Par le truchement d'un personnage faisant office de contenant ou de réceptacle, le récit de soi peut s'élaborer selon un mode parfaitement civilisé, comme dans *Mélody* de Sylvie Rancourt, ce récit d'une stripteaseuse dans lequel le personnage cristallise tous les fantasmes alors que la dessinatrice prend le parti de ne rien montrer ; ou bien sur un mode devenu incivil, comme dans les *676 apparitions* de Killofer, dans lequel l'avatar ne suffit plus à contenir les pulsions, les passions et les visions de l'artiste. Que cette baudruche prenne la forme d'un avatar mettant l'accent sur la virtualité ou d'un homoncule favorisant une idée d'excroissance, la bande dessinée du moi joue de manière privilégiée avec les catégories de la psychologie que sont la dépersonnalisation, l'impersonnalisation et finalement la transpersonnalisation. À travers l'autoreprésentation, l'auteur de bande dessinée se détache de la notion de personne pour puiser dans un matériau à la fois collectif, fantasmatique et, en cela, irréductible.

a. L'avatar et la tentation de l'effacement : le cas de *Mélody* de Sylvie Rancourt

Par sa candeur et son approche directe du médium, *Mélody* de Sylvie Rancourt concentre dans l'opération d'autoreprésentation les problématiques à l'œuvre dans cette série rééditée en 2013 par Ego comme X. D'abord publiées en 1986, autoéditées et diffusées au Québec, ces histoires constituent les prémisses de l'écriture de soi en bande dessinée. Au fil de courtes histoires, Sylvie Rancourt raconte la vie d'une jeune femme qui

³⁷⁸ J. C. MENU, *La Bande dessinée et son double*, op. cit., p. 69-71.

fait du striptease à Montréal : son travail est donc de se mettre à nu et de s'offrir en pâture au regard masculin. Ces histoires ont d'ailleurs d'abord trouvé leur place dans un fanzine adressé aux clients de sa boîte de striptease.

Sylvie Rancourt se représente d'une manière naïve, absolument vidée de toute profondeur et de tout psychologisme (Fig. 43). Son double de papier est flatteur, il s'agit d'une jolie fille, simple, désirable et surtout profondément saine, victime le plus souvent de l'esprit pervers de son personnage. L'on comprend dans ce cadre que l'auteur prive son personnage de cartouche, donc de for intérieur, pour se contenter de lui attribuer des bulles de pensée, par ailleurs étonnamment rudimentaires : Mélody pense qu'elle ne veut pas que son petit ami vende de la drogue, que décidément elle aime danser, qu'elle se prépare à jouer « une bonne farce » à quelqu'un ou bien elle se dit que l'un de ses clients est gentil. Son personnage semble donc peu profond, mais ne peut-on rétorquer que son métier consiste précisément à être regardée, désirée et dépossédée de ses pensées ?

En vertu de cette autoreprésentation froide et distante, la pureté et l'innocence de Mélody reconduisent la figure traditionnelle de l'agneau immolé sur l'autel des désirs masculins, la faisant rejoindre du même coup toute une cohorte de victimes féminines comme *Pamela ou La Vertu récompensée* de Samuel Richardson, la Jeanne de Maupassant dans *Une Vie* ou encore *Tess d'Huberville* de Thomas Hardy puis Roman Polanski. Quoique très explicites parfois, les dessins sont vidés de tout érotisme. Avec hardiesse, Sylvie Rancourt renonce à toute quête de sémantisme : son personnage ne se remet pas en question et n'évolue jamais, autrement dit il ne fait pas objection à sa condition d'objet et ne se pose jamais en sujet. En témoigne la relation qu'elle entretient avec son petit ami, qui réunit de manière presque vaudevillesque tous les défauts de l'homme indigne : il est décrit comme un escroc, joueur, profiteur et voleur et comme un piètre compagnon, intéressé, impatient et paresseux. Ils se disputent, certes, mais ne se séparent jamais. Si ce récit n'offre aucun cheminement propre à l'autobiographique, si aucune leçon n'est tirée de l'expérience, il ne s'agit pourtant en aucun cas d'une étude de mœurs, mais véritablement de l'une de ces véritables premières tentatives de bande dessinée du moi, réalisée, comme ce fut le cas d'Edmond Baudoin, sans le savoir.



Figure 43. S. RANCOURT, *Mélody*, Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013, p. 19.

La couverture³⁷⁹ est déjà éloquente (Fig. 44), puisqu'elle indique que Sylvie Rancourt va se draper dans le costume de son personnage. L'auteur relève le défi de raconter l'histoire d'une stripteaseuse qui parvient à en cacher plus qu'elle n'en montre : tout l'album repose sur ce jeu de voile, de cache, de recouvrement. Par le biais de l'autoreprésentation, Rancourt entreprend de s'exhiber – comme elle le fait quotidiennement – tout en déproblématisant le récit, en renvoyant les hommes à leurs fantasmes : c'est ainsi qu'elle adopte une posture résolument féministe. Ses histoires coïncident parfaitement avec les stéréotypes de la féminité selon la vision machiste : la beauté et la pureté, l'amour des siens et des enfants, l'amour inconditionnel porté à l'homme, l'amitié parfois ambiguë avec d'autres femmes – Mélody fait par exemple

³⁷⁹ Je remercie Bernard Joubert, préfacier de l'album paru chez Ego comme X et grand connaisseur de l'œuvre de Sylvie Rancourt, de m'avoir fait remarquer que c'est Jacques Boivin, et non Rancourt, qui a dessiné cette couverture lorsque le barzine (fanzine de bar) a été imprimé à l'occasion de sa diffusion chez les marchands de journaux.

l'amour avec l'une de ses amies stripteaseuses, reconduisant probablement ici l'un des fantasmes les plus courus dans ce genre d'établissement. Ce livre d'une grande fraîcheur permet d'amorcer une réflexion sur la forme et témoigne de la clairvoyance de l'auteur, qui ne cesse de nous échapper. C'est sans doute là que le lecteur se fait le plus voyeur : cette lecture suscite un vrai *désir d'autobiographie* qui, non seulement n'est pas assouvi, mais ne s'amorce jamais.

L'auteur va plus loin : s'il est surprenant de ne pas employer de cartouche dans un récit de soi, il l'est encore plus d'attribuer aux autres personnages des bulles de pensée. On l'a déjà dit, Gérard Genette considère qu'il s'agit là d'un indice de fiction. Or, Rancourt attribue aux clients qui regardent *Mélody* s'effeuiller sur scène des pensées malhonnêtes : ils la prennent pour une femme attirante mais sans cervelle et cherchent à profiter d'elle. Il est pour le moins inhabituel que la narratrice d'un récit personnel prétende être omnisciente ; mais ne renvoie-t-elle pas de la sorte le lecteur aux enjeux de son métier ? Elle attribue aux hommes des pensées, matérialisées dans des bulles de bande dessinée, de la même manière que la stripteaseuse, en cela beaucoup moins naïve qu'elle ne le prétend, prête à ses clients des intentions auxquelles elle ne cesse de se soustraire.

Par ce traitement étonnant de la question du for intérieur, l'auteur fait preuve de féminisme : de manière très novatrice, bien loin des problématiques des autobiographes qui la suivront et qui s'inquiéteront souvent de codification et de virtuosité graphique, Sylvie Rancourt extériorise les désirs des hommes, les projections des uns et des autres au milieu desquels elle avance. *Mélody* doit s'adapter à sa propre image, à l'image qu'elle renvoie d'elle-même et qu'elle ne maîtrise pas. Comme l'indique déjà son nom de scène, *Mélody* joue un rôle, elle donne à voir une identité qui est à la fois visible et fantasmée, donc virtuelle. C'est en ce sens que l'on peut parler d'avatar : dans la mythologie indoue, l'avatar renvoie à la forme humaine sous laquelle un être divin veut s'incarner ; il désigne aujourd'hui l'équivalent virtuel du corps humain. Cette notion d'incarnation et de virtualité

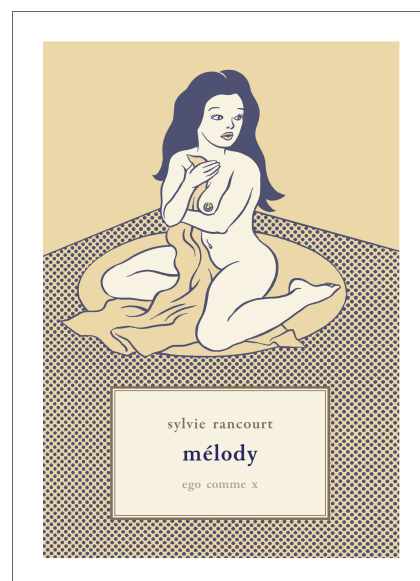


Figure 44. S. RANCOURT, *Mélody*, Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013.

trouve parfaitement sa place dans ce livre qui fait de la représentation de soi un lieu de projections et, de l'image que l'on a de soi, une construction aussi bien individuelle que sociale.

Par la facilité avec laquelle elle met en place un avatar, la bande dessinée est traversée par la tentation de l'effacement, par la menace de l'engloutissement de soi dans le désir des autres ou bien parmi les autres. C'est sans doute la raison pour laquelle le neuvième art est devenu le médium privilégié de certaines problématiques identitaires, parmi lesquelles la violence faite aux femmes. Citons récemment le livre *7^e étage*³⁸⁰ d'Åsa Grennvall. Ce septième étage, c'est celui d'où Åsa a voulu se jeter, prisonnière de l'enfermement psychologique auquel la condamne son petit ami violent. Åsa Grennvall raconte son histoire, celle d'une jeune fille encore adolescente qui quitte la maison paternelle pour faire ses études en art et qui rencontre Nils, un jeune homme sous le charme duquel tombe tout le monde. Nils entame alors un lent travail d'anéantissement de l'identité de sa compagne, la faisant d'abord douter d'elle-même par des remarques insidieuses sur son apparence et sur son comportement, remarques qui deviennent des ordres puis des coups. Lorsqu'il avale puis recrache un bout de sa peau, elle le quitte et entreprend péniblement de se reconstruire. Cet album soutenu par Amnesty International rejoint la cohorte de bande dessinée témoignage ou reportage, dont il est vrai que la valeur ne repose quelquefois que sur la teneur informative, qu'elle soit politico-sociale ou historique. Åsa Grennvall revendique d'ailleurs le caractère exemplaire de son histoire, puisqu'elle met en lumière les enjeux de la violence plus qu'elle ne se raconte.

Mais il serait dommage de ne retenir que la valeur didactique du projet de fin d'études de la dessinatrice suédoise. Avec simplicité voire évidence, rappelant précisément la naïveté d'une Sylvie Rancourt, elle tire profit des ressources de son médium pour raconter comment la violence domestique vient sournoisement ébranler les contours de son identité. Comme le montre déjà la couverture, les cases sont tracées à la main, parfois presque fébrilement, elles sont denses et bordées par un trait épais, traduisant le cloisonnement graduel qui va être le sien : son petit ami l'amène à se couper de tout, d'abord de ses souvenirs, de son passé, puis de ses amis, de sa famille et enfin d'elle-même. Cette fonction emmurante de la case, la narratrice l'accentue quand elle sort du

³⁸⁰ A. GRENNVALL, *7^e Étage*, Paris, L'Agrume, 2013.

cadre pour commenter ce qu'elle a vécu ou pour interpeller le lecteur : « Maintenant, tu dois te demander comment j'ai pu être assez stupide pour m'installer avec lui³⁸¹ ». Lorsque la jalousie de son compagnon s'imisce partout, confinant à la folie, ce sont les ramifications du « A » du mot *jalousie* qui se poursuivent pour former des cases devenues chaotiques et faire tanguer la structure de la planche (Fig. 45).



Figure 45. A. GRENNVALL, 7^e Étage, Paris, L'Agrome, 2013, s. p.

³⁸¹ *Idem*, s. p.

Pour exprimer la peur, la démence ou l'accablement, Åsa Grennvall utilise le pouvoir de disproportion du dessin, grossissant par exemple démesurément un œil ou une bouche. Son personnage se décompose parfois, ses yeux se mettent à couler, littéralement à tomber. Se pose avec acuité la question du personnage : ce dernier est menacé de dissolution, d'effacement, il est nié par l'autre. Et c'est à travers la recherche de son personnage et le travail de l'autoreprésentation qu'Åsa Grennvall raconte son travail de reconstruction (Fig. 46) : elle doit retrouver son identité, redevenir la black-Åsa qu'elle était aux yeux des autres (cheveux noirs, yeux cerclés de noir, tatouages). Mais la tension entre la fermeté du personnage et le délitement de soi ne cesse de la menacer.

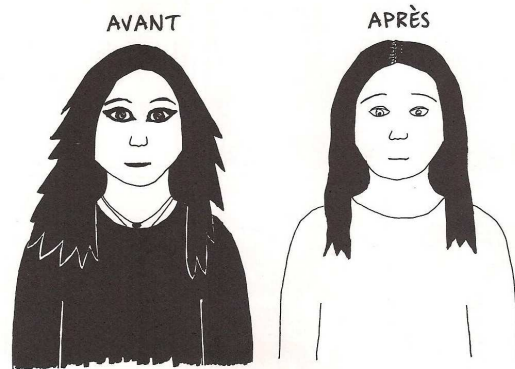


Figure 46. A. GRENNVALL, *7^e Étage*, Paris, L'Agrume, 2013, s. p.

Nombreux sont les albums dans lesquels l'auteur crée un avatar, c'est-à-dire un personnage qui lui fasse référence tout en mettant en évidence une virtualité, une potentialité. De ce point de vue, l'identité n'est pas l'objet d'une recherche, mais une relation préétablie, mise en scène et surtout mise en situation. Elle devient une représentation, une construction et en cela une fiction. Ainsi, la bande dessinée questionne de manière structurelle la dimension fictive de l'identité.

b. L'homoncule et le cas des *676 apparitions de Killofer* : le livre de l'incivilité

J'imagine mon moi comme dans un prisme ; tous les personnages qui tournent autour de moi sont des moi qui m'agacent par leurs agissements.

E. T. A. HOFFMANN, cité par O. Rank, *Don Juan et le Double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973, p. 15.

Dans ce chapitre consacré au corps de l'auteur, l'on ne peut faire l'impasse sur les *Six cent soixante-seize apparitions de Killofer*³⁸², album insolite, débridé et absolument sans équivalent de l'un des six fondateurs de L'Association, publié en 2002. Si l'on en croit le titre, Killofer ne se représente pas moins de six cent soixante-seize fois au long des quarante six planches qui composent cet album. Et il y réussit le tour de force d'esquiver les enjeux de l'écriture de soi, d'évacuer toute notion d'intimité ou d'individualité, tout en saturant les planches de son propre reflet, en se faisant le spectateur de ses propres démons, des pulsions et des fantasmes qui l'habitent. L'histoire se réduit à peau de chagrin : alors qu'il rentre d'un voyage au Québec, Killofer y retrouve la vaisselle sale qui s'est entassée dans son évier ; de cette saleté accumulée jaillissent de multiples excroissances, qui prennent la forme de doubles maléfiques, se mettent à proliférer en prenant une existence de plus en plus autonome, exubérante et inquiétante, laissant le narrateur désarmé (Fig. 47). À l'origine de ce livre se trouve une commande officielle³⁸³ que l'auteur n'honorera pas : d'entrée de jeu, Killofer élabore ce récit sur le mode de la désobéissance, de la marge, du débordement.

³⁸² P. KILLOFER, *Six cent soixante-seize apparitions de Killofer*, Paris, L'Association, 2002.

³⁸³ On lui avait alors réclamé un récit de voyage.



Figure 47. KILLOFER, *Six cent soixante-seize apparitions de Killofer*, Paris, L'Association, 2002, s. p.

À l'orée du livre, Killofer dessine un mouvement qui le conduit de l'extérieur – il était au Canada, il rentre de voyage – vers l'intérieur – son appartement mais aussi son intériorité organique (Fig. 48). Comme dans les contes de fées, ce passage ne se fait pas sans heurt car, pour accéder à son royaume, Killofer doit passer un certain nombre d'épreuves : les interminables escaliers, la porte blindée, la serrure qui semble inviolable. La cage d'escalier, les planches du parquet, les rectangles du mur, l'encadrement de la porte et le complexe mécanisme de la serrure sont redoublés par les cases de bande dessinée, les cadres de la planche, les traits rectilignes et les contrastes entre le noir et le blanc, de manière à faire de cet intérieur une forteresse presque imprenable. C'est bien comme une ouverture, une béance dans l'espace et dans le temps, comme un « chaos³⁸⁴ », que l'œuvre est conçue.

³⁸⁴ « Et selon son étymologie grecque, le mot chaos désigne la béance d'une faille, mais aussi, par là même une ouverture, peut-être une 'embrasure' ». H. MICHAUX, *Passages : 1937-1963*, Paris, Gallimard, 1950, p. 245.

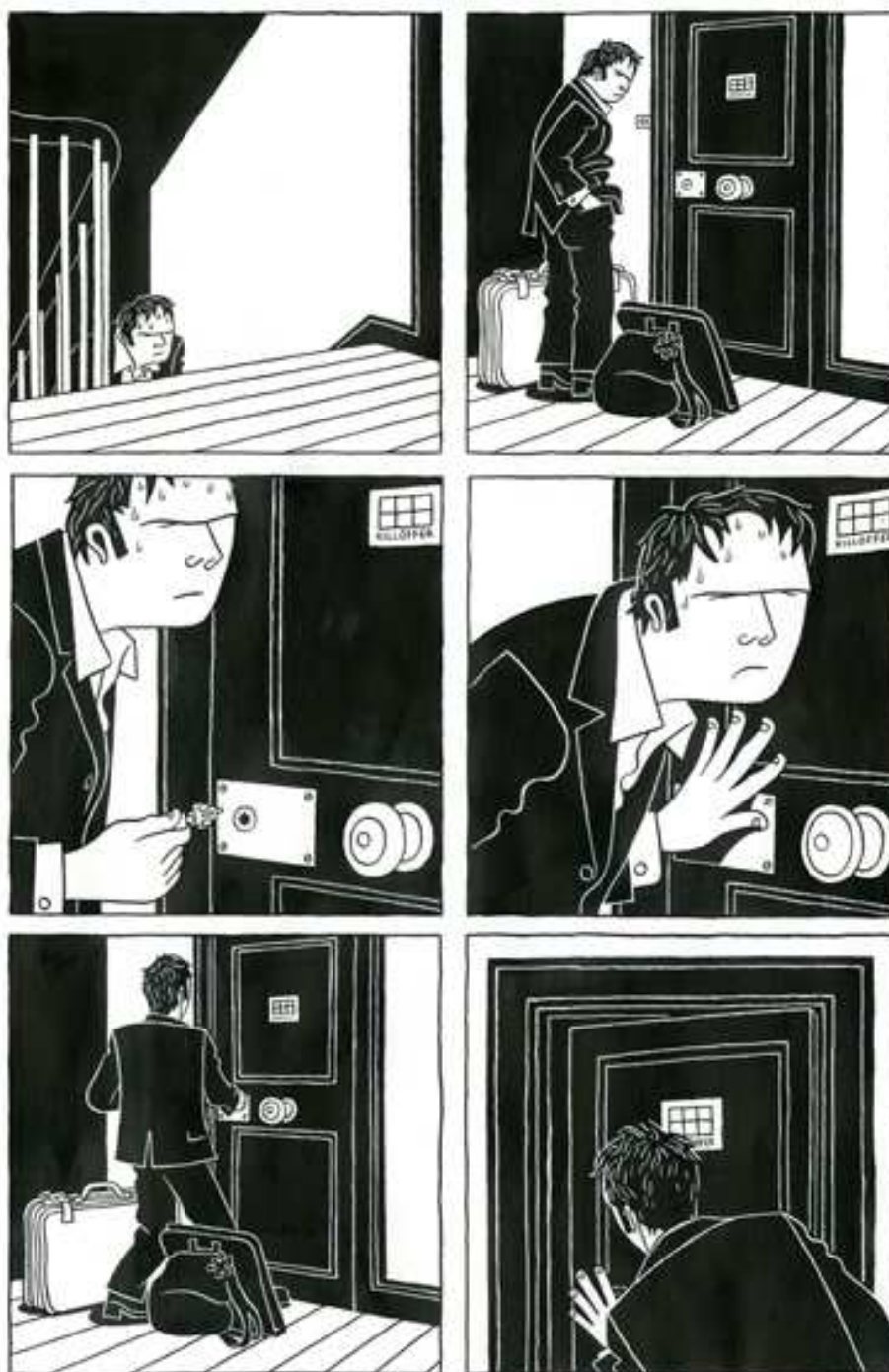


Figure 48. KILLOFER, *Six cent soixante-seize apparitions de Killofer*, Paris, L'Association, 2002, s. p.

« Tire la chevillette, la bobinette cherra » : telle est l'invitation que le loup lance au Petit Chaperon Rouge. Killofer joue sur ces réminiscences et ces terreurs enfantines et ce, dès la couverture qui évoque la notion de seuil. Au noir et blanc s'ajoute la couleur rouge,

évidente couleur de la violence, mais aussi couleur de vitalité, de désir, d'appétit sexuel (comme le rappellent les expressions « rouge de colère », « voir rouge » ou encore « rouge sang »), et couleur du spectacle : le rouge choisi par l'auteur rappelle ainsi le rideau de théâtre. Killofer se livre à tout un cérémonial d'ouverture qui écarte le récit des voies purement autobiographiques pour leur préférer une approche qu'on aimerait qualifier de spéléologique : l'auteur n'entreprend-il pas d'aller explorer les fonds, pour ne pas dire les tréfonds de son inconscient, symbolisé d'abord par son appartement (son intérieur) puis par ses ordures ménagères ? Au seuil de l'album, l'artiste invite le lecteur à un mouvement de descente et d'incursion, d'une manière presque scatologique : d'ailleurs le trou de la serrure ne prend-t-il pas la forme d'un anus ? De fait, la porte de son appartement symbolise l'entrée d'une grotte camouflant une vie souterraine luxuriante. Killofer oppose d'emblée monde des surfaces et monde des profondeurs, raison et passion.

Cette vaisselle sale que Killofer découvre dans son évier ne tarde pas à prendre vie, à prendre les traits d'homuncules³⁸⁵ qui se mettent à pulluler sans retenue. L'artiste s'inscrit dans la tradition de l'alchimie, dans la mesure où c'est de cette vaisselle *a priori* inanimée que de la substance prend vie, que s'effectue une transmutation. Ici, ce n'est pas le métal qui devient or mais la saleté qui se transforme en corps, en chair, en vie, l'agglomération des couverts sales qui forme une unité de la matière et donne naissance à cet élan vital. Autrement dit, la malpropreté devient sa pierre philosophale. Si le véritable Killofer, sorte de dénominateur commun, de personnage matrice, semble dépassé par cette invasion – il se représente tour à tour suant à grosses gouttes, éberlué, surpris, effrayé, désabusé, résigné, pour finir sombrant dans une folie meurtrière – cette dynamique de prolifération n'en est pas moins réjouissante, comme chez Rabelais ou James Ensor. Dans cette magie de l'auto-engendrement, le *je* est envisagé comme pustule, vermine ou furoncle, il donne naissance à un monde effrayant « fait soi ». Le corps est mis en avant et mis en scène : il est tour à tour ivre et vomissant, en pleurs ou en érection, il fume et viole, il saigne et éjacule, dans un constant jeu entre le dehors et le dedans. Tout l'album s'articule selon cette dialectique du contenant et du contenu. Devenu incontinent, débordant de multiples substances corporelles vitales, soumis à la fois à l'*hybris* et à la perversion, le corps-machine devient un corps éclaté qui se distribue dans toutes les passions, tous les péchés, toutes les

³⁸⁵ Selon la théorie de l'hérédité du XVII^e siècle, dans chaque spermatozoïde se trouve un homunculus, susceptible de devenir un petit homme, lui-même contenant un autre homunculus, et ainsi de suite. L'homuncule repose sur la théorie de l'excroissance, ainsi que celle d'une circulation.

expressions possible, « comme une bande de chiens hurleurs³⁸⁶ ». Comme Henri Michaux, Killofer ne s'intéresse pas tant à l'expression des passions qu'au double qui couve en soi, à l'eau qui dort. Cédant à une sorte de fantomisme ou de psychologisme, il cherche à dessiner les « effluves qui circulent entre les personnes³⁸⁷ », « l'homme en dehors de lui³⁸⁸ ». En cela l'on peut parler d'une œuvre narcissique, au sens où l'entendait Roland Barthes :

Au XVI^e siècle, où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait à un diaire : *diarrhée* et *glair*e. Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc.). Contemplation de mes déchets (narcissisme³⁸⁹).

Killofer a bien compris l'aspect profondément frontalier et en cela conflictuel du corps, que l'on retrouve au cœur de l'art contemporain : son corps déborde, en cela il est indécent, imprudent, impudique, incontinent. Killofer ne s'appartient plus, il n'a plus d'emprise sur lui-même. Alors que *l'Essai de physiognomonie* de Töpffer dessinait un monde civilisé, dans lequel chaque personnage était parfaitement contenu dans un rôle, dans lequel chacun se tenait sur son *quant à soi*, les *Six cent soixante-seize apparitions de Killofer* forment au contraire une sorte de livre de l'incivilité. Toutefois, cette œuvre manifeste aussi une étonnante pudeur : à travers l'objectivation du corps désirant, le visage se fait voile et la pudeur se déplace.

En raison de la solide structure de l'album, reposant notamment sur un principe de symétrie, la notion de frontière s'en trouve exacerbée. La première et la dernière double planche sont en effet construites en écho, invitant le lecteur à se livrer au jeu des sept erreurs. Au début du livre, Killofer se représente en train de découvrir la vaisselle entassée qui prend brusquement vie et lui saute à la gorge. À l'inverse, la dernière case de l'album montre une dernière fois la vaisselle dans l'évier, sans que l'auteur n'apparaisse : c'est d'autant plus frappant qu'il s'agit de l'unique case qu'il n'habite pas. Pour le dire autrement, il renonce à la fin de servir de médium entre le lecteur et la vaisselle maléfique, d'intermédiaire indiquant où se trouvait le fantasme. *A contrario*, l'image prend une vie

³⁸⁶ H. MICHAUX, *Passages : 1937-1963, op. cit.*, p. 60.

³⁸⁷ Dès lors, il n'est pas étonnant que Michaux avoue préférer l'aquarelle, ce papier qui boit l'eau, ce « démon-omnivore, rafleur d'îlots, faiseurs de mirages, briseur de digues, débordeur de mondes... » *Ibidem*, p. 66 et 72.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 67.

³⁸⁹ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 91.

propre, d'une manière éminemment inquiétante. Dans ce mouvement de circularité, Killofer réactive un mécanisme propre au récit d'horreur (qu'il s'agisse de film d'horreur ou de cauchemar). Cette redoutable symétrie est encore renforcée par certaines planches construites en miroir et indiquant, par exemple, des mots en écho (comme « BAR » et « RAB »). Mais la symétrie est bancale ; comme celle du corps, elle n'existe parfaitement qu'en imagination.

De manière singulière, le miroir ne sert pas ici à s'observer soi-même, mais à mettre la bande dessinée en abyme. Au renfort de cette structuration rigoureuse, le style graphique repose sur un trait parfaitement discipliné, servi par un noir et blanc lumineux. Les lignes sont géométriques, étonnamment lisibles au vu du foisonnement tant graphique que narratif. Cet effort de netteté se met au service de la dualité qui se trouve au cœur de l'album, entre le monde du jour et celui de la nuit, entre le masque que l'on arbore et la face obscure. Killofer s'inscrit ainsi dans une riche tradition de dessinateurs qui déploient un univers clair-obscur violent et érotique par le moyen de formes docilisées : songeons à certains illustrateurs de la fin du XIX^e siècle comme Aubrey Beardsley en Angleterre ou à ces auteurs de bande dessinée s'inscrivant dans la tradition du théâtre d'ombres comme Stéphane Blanquet.

Alors que le texte se fait d'abord débordant, qu'il s'infiltré dans tous les interstices de la planche, faisant voler en éclats les limites de la case, de la bulle ou du cartouche, le narrateur abandonne peu à peu la parole : il n'y a plus alors ni bulle ni récitatif. Privé de langage, le corps bloque la voie d'accès vers le sens, la raison, l'interprétation. Car le langage ne permet-il pas d'ancrer l'homme dans le raisonnable, de tirer l'homme vers son humanité, de l'éloigner de son animalité ? C'est en toute logique qu'à cette ascèse de la parole correspond un temps de crise, de démesure. Loin des leçons de la physiognomonie, le corps ne se réfère plus à lui-même, il n'est plus qu'une enveloppe, qu'un pantin que le sujet a déserté. C'est la raison pour laquelle, en dépit de ses six cent soixante-seize apparitions et de la dédicace ironique – « À Killofer, sans qui cet Ouvrage n'aurait pas été possible » – l'auteur dédaigne la notion de personne. Loin de profiter de ses innombrables doubles pour s'observer, pour scruter la moindre variation physiologique, l'auteur installe ses particularités physiques d'avance et de manière immuable : front dégarni, épaisse chevelure bouclée, sourcils froncés, air un peu bougon, menton fuyant, corps trapu et velu. Rien de tout cela n'évolue par la suite. Killofer porte un masque dont la charge magique

est évidente. D'un point de vue narratif, l'étonnante constance de son reflet lui permet d'explorer des confins inhabituels, entre le monde réel et le monde occulte, entre le principe de réalité et la puissance des fantasmes. Là encore, ces apparitions tissent avec la tradition alchimique un lien évident : elles naissent de la putréfaction, se nourrissent de la crasse humaine. La forme jaillit du chaos, de manière à mettre au centre de l'œuvre la question de l'origine, de la genèse, à transformer ce livre faussement autobiographique en livre cosmogonique. Killofer se sert de son propre corps pour mettre en avant le corps de la bande dessinée : en laissant libre cours à ses excès, il libère son art, il libère non seulement le format de l'album mais aussi la structure de la planche, des cases, des cadres. Il met ainsi en lumière le pouvoir de débord, de démultiplication, de démesure de la bande dessinée : démesure de la forme, du nombre, de soi, qui vient se résoudre et se résorber à la fin dans une terrible fantasmagorie meurtrière. En d'autres termes, la fantasmagorie des corps met en évidence le corps de l'œuvre et la puissance de l'inconscient permet à Killofer d'*ouvrir* la bande dessinée.

Perdu parmi toutes ces copies de lui-même, Killofer, à l'instar du caméléon, est pris dans un jeu d'apparition et de disparition. Comme c'est déjà le cas sur la couverture, l'individu s'efface : remarquons que seul le titre est mentionné, selon une typographie qui n'isole pas le nom de l'auteur. Pour cause, ce livre est bien celui de l'éclatement du sujet, de sa dissolution. À travers le principe orgiaque, Killofer semble taquiné par la tentation de l'anonymat, du camouflage, de l'invisibilité, à la manière d'un Georges Bataille séduit par l'effacement dans son livre *Histoire de l'œil*³⁹⁰ (publié sous pseudonyme). La première personne s'efface derrière la puissance désordonnée de l'inconscient. L'auteur met ainsi en scène une véritable expérience psychiatrique de dépersonnalisation : il s'écarte de plus en plus du sentiment de la réalité, jusqu'à perdre complètement le contrôle de la situation, et finalement de lui-même. Il devient peu à peu étranger au monde qui l'entoure, à son appartement, à son propre corps, au point de devenir son propre spectateur, impuissant, les bras ballants, d'une manière profondément anxiogène. Au terme de cette descente aux enfers, il retrouve sa condition d'homme, il est réintégré dans sa contenance. Dans cette œuvre, Killofer livre une expérience subjective de déréalisation, sur un mode humoristique : ici, c'est la crainte d'une vaisselle trop sale qui donne lieu à un véritable trouble dissociatif. Le miroir comme la symétrie sont les outils d'une déréalisation :

³⁹⁰ G. BATAILLE, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1928 : rééd. 1993, 114 p.

l'artiste doit passer par la scission et la médiation pour réintégrer sa condition d'homme et sa dignité. S'il s'écarte donc des voies strictement autobiographiques, Killofer livre ici une puissante expérience de fracture psychologique.

Conclusion

La bande dessinée invite naturellement à parler de soi à travers un double de papier, à parler de soi en disant « il », comme d'un autre. Comment échapper à la distanciation pour ne pas dire la réification de soi quand on entreprend de se raconter en bande dessinée ? Dans son autoportrait, Roland Barthes relève la dimension mortifère de ce dédoublement. Il rappelle la préconisation de Brecht, qui était de mettre à distance son personnage, de le montrer en renonçant à l'incarner :

et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne³⁹¹).

Ce sont de quelques modalités de ce décollement qu'il a été question dans les dernières œuvres que l'on vient d'évoquer. Remarquons que la mise en place d'un avatar dans *Mélody* permet plus sûrement à Sylvie Rancourt de peindre les fantasmes masculins que de dévoiler une quelconque individualité ; et que dans les *676 apparitions de Killofer*, l'homme intérieur vit une expérience de dépersonnalisation qui cache l'auteur pour mettre en avant le corps de l'œuvre. De cette manière, le visage de bande dessinée, à la fois voie d'accès vers l'âme et signe extérieur, peut aisément devenir synonyme de masque et s'articuler au collectif. Par ses spécificités, le neuvième art n'exclut-il pas d'emblée l'âge de la sincérité et de la confiance, tel qu'il a été décrit par La Rochefoucauld, c'est-à-dire comme d'une ouverture de cœur et d'une répugnance à se déguiser³⁹² ? David B., Menu, Rancourt ou encore Killofer rappellent, si besoin est, que la notion de personne est médiate, opaque, qu'elle s'installe non seulement dans le temps (comme la révolution de la psychanalyse et celle de l'autofiction l'ont démontré), mais surtout qu'elle s'installe dans l'œuvre. Ainsi, le neuvième art met en place tout un ensemble de procédés qui ne cessent d'écartier l'observateur et l'observé et qui viennent insérer dans le récit intime autant d'indices d'altérité.

³⁹¹ R. BARHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 171.

³⁹² F. de LA ROCHEFOUCAULD, « De la confiance », dans *Maximes et réflexions diverses*, t. 5, Paris, Flammarion, 1977, p. 116.

CHAPITRE 2

La fabrique de l'altérité

Il ne s'agit pas, comme dans l'autobiographie de refaire la genèse d'un individu ou de sa vocation [...], mais plutôt de substituer à la carte d'identité d'un sujet sa carte d'altérité, c'est-à-dire l'expression de ce qui l'altère, l'excède, le mobilise et finalement le tire hors de soi.

J. M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 277-278.

Introduction

Ce n'est pas sans heurt que s'installe l'autoreprésentation et, au cours de ce mécanisme, des indices d'impureté viennent se glisser dans le récit. Car l'auteur se résout à mettre un costume : on l'a vu, il se drape dans les oripeaux – plus ou moins fantasmés, plus ou moins virtuels – de son personnage, introduisant par là une tension entre l'homme intérieur et l'homme civil. Le neuvième art accélère une « mise hors de soi », un processus de distanciation de soi à soi. En ce sens, l'installation du personnage de bande dessinée autobiographique dévoile plus qu'elle ne cache cette place laissée vacante, ce vide qui laisse la porte ouverte à l'altérité.

Certains auteurs prennent acte de cette profonde hybridation qui travaille la bande dessinée du moi en mettant en scène un *dispositif* faisant la part belle à l'altérité. Ce dispositif peut renvoyer à la matière même du neuvième art, à travers l'exploration des enjeux paradoxaux du dessin ; ou bien il peut reposer sur le motif tant narratif que pictural du modèle, figure esthétique et presque mythologique de l'altérité ; enfin, le dispositif peut aussi se faire narratologique à travers le tressage entre le réel et l'irréel, le jeu avec l'affabulation, les hallucinations ou les rêves. Ce terme de « dispositif » renvoie simplement à un ensemble d'éléments glissant de l'altérité dans la bande dessinée. Je l'emploie au sens où l'entendait Michel Foucault qui renvoyait par là aussi bien au dit qu'au non-dit, qui désignait tout un « réseau qu'on établit entre [les] éléments », de manière à mettre surtout l'accent sur sa « fonction stratégique dominante » :

J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser³⁹³.

Que ce soit en passant par le dessin, par le modèle ou par la fable, certains auteurs prennent à bras le corps ces rapports de force, ces jeux de pouvoir qui traversent la bande

³⁹³ M. FOUCAULT, cité par G. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2007, p. 9. Le philosophe Giorgio Agamben retient de la définition du dispositif par Foucault ces trois critères : l'hétérogénéité, la fonction stratégique et le croisement entre les relations de pouvoir. *Ibidem*, p. 10-11.

dessinée autobiographique, pour se raconter suivant les modalités d'un trépied – l'auteur, le médium et un tiers.

C'est l'occasion de revenir sur le questionnement corollaire formulé au début de ce chapitre autour du visage de bande dessinée. Au moyen de l'altération de leur dispositif, ces auteurs s'écartent résolument de la définition töpfferienne du neuvième art et, du même coup, de la tentation du sémantisme. Le visage s'échappe des contours du masque autant que de la tyrannie du sens : en d'autres termes il n'est plus un simple réceptacle, mais l'objet d'un désir et, encore une fois, d'une asymptote. D'ailleurs, l'étymologie du mot « asymptote » (du grec συμπίπτω, « coïncider ») rappelle l'impossibilité de la rencontre, qui se trouve précisément au cœur des œuvres qui nous intéressent ici. De ce point de vue, l'altérité en œuvre dans ces albums n'exprime rien d'autre que le désir contrarié de la coïncidence, de la rencontre entre soi et son masque, soi et l'autre, entre son trait et le monde, l'artiste et son modèle, le réel et le fantasme. De cette manière, l'altérité devient une sorte de dispositif mettant en lumière la scission du sujet, une expérience de la séparation d'où peut naître celle de la subjectivation.

I. IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ AU DESSIN³⁹⁴

Il peut paraître curieux de parler du dessin comme d'un dispositif puisqu'il fait partie de la matière même du neuvième art. J'espère néanmoins avoir déjà évoqué cette fausse évidence, cette fausse simplicité de la matière dessinée : on a vu notamment que, par le biais de l'autoreprésentation, le dessinateur introduit des indices d'extériorisation, d'altération et de dépersonnalisation. J'aimerais décrire ces tensions qui traversent l'art du dessin et qui se trouvent exacerbées dans l'écriture de soi.

Force est d'admettre au préalable qu'il n'est pas facile de parler de dessin en général et du dessin de bande dessinée en particulier. Il n'est pas anodin que les remarques les plus lumineuses sur le dessin soient le fait de poètes : citons Paul Valéry, Jean-Luc Nancy, Yves Bonnefoy, André du Bouchet. La poésie s'empare du dessin comme pour en énoncer l'irréductibilité, comme pour avertir qu'il échappe au discours. La poésie serait-elle seule capable d'approcher ce pouvoir de débordement, cet excès du dessin ? Ce débord constitue une première spécificité du récit en bande dessinée : contrairement au récit littéraire, il se caractérise par les traces d'une gestualité qui vient subvertir, excéder, enrichir le récit. Quand l'on cherche à décrire ce qui est phénoménologiquement constitutif de l'expérience de lecture d'une bande dessinée autobiographique, il semble évident que la question du sujet ne peut se départir de l'art du dessin.

Dans l'histoire de l'art occidental, le dessin occupe un statut paradoxal : il est célébré le plus souvent en tant que brouillon d'une œuvre, en tant que « réservoir » des prémisses du génie. Cette idée était déjà contenue dans le concept renaissant de *disegno*, qui entretenait un rapport privilégié et contradictoire avec la peinture : le dessin demeure un suppléant, une phase préparatoire, un projet, il n'est qu'un passage sur la voie qui doit conduire à l'art de la peinture ou de la sculpture. Faut-il en conclure que le dessin doit se soumettre ? Quel que soit l'angle d'approche choisi, la question de la subordination et de

³⁹⁴ Ce titre fait référence à l'essai de Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*. Nancy évoque le dessin comme pratique d'observation, véhicule de la pensée, activité intellectuelle : c'est la raison pour laquelle il préfère parler du plaisir « au » dessin. J. L. NANCY, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/figures », 2009, 135 p.

l'insubordination se trouve au cœur de cet art. Les auteurs de bande dessinée se heurtent parfois douloureusement à ce problème : songeons à Nicolas de Crécy dont la sujétion au dessin le conduit à une crise de la création puis à l'abandon de la bande dessinée. Citons encore *Désœuvré*³⁹⁵, cet essai en bande dessinée dans lequel Lewis Trondheim se demande si ce n'est pas en raison des contraintes du dessin (lois de la ressemblance, de la répétition) que les auteurs vieillissent mal en général.

À la faveur des spécificités du dessin – art éminemment paradoxal, à la fois débordant et soumis, excessif et communicatif – le neuvième art renouvelle clairement l'économie discursive propre à l'autoportrait et laisse poindre une première question : est-il possible de faire émerger la notion de personne au sein d'un art résolument figuratif ? En effet, s'il est possible de trouver des contre-exemples, le dessin de bande dessinée se met au service de l'expression graphique figurative, que la modernité a rejetée parfois avec virulence. Comment laisser le sujet affleurer, comment se livrer à l'art du portrait à travers un dessin à la fois sériel et narratif ? Véritable problématique articulatoire, le dessin permet de relier la tension entre l'autoreprésentation et l'autoportrait à celle entre le croquis et le schéma ; le paradoxe entre le personnage et le sujet à celui entre la figuration et la modernité³⁹⁶.

1. Fantasme autographique, fantasme autobiographique

a. Le dessin comme vecteur de formes

Revenons une dernière fois sur la définition de la littérature en estampes par Rodolphe Töpffer : elle est riche d'un certain nombre de fantasmes qu'ont en commun – chose étonnante de prime abord et qui devrait s'éclairer par la suite – les dessinateurs et les autobiographes. Dans son *Essai de physiognomonie*, le théoricien insiste sur l'importance

³⁹⁵ L. TRONDHEIM, *Désœuvré*, *op. cit.*, s. p.

³⁹⁶ Ajoutons que, pendant que j'écris ces lignes, deux chantiers de recherche s'amorcent parallèlement au sujet de deux impensés en bande dessinée : le dessin autour de Benoît Berthou (chantier devant prendre la forme d'une Habilitation à Diriger des Recherches) et le style autour de Jacques Dürrenmatt (qui donnera lieu à une journée d'études en novembre 2014). Il s'agit d'investir deux angles morts de la recherche en bande dessinée, qui devrait permettre non seulement d'expliquer les lacunes persistantes du discours critique, mais d'articuler cette recherche à d'autres disciplines, par exemple à l'histoire de l'art (dont la compréhension du dessin demeure encore lacunaire).

de l'autographie, ce procédé d'imprimerie permettant dès le début du XIX^e siècle de transposer des dessins sur une pierre lithographique. L'autographie fournit surtout le moyen d'éviter le lourd procédé de la gravure, qui risquerait d'entraver la spontanéité et la légèreté préconisées par Töpffer. Ce dernier fait de la physiognomonie et de l'autographie les deux principes indissociables nécessaires à l'éclosion de la littérature en estampes : c'est bien la légèreté du procédé autographique qui permet à l'artiste de dessiner suivant le principe physiognomonique, en d'autres termes de répondre à l'*appel* du dessin. Töpffer, on l'a vu, laisse le dessin lui raconter une histoire, qu'il déroule ainsi au fil de la plume.

À l'instar du précurseur suisse, nombreux sont les artistes qui, sans nécessairement se soumettre à la loi de la physiognomonie, se montrent attentifs à l'appel des formes. C'est par exemple le cas d'Edmond Baudoin qui, dans *La Musique du dessin*, avoue qu'il ne sait pas, quand il se met à dessiner, quelles seront « les conséquences du premier trait, des premiers mots » :

Je continue, comme une promenade. Comme après un premier pas je dois en faire d'autres si je veux marcher. [...] Je réponds aux blancs, aux vides, j'écoute les silences qui s'installent sur la feuille de papier à la suite des signes que j'y dépose³⁹⁷.

Le dessin ouvre l'espace d'un dialogue entre l'artiste et la feuille de papier, entre la main et le crayon. Dans sa *Monographie prématurée*, Emmanuel Guibert ne dit pas autre chose lorsqu'il revient aux sources du dessin et parle du gribouillis de l'enfant comme d'une rencontre avec le monde, comme d'une réponse faite à son invitation³⁹⁸. En ce sens, le dessin se présente comme un vecteur de formes, comme un réservoir de possibles. La définition du dessin comme *possible* ne serait-elle pas l'expression la plus juste des problématiques qui traversent son histoire ? C'est l'occasion de relever ici, entre parenthèses, la nuance décisive qui existe entre leur art et la définition de Töpffer : contrairement à Baudoin ou à Guibert, le théoricien ne définit pas tant le dessin comme une forme en puissance que comme une narration en puissance contenue dans la forme. Il veut soumettre le dessin au livre. Heureusement, son art de la littérature en estampes est plus désobéissant que son *Essai* pourrait nous le faire croire.

³⁹⁷ E. BAUDOIN, *La Musique du dessin*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2005, s.p.

³⁹⁸ E. GUIBERT, C. ROSSET, G. CIMENT (dir.), *Emmanuel Guibert, monographie prématurée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, coll. « Étoiles de l'image », 2006, p. 25.

Cette puissance motrice du dessin, bon nombre d'artistes l'évoquent. Songeons simplement à ces auteurs de bande dessinée qui admettent volontiers que leur passion pour le dessin, dans leur enfance, les a conduits à choisir ce métier : en d'autres termes, c'est le désir de dessin qui leur a donné envie de raconter des histoires, d'alimenter cette « machine à dessins ». Benoît Peeters, scénariste de bande dessinée et l'un des rares théoriciens à réfléchir sur ce métier, répète volontiers que le travail du scénariste consiste précisément à « susciter le désir de l'image chez le dessinateur avec qui il travaille³⁹⁹ ». Le dessin revêt une véritable fonction motrice, ou ce que le philosophe Jean-François Lyotard nomme une « responsabilité » quand il décrit l'art de Valerio Adami, l'un des plus remarquables dessinateurs contemporains. Il compare une ligne à une phrase, et une phrase à une demande à satisfaire, une obligation à remplir :

Comme il y a eu d'autres lignes avant elle en dehors du tableau et dans le tableau, dans la culture, dans l'imagination et sur le papier, qui demanderaient à être poursuivies, une ligne est aussi une espèce de réponse, une manière de faire suite à la demande apportée par les lignes antérieures. [...] La ligne porte une responsabilité. *Elle enchaîne sur d'autres, c'est comme cela qu'elle est responsable, qu'elle essaie de s'acquitter*⁴⁰⁰.

Les écrivains ne sont pas en reste : quelques auteurs majeurs comme Victor Hugo ou Apollinaire ont souvent fait du dessin un moteur de création. Nombreux sont les littéraires qui utilisent le dessin comme un espace de questionnement, d'inquiétude, d'attention. Les théoriciens de la littérature s'intéressent de plus en plus à ces liens encore mystérieux. Citons le colloque intitulé « Le dessin dans les manuscrits littéraires : un défi à la critique génétique » organisé par l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes en 2002, l'exposition « L'un pour l'autre. Les écrivains dessinent » organisée en 2008 ou encore le beau livre de Philippe Lejeune et Catherine Bogaert publié en 2013, *Un Journal à soi* sous-titré *Histoire d'une pratique*⁴⁰¹. Ce dernier met parfaitement en évidence la manie de souiller littéralement le cahier : Lejeune insiste plus particulièrement sur la matérialité du papier comme véritable surface identitaire, matière à investir, à envahir. Ce rapport intime, viscéral entre le papier et le crayon reste encore à analyser.

³⁹⁹ E. BOUCHARD, « Écrire l'image, avec Benoît Peeters », dans *Le Délivré* [En ligne], mis en ligne le 22 novembre 2010, consulté le 5 février 2011. URL : <http://www.librairimonet.com/blogue/2010/bande-dessinee/%C2%AB-ecrire-limage-%C2%BB-avec-benoit-peeters/>.

⁴⁰⁰ J. F. LYOTARD, *Adami : peintures récentes*, Paris, Galerie Maeght, coll. « Repères », 1983, p. 3. C'est moi qui souligne.

⁴⁰¹ P. LEJEUNE, C. BOGAERT, *Un Journal à soi : histoire d'une pratique*, op. cit.

De cette possible définition du dessin comme vecteur de formes, l'on devine ce qui peut en découler lorsque l'auteur entreprend de se raconter : serait-il possible, selon le précepte de Töpffer, de se raconter au fil de la plume ? Suivant cette conception, le dessin ne se mettrait pas à la poursuite d'un idéal, d'une forme mentale préexistante : cela ne vient-il pas s'opposer à l'art du *disegno*, en faisant du dessin une activité plus corporelle qu'intellectuelle ? Et si le sens ne préexiste pas à l'écriture, le dessin ne risque-t-il pas de favoriser naturellement l'exercice de l'autofiction au détriment de l'autobiographie ?

b. À la conquête de l'instantané

Si Töpffer apprécie le geste créateur à l'aune du procédé autographique, c'est qu'il lui permet de tracer d'un seul geste le texte et l'image, nés de la même main, du même outil. Le prix qu'il accorde à l'égalité de traitement entre le texte et l'image présuppose un certain nombre de valeurs, telles que l'artisanat ou la spontanéité, au détriment du labeur ou de la médiation. L'idée viendrait dans le même temps germer dans l'esprit et se déposer sur le papier. Ce fantasme de l'instantanéité coïncide à la fois avec un fantasme ontologique de vérité et un fantasme sémiotique de pureté : en ce sens, le genre autobiographique – qui pose des questions de transparence, de vérité, autant que l'idée d'art total (rares sont les albums intimes écrits à quatre mains⁴⁰²) – reconduit avec force les enjeux de l'autographie.

Sur le sillage de Töpffer, bon nombre de dessinateurs se montrent soucieux d'instantanéité et tentent de réduire toujours davantage la distance instaurée entre le monde et sa représentation. Dans *La Nouvelle Bande dessinée*, les auteurs interrogés évoquent presque à l'unisson leur recherche de spontanéité qui se traduit par leur volonté d'améliorer leur rapidité d'exécution. Christophe Blain, par exemple, explique qu'il se lance le défi de trouver un graphisme lui permettant de réduire le délai entre la vitesse de la

⁴⁰² Il existe cependant des exceptions notables, à commencer par le duo formé par Dupuy et Berbérian ou l'œuvre autobiographique de Harvey Pekar, dessinée notamment par certaines figures majeures de la bande dessinée autobiographique comme Crumb, Alison Bechdel, Chester Brown ou Joe Sacco. Par ailleurs, il devient courant de faire appel à un dessinateur pour raconter sa vie : citons *Pourquoi j'ai tué Pierre* d'Olivier Ka et illustré par Alfred ou récemment *L'Art de voler*, dans lequel Antonio Altarriba retrace la vie de son père sur les images de Kim. Cf. A. ALTARRIBA, KIM, *L'Art de voler*, Paris, Denoël, 2011. Cf. O. KA, ALFRED, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Delcourt, 2006.

pensée et la lenteur de la main⁴⁰³. De même, David B. cherche à réduire le temps qui se glisse entre la pensée et le geste : « J'ai besoin de dessiner vite, j'ai besoin de garder une énergie⁴⁰⁴ ». Quant à Nicolas de Crécy, il craint de s'enfermer dans des tics de dessin. Là encore, la solution qu'il envisage consiste à opposer au mécanisme de codification la rapidité d'exécution du dessin⁴⁰⁵.

Dans « Autopsie de l'autobiographie », Fabrice Neaud déplore cette tyrannie de l'instantanéité qui va de pair avec celle de la transparence. Il dénonce la haine de la documentation et du labeur, incompatibles selon lui avec la mode de ce qu'il appelle le *fast-drawn* :

On dessine d'un jet, on ne retouche pas, on s'en vante, tout cela histoire de faire croire qu'il y aurait une sorte de « révélation immanente » dans ce spontanéisme naïf, souvent adoubié par la prétention d'être précédé par des années de pratiques « sérieuses » du dessin. [...] Bref, le *fast-drawn* s'est imposé comme l'ontologie du dessin, sa vérité : il y a eu usurpation et coup d'état⁴⁰⁶.

Dans le même numéro de la revue *Éprouvette*, Lucas Méthé, qui se présente à plusieurs égards comme l'héritier direct de Fabrice Neaud, partage ses regrets : selon lui, trop de lecteurs et de critiques confondent le mauvais dessin et le dessin élaboré, l'authenticité et la fausse facilité, l'artiste sincère et le magicien « dont l'art coule des narines sans effort⁴⁰⁷ ».

À cette illusion d'immédiateté, à cette rapidité d'exécution, il faudrait sans doute opposer l'idée d'un dessin plus « humoral ». Telle est la recommandation d'Emmanuel Guibert dans sa *Monographie prématurée* : pour déjouer les automatismes du dessin, pour se défaire d'un style devenu contrainte ou « poison », il propose de faire du dessin une « espèce d'humeur, au sens physique du terme⁴⁰⁸ ». Dans le même livre, Christian Rosset, qui se passionne par ailleurs pour la mélancolie et la théorie des humeurs, sous-entend que le dessin pourrait épouser les enjeux de l'écriture de soi à condition de « dire à chaque signe où on en est », de passer à chaque fois « par le choix aventureux d'une technique

⁴⁰³ H. DAYEZ, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 20

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 69

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 91 et 92.

⁴⁰⁶ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », op. cit., p. 464.

⁴⁰⁷ L. MÉTHÉ, « Noyer la 'BD indé molle' qui est en soi », op. cit., p. 492.

⁴⁰⁸ E. GUIBERT, C. ROSSET et G. CIMENT (dir.), *Emmanuel Guibert, monographie prématurée*, op. cit., p. 46.

particulière » qui imprimerait « non seulement l'humeur du jour [...] mais aussi pleinement l'état du dessinateur⁴⁰⁹ ». Dans cette perspective, il reviendrait à l'artiste de court-circuiter l'appel du dessin pour répondre à une humeur, pour faire du dessin le miroir d'un perpétuel déséquilibre. N'est-ce pas ce que certains auteurs, tels que Killofer, Emmanuel Guibert, Jean-Christophe Menu, Olivier Josso Hamel, Manu Larcenet dans quelques albums, se proposent de faire, en passant volontiers d'un style à un autre, en jouant avec les identités graphiques, pour déjouer certains automatismes et indiquer un changement d'humeur, un changement de ton ou encore le vieillissement de l'auteur ? Cette suggestion est séduisante mais sans doute un peu chimérique : comment, en effet, différencier les variations graphiques destinées à se camoufler, de celles qui viseraient à être au plus proche d'un état d'âme ? Toujours est-il que ce rêve d'un dessin humoral renvoie à nouveau au fantasme de la transparence.

2. *Entre le croquis et le schéma, « entre l'image et le discours⁴¹⁰ »*

a. Le schéma ou la tentation du sens

À sa naissance, la bande dessinée du moi s'est d'abord rangée sous la bannière de la bande dessinée d'humour. Souvenons-nous de Carlos Giménez, Georges Wolinski, Christian Binet ou encore Baru : l'auteur adopte un style humoristique, pour ne pas dire caricatural parfois, frisant le schématisme plus que le réalisme. Se trouve mise en jeu, à travers ce style, la place que l'on prend par rapport aux autres, à la société, au code, déterminante pour quiconque entreprendrait de se raconter en bande dessinée. Dans son essai *L'Art invisible*, Scott McCloud estime que la simplification du dessin encourage l'identification : « Moins un visage est réaliste, [...] plus de gens il peut prétendre représenter⁴¹¹ ». Il compare ainsi un dessin minimaliste à un « vide qui attire notre personnalité », à une « coquille creuse que nous occupons pour pouvoir voyager dans un

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ Je reprends ici le titre d'une section du chapitre que Joselita Ciaravino consacre au disegno d'architecture après Alberti. J. Ciaravino, *Un Art paradoxal, op. cit.*, p. 71.

⁴¹¹ S. MCCLOUD, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige graphic, 2007, p. 31.

autre univers⁴¹² ». C'est pourquoi le dessin humoristique ou le dessin extrêmement simplifié susciterait plus de réactions que le dessin réaliste. En d'autres termes, il fait de la simplification un effort non seulement de clarification mais encore d'universalisation :

quand on regarde la photo ou le dessin réaliste d'un visage... on voit le visage de quelqu'un d'autre. Mais quand on est dans le monde du dessin minimaliste c'est soi-même que l'on voit⁴¹³.

Il est inutile de revenir sur le retentissement considérable que ce livre a suscité ni sur les émules qu'il a fait naître. Plusieurs artistes s'inscrivent dans cette communauté de pensée, par exemple Jason qui choisit un style animalier proche du cartoon afin de favoriser l'identification⁴¹⁴, ou bien Clémence Gandillot qui adopte un dessin très minimaliste pour éviter de parasiter son histoire des mathématiques⁴¹⁵. Alors qu'elle avait l'ambition de parler de « l'homme en général », c'est-à-dire de « n'importe qui et tout le monde à la fois », la schématisation lui est apparue comme un véritable langage sans parole :

Dans un dessin minimaliste, une forme n'a d'existence que si et seulement si elle est nécessaire voire suffisante. [...] Du coup il n'y a pas de place pour la distraction ailleurs que dans l'idée⁴¹⁶ [...].

Le schéma ne se présente-t-il pas en ce sens comme la tentation de l'intelligible, celle d'ordonner, de faire signe ? L'on dessinerait comme on donnerait un nom, comme on tiendrait un discours. D'ailleurs, les auteurs qui explorent le système de la bande dessinée, comme Jochen Gerner, Nicolas Mahler ou Cizo, adoptent souvent un style schématique. Ce dernier entretient avec la convention, le savoir, le modèle intellectuel abstrait, un lien étroit qui semble laisser de côté l'exercice du regard. Cela pourrait expliquer que je ne m'attarde pas sur les albums de Guy Delisle, certes plus journalistiques, ou le *Persepolis* de Marjane Satrapi : sans qualifier leur style de schématique mais au moins de minimaliste ou de simplifié, ces auteurs se réfèrent à quelque chose d'intellectuellement déjà formé ou

⁴¹² *Ibidem*, p. 36.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 44.

⁴¹⁴ « Les personnages animaliers sont universels. [...] Avec ce genre de dessins très simples, il est plus facile d'aborder des sujets fort variés. Je pense que si tu utilises un style fort réaliste, cela peu distraire l'attention de ton lecteur ». N. VERSTAPPEN, « Jason », *Du9* [En ligne], mis en ligne en août 2008, consulté le 5 février 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/jason1022/>.

⁴¹⁵ C. GANDILLOT, *De l'origine des mathématiques*, Paris, MeMo, coll. « Théâtre images », 2008.

⁴¹⁶ L. MASSAÏA, « Clémence Gandillot : entretien minimaliste », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2010, consulté le 5 février 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/entretien-minimaliste-clemence/>.

disponible, évitant une véritable confrontation par le dessin. C'est ce que revendique clairement Marjane Satrapi quand elle évoque l'adaptation de *Persepolis* en film d'animation. Il lui tenait à cœur de « garder l'abstraction du trait, du décor, et ne pas faire de ce film l'histoire de gens lointains dont la vie ne nous concerne pas et qu'on ne comprend pas » : « Le film ne se situe pas seulement en Iran. Nous voulions que n'importe qui puisse s'identifier aux personnages⁴¹⁷ ». Dans son article court et juste sur cette œuvre, emblème selon lui du « degré zéro de l'altérité », Daniel Bonvoisin ajoute que, de cette manière, le spectateur peut s'identifier, « compléter subjectivement leur humanité et vibrer sans dissonances culturelles au gré du devenir des personnages⁴¹⁸ ».

Toutefois, cet argument se trouve naturellement invalidé face au travail autobiographique réalisé par Anne Herbauts ou Marion Fayolle : comme on le verra, l'épure graphique se met ici au service du lyrisme et non du sémantisme, faisant passer l'altérité par un tout autre vecteur. En réalité, il importe de prendre conscience que le dessin n'est jamais purement un schéma, ni un croquis. Au contraire, il entretient le plus souvent la tension entre ces deux pôles, entre la sensualité du trait et la tentation du signe conventionnel, entre l'imitation d'un objet et la production d'un signe, autrement dit entre l'observation et l'imagination. Il nous faut prendre acte de ce caractère paradoxal du dessin qui traverse les œuvres de notre corpus. Attardons nous en particulier sur *Le Chemin de Saint-Jean*, dans lequel Edmond Baudoin, alors parti vivre au Québec⁴¹⁹, part une nouvelle fois à la recherche de ses racines : au gré de ses séjours à Villars-sur-Var, le village de son enfance, il arpente le chemin de Saint-Jean qu'il dessine et redessine sans relâche. Et il fait notamment cohabiter, au sein d'une même planche, plusieurs styles de dessin : le croquis – omniprésent –, le dessin, voire le schéma. Il place par exemple, à l'entrée du livre, la cartographie de Villars-sur-Var (Fig. 49).

⁴¹⁷ Cité par D. BONVOISIN, « Persepolis : le degré zéro de l'altérité », *Media-animation* [En ligne], mis en ligne en décembre 2008, consulté le 09 février 2014. URL : <http://www.media-animation.be/Persepolis-le-degre-zero-de-l.html>.

⁴¹⁸ *Idem*.

⁴¹⁹ Edmond Baudoin fut convié de 2000 à 2003 à l'Université du Québec en Outaouais en qualité de professeur de bande dessinée.



Figure 49. E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.

Ce schéma encore introductif invite le lecteur à situer dans l'espace les dessins mais aussi les souvenirs à venir, puisque l'artiste se propose de « faire chaque fois le chemin pour faire un dessin » et « chaque fois une histoire se rajoute⁴²⁰ ». Ce schéma offre donc une cartographie des dessins – cartographie de la mémoire qui se fait presque incidemment cartographie de la lecture –, et entre visuellement en vive opposition avec la primauté des

⁴²⁰ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

croquis, pointant ainsi du doigt les tensions inhérentes à la pratique du dessin. De cette manière, le dessinateur se montre soucieux de ne pas évacuer ces paradoxes, de se dégager à la fois de l'habitude graphique autant que d'un modèle intellectuel abstrait et, ce faisant, d'une mémoire préfabriquée. C'est avec obstination qu'il repart des particularités de son objet, au lieu de ce qu'il croit en savoir, qu'il refait continûment « l'aveu d'une insuffisance⁴²¹ ». Il dessine contre les dogmes et les certitudes, comme l'artiste décrit par Yves Bonnefoy dans *La Vie errante*. Dans ce court essai, le poète définit le dessin comme la pratique de l'homme né libre, de l'homme ingénu, prompt à se défaire de ses habitudes, à « brûler ses vaisseaux⁴²² ». Baudoin s'inscrit dans cette communauté de pensée quand il écrit :

Avec seulement des mots et des dessins je n'ai pas les moyens suffisants pour exprimer certaines émotions. Devant l'incommensurable comme une montagne en hiver, devant la beauté ou l'horreur, je me sens impuissant⁴²³ .

Contre l'expertise, devenue la *doxa*, Baudoin ne se revendique spécialiste de rien, et encore moins le bâtisseur d'une œuvre : c'est à chaque fois à un dépouillement qu'il aspire, comme le révèle parfaitement le motif de la montagne. Se représentant souvent face à un mont qu'il ne sait pas comment dessiner, il s'inscrit dans une riche tradition réunissant des peintres comme Cézanne, des poètes comme Yves Bonnefoy⁴²⁴ ou André du Bouchet, pour qui la montagne apparaît « comme une masse minérale qui se refuse obstinément aux prises du langage » :

Émergence d'un « nul » (sans nom)... Muette... Sous l'action, – ou ciel, de quelque lame retournant les terres soustraites à la désignation⁴²⁵ .

⁴²¹ Y. BONNEFOY, *La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2009, p. 167.

⁴²² « Combien faut-il s'évertuer, en effet, pour être libre ! Que d'habitudes à défaire (avec précaution, pour ne pas blesser ce qui est) ! Et tant de maniérismes perdurent dans le poignet le plus souple ! Dessiner, c'est abandonner, sacrifier ses biens, brûler ses vaisseaux ». *Ibidem*, p. 205.

⁴²³ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, *op. cit.*, s.p.

⁴²⁴ « S'il y a montagne pour nous, et non la somme sans fin de perceptions seulement sensorielles, quantitatives, qui risquent de rester en désordre dans notre esprit, au profit de tous les fantasmes, c'est parce que nous subissons une pression de présence. Et la présence est [...] ce qui transcende les signes ; ce qui s'absente de tout emploi qu'on puisse faire des signes ». Y. BONNEFOY, *La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin*, *op. cit.*, p. 178.

⁴²⁵ A. du BOUCHET, cité par M. COLLOT, *La Matière-Émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 76.

La montagne constitue un véritable mythe, celui de l'insaisissable ou bien, pour reprendre un mot cher à Baudoin, celui de « l'incommensurable ». Que ce soit en poésie ou en peinture, elle déborde du motif, elle place l'artiste face à une matière, face à l'impuissance de la nomination et aux limites du dessin. Comme Cézanne ou du Bouchet, Baudoin use des mêmes procédés pour essayer de la décrire, il veut en immortaliser le rayonnement et la béance en révélant les blancs et les trous et en montrant qu'il n'y parvient pas. Tel est le symbole de la montagne : dans son œuvre, il cherche à revenir à cet antérieur, à cet *en deçà* du rationnel, du langage, pour retrouver ce qui lui échappe. C'est ce qu'il raconte dans *Éloge de la poussière*, album dans lequel il parle de sa mère, atteinte de la maladie d'Alzheimer. La maladie impose une déconnexion avec ce qui a été construit, avec ce qui a été acquis, mais elle laisse pourtant le sourire, la malice de sa mère s'échapper de ce cadre médical. Aussi une infirmière fait-elle remarquer que son dessin ne touche pas au but, « c'est un beau dessin mais ce n'est pas Jeanne », ce n'est pas cette femme qui reste « pleine de vie », « pleine de gaieté », qui est « toujours en train de rire ». Baudoin conclut son livre sur ce constat :

Depuis deux ans je croyais avoir été le témoin de la perte de tout ce qui avait été ma mère. J'étais persuadé qu'il n'en restait aujourd'hui que ce qui reste d'un fruit oublié dans un grenier. [...] Mais quelqu'un venait de me démontrer que Jeanne était toujours Jeanne⁴²⁶.

Le dessin n'apporte jamais d'élément de réponse au dessinateur confronté au monde visible. Ce dernier s'approche du réel sans l'appriivoiser, en admettant l'espace d'un *non-savoir*. C'est pourquoi Baudoin ménage volontiers l'espace de cases presque blanches, par exemple quand il représente les enfants que lui et son frère Piero étaient alors, à la recherche d'un au-delà du regard (Fig. 50). Tandis qu'ils touchent enfin au but – découvrir le désert, « beau comme la mer » –, leur curiosité reste insatisfaite car, désormais, ils se demandent ce qu'il y a de l'autre côté. Et le narrateur de confier : « J'ai toujours la sensation qu'on me cache quelque chose⁴²⁷ ». Les deux frères cheminent dans ces trois cases, se déployant dans toute leur horizontalité. En raison du rapetissement des personnages, le lecteur peut avoir l'impression qu'ils continuent d'avancer ou bien que le dessinateur recule pour jeter sur la scène un nouvel éclairage. Au contraire, les phylactères conservent leur taille : alors que les petits silhouettes se perdent dans l'horizon, qu'elles

⁴²⁶ E. BAUDOIN, *Éloge de la poussière*, op. cit., s. p.

⁴²⁷ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

semblent menacées de disparition, que le blanc de la planche risque de les avaler, leur voix demeure intacte. Le découpage construit un effet de désertification et révèle que Baudoin se pose ici des questions d'ordre représentationnel. Que ce soit celles de la bande dessinée ou celles du passé, il se refuse à remplir les cases : il résiste à la tentation de la compréhension, de la plénitude, pour simplement s'ouvrir au mystérieux et à l'irréductible.

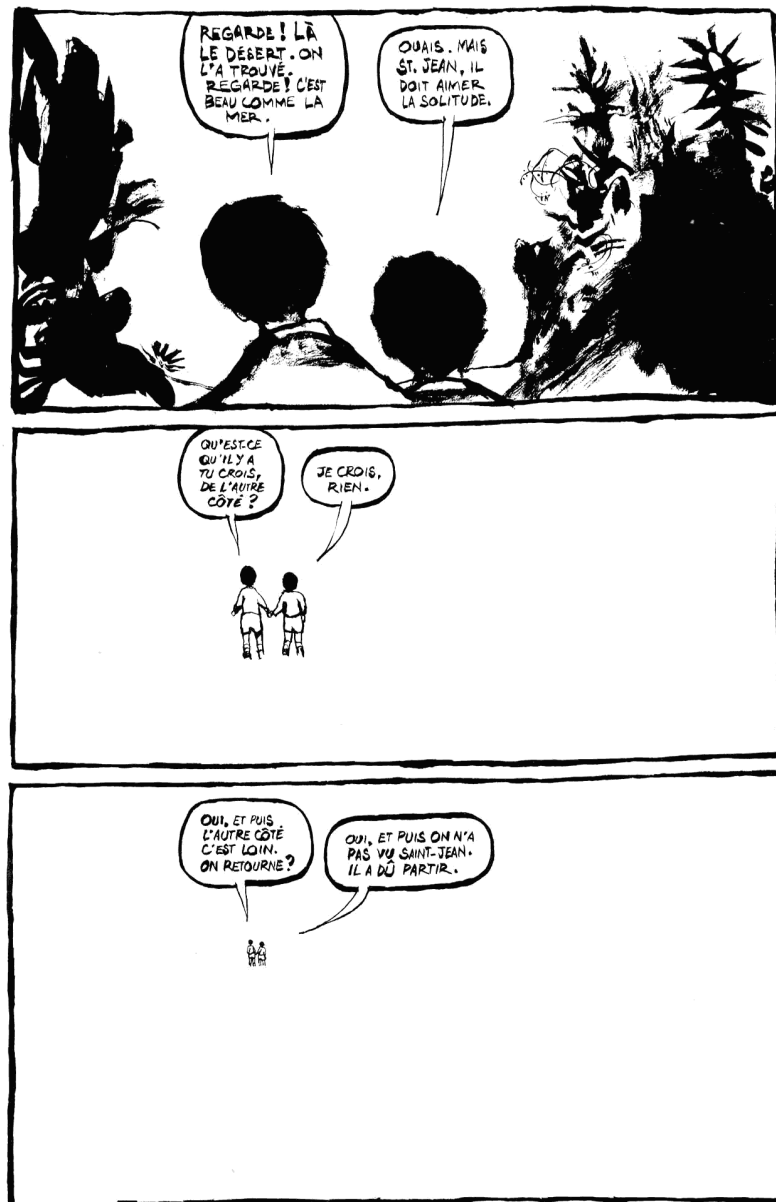


Figure 50. E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.

C'est ce même refus qui le conduit à s'opposer à la fois à la tyrannie du langage et à toute une vaste tradition du dessin de bande dessinée, rassemblant le dessin d'humour, le

dessin caricatural ou encore le dessin schématique. Dans un cas comme dans l'autre, il lui tient à cœur de rester sur un fil, sans avoir à choisir entre « imiter un objet ou produire un signe », dessiner ou décider, entre « vouloir voir » ou « imaginer savoir⁴²⁸ ». *Le Chemin de Saint-Jean* s'inscrit dans l'espace de ce non-choix, réactualisé à chaque dessin dans l'énergie du geste, à chaque planche, dans la vitalité du projet lui-même. L'auteur entretient un désir et une attente de la forme : il s'agit là d'un désir d'autobiographie. Ajoutons que cette incertitude parcourt toute son œuvre, tant Baudoin avance sur un fil, entre bienveillance et complaisance, humanisme et moralisme : c'est précisément en équilibriste qu'il avance.

Comme d'autres mémorialistes, Baudoin est traversé par la crainte que la connaissance, l'idée ou l'abstraction viennent prendre la place de la mémoire ou bien donner naissance à une mémoire toute faite. Cette inquiétude, il la partage par exemple avec Art Spiegelman, autre figure majeure de l'autobiographie en bande dessinée. Dans son livre *MetaMaus*, qui entre dans les coulisses de son grand-œuvre *Maus*, il se rappelle de sa frustration quand son père répétait presque mot pour mot un événement qu'il lui avait déjà raconté :

Je suppose que c'est comme ça que fonctionne la mémoire – elle est remplacée par le langage. [...] La mémoire c'est quelque chose de très fugitif. Et j'étais conscient à l'époque que ça participait à la fois du problème et du processus⁴²⁹.

En cédant à la tentation de la signification, ne risque-t-on pas de passer à côté de l'irréductibilité du sujet ? L'art paradoxal du dessin permet de poser de manière évidente des questions de communication, d'identification et de jeter la lumière sur certaines apories du projet autobiographique.

b. Le croquis et le dessin réaliste en bande dessinée

Lorsque le dessin se met plus clairement du côté du croquis, d'autres enjeux apparaissent, et notamment la possibilité d'enregistrer l'information, de témoigner. C'est ce à quoi Goya fait référence dans ses gravures. Pour reprendre pour exemple *Le Chemin*

⁴²⁸ Y. BONNEFOY, *La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin*, op. cit., p. 209-211.

⁴²⁹ A. SPIEGELMAN, *MetaMaus*, op. cit., p. 28.

de *Saint-Jean*, observons que Baudoin détourne aussi cette qualité du croquis. En raison de la prédominance des croquis, le lecteur qui ouvre l'album est convié à un rythme lent, même envoûtant. Les premières planches se composent d'un vaste croquis enserré dans un cadre ; d'un texte qui semble prendre son autonomie, parfois enclos dans sa propre case ; et d'un dessin hors cadre, dont le style se fait plus charbonneux, plus sensuel (Fig. 51).

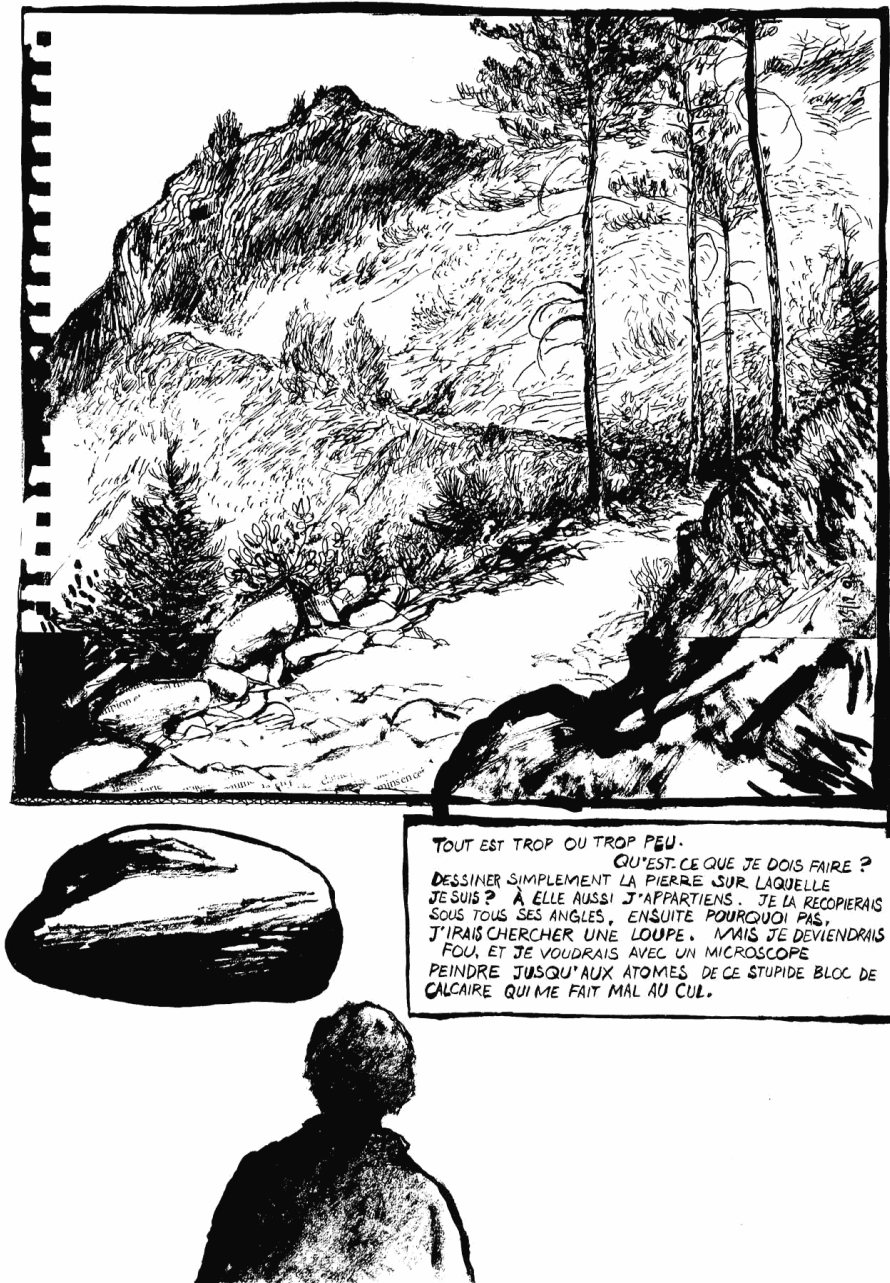


Figure 51. E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.

Naturellement, l'attention du lecteur est d'abord attirée par le croquis, qui occupe souvent les deux tiers de la planche. Il semble avoir été arraché d'un carnet et inséré tel quel dans le livre. L'artiste en conserve les traces de reliure du cahier à spirale : les anneaux restent parfaitement visibles, voire se détachent parfois avec intensité sur un fond noir. Il en laisse aussi, avec constance et minutie, les traces de datation. Baudoin se montre d'emblée soucieux d'exactitude et de documentation, soucieux de représenter fidèlement ce qu'il a sous les yeux : « Quand je suis devant cette page le calendrier dit que ce jour est un dimanche de l'année 2001 le 21 janvier⁴³⁰ ». Par l'application dont l'auteur fait preuve, l'album tend à adopter la forme du carnet naturaliste, ou celui de l'herboriste quand il répertorie diverses espèces de fleurs (Fig. 52), voire celui du scientifique lorsqu'il se représente nu et objectivé par les flèches d'un dessin d'anatomie.

Par la préexistence et la prépondérance du carnet de croquis, c'est l'expérience sensible, semble-t-il, qui préside à l'écriture du *Chemin de Saint-Jean*. Au sein d'un récit de soi, cet empirisme revendiqué est narrativement riche de sens. L'auteur souscrit un contrat tacite avec le lecteur : en mettant en avant l'emploi du croquis, fait d'après nature, à main levée, Baudoin met du même coup l'impératif de vérité au centre de sa démarche. Plus encore, dans la mesure où le croquis, par définition, prend sur le vif, *croque* le réel, il se dote par nature d'une valeur documentaire. Du reste, l'auteur ne confie-t-il pas sa soif de collecter autant de traces que possible pour ne rien oublier ? De Villars-sur-Var, il ne reste « que les fantômes de ses ruelles » ; et Baudoin avait la volonté, dit-il, d'écrire à leur place, de peur qu'ils ne se perdent dans l'oubli. « Alors je retourne sur mes pas, dans les pas de ceux qui m'ont fait et ne sont plus...⁴³¹ »

⁴³⁰ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, *op. cit.*, s. p. À l'instar des autres livres publiés chez L'Association, cet album échappe à la loi de la pagination. Par conséquent, chaque citation, comme chaque illustration, restera sans page. Sans remettre en question la légitimité des arguments de la maison d'édition, il me semble qu'une pagination aurait pu ici se mettre au service des thèmes qui traversent le livre. Comme je l'évoquerai plus loin, la maîtrise des chiffres n'est qu'une illusion, incapable de déjouer la fuite du temps. Une pagination purement arbitraire aurait sans doute pu intensifier ces tensions.

⁴³¹ *Idem.*

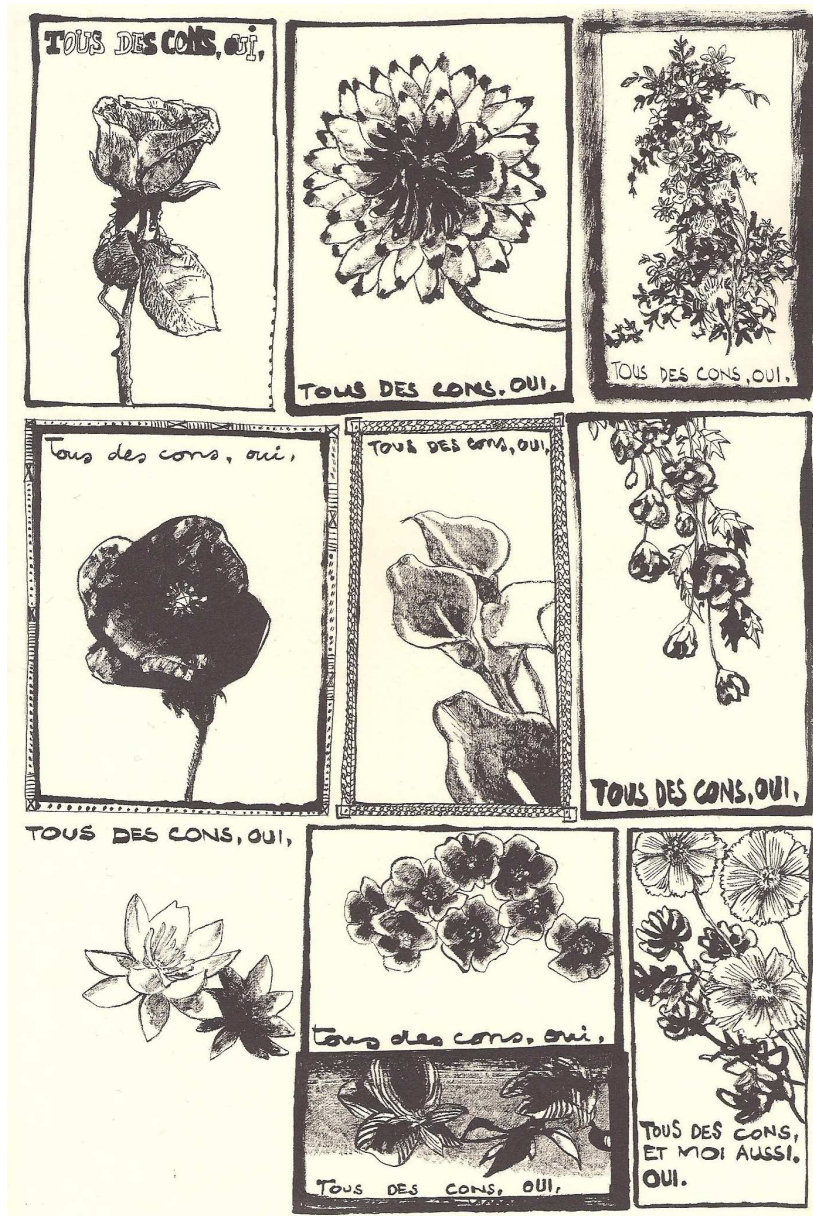


Figure 52. E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.

En insistant sur la qualité d'immédiateté de son trait, Baudoin en révèle en premier lieu la fonction indicielle. Cette fonction, Pline l'a parfaitement formulée dans l'un des volumes de son *Histoire naturelle*, dans ce qui est devenu l'un des mythes fondateurs de la peinture en général et du portrait en particulier : à Corinthe, Dibutade, fille de potier, désire conserver le souvenir du jeune homme qu'elle aime et qui doit partir au loin. Elle trace alors au charbon les contours de son visage que la lumière d'une lanterne projette sur le mur de sa chambre. La trace est devenue dessin d'ombre et le dessin d'ombre « image indicielle ». Comme la photographie, le croquis semble attester que l'objet qui a été croqué s'est bien trouvé *dans* l'œil du dessinateur. Indice d'une coïncidence avec le réel, il se

présente comme une preuve d'authenticité. Mais comme le laisse déjà sous-entendre ce fantasme de simultanéité, il apparaît conjointement que si le corps de l'amant laisse une trace, c'est d'abord celle de son absence. En ce sens, la quête que mène Baudoin dans *Le Chemin de Saint-Jean* est de nature indicielle : en faisant ostensiblement un travail de collecte, il creuse des sillons – tant les sillons d'un chemin que ceux d'une mémoire. Ce sont les sillons que les marcheurs ont ouverts dans sa montagne ; ce sont aussi les rides qu'il repère sur son corps ; mais ce sont surtout les traces d'une absence.

Au fondement de l'œuvre se trouve donc un manque, un dessaisissement originel. C'est d'ailleurs le cas de toutes les bandes dessinées autobiographiques de Baudoin, qu'il s'agisse de *Couma acò*, *Piero* ou *Éloge de la poussière* : l'absence – l'hommage à son grand-père, le tribut rendu à son frère, la maladie d'Alzheimer puis la mort de sa mère – donne naissance à ce que Thierry Groensteen nomme à raison ses « livres-portraits⁴³² ». A chaque fois, l'auteur raconte l'histoire d'un proche : ce n'est, évidemment, que ce qu'il sait de son histoire et donc, plus exactement, l'histoire du rapport qu'il entretient avec son sujet. Il raconte au-delà du manque, il raconte en creux, désireux de faire entendre une voix pour toutes les autres. Dans *Le Chemin de Saint-Jean*, Baudoin tente de conserver les empreintes de ce qu'il a laissé au loin, et sans doute de ce dont il se souvient peu, ou mal. L'œuvre de mémoire entreprise ici s'alimente à coup de souvenirs et d'oubli : le travail de reconstitution se fait à tâtons, et précisément *en chemin*.

Très ostensiblement, Baudoin fait du carnet de croquis la phase préparatoire de l'album. Car le croquis ne se suffit pas à lui-même : il est répétitif – l'artiste dessinant le même motif à plusieurs heures du jour – il est introduit dans une séquence, il est commenté. Ainsi, le dessin ne se présente jamais comme un résultat mais toujours comme un *processus*, donnant à l'œuvre son épaisseur temporelle, lui conférant une sorte de mémoire interne de la marche artistique en cours. C'est une lutte qui s'engage, dans laquelle le dessinateur montre l'idée en train de se faire obéir, l'idée en train de se préciser et de s'enrichir tour à tour sur le papier. Le croquis apparaît comme un véritable exercice de perception visuelle, comme un moyen de questionner la forme des choses, comme une « manière de voir la forme⁴³³ » pour reprendre la belle expression de Paul Valéry dans

⁴³² T. GROENSTEEN, *En Chemin avec Baudoin*, op. cit., p. 17.

⁴³³ P. VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965, p. 205.

Degas, Danse, Dessin. Il recouvre ici la fonction d'épreuve qu'il avait à la Renaissance, de véhicule de la pensée et de la création par excellence, qu'Yves Bonnefoy résume bien :

Que fait celui qui dessine sinon rencontrer, d'abord, le niveau où le langage décide ? Michel-Ange veut-il comprendre la musculature de l'éphèbe, Degas les postures de la petite danseuse, il leur faut une précision du regard qui s'apparente à celle de la pensée⁴³⁴.

Sous la plume de Baudoin, le croquis est l'instrument essentiel non seulement dans la formation de l'image, mais aussi dans le tressage du tissu narratif, dans la récolte des souvenirs, autrement dit dans le travail même de la mémoire. L'auteur utilise le croquis comme outil d'une recherche jamais révolue, d'un désir jamais assouvi : il fait du croquis le *nerf* de sa bande dessinée.

D'emblée, quelques fausses notes viennent parasiter l'effet de transparence des planches les plus naturalistes. Les espèces de fleurs que Baudoin inventorie consciencieusement (Fig. 52), aucun nom latin ni commun ne permet d'en dresser un index, ni même de strictement les identifier. À la place consacrée aux indications herboristiques sont scandés sous toutes les formes ces quatre mots : « Tous des cons, oui ». Si l'auteur cherche à s'approcher du réel par le croquis, semant derrière lui ses feuillets comme un Petit Poucet qui voudrait retrouver le chemin de sa terre natale, il s'en écarte résolument par le dispositif qu'il met en place. Prenons simplement pour exemple la première planche, dans laquelle les espaces-temps entrent en opposition (Fig. 51) : au croquis doublement enclos, succèdent un dessin et un texte hors cadre qui ouvrent au sein de la planche plusieurs niveaux de discours et, de ce fait, l'espace d'un dialogue intérieur. En raison de cette navigation permanente entre le temps du croquis et celui du commentaire, le récit se construit selon les modalités du va-et-vient. « Sur mon chemin je fais des images, je prends des notes. Plus tard à Nice, je découpe, je colle ces images en compagnie de textes. Je me promène une deuxième fois⁴³⁵ ». À la faveur de cette dynamique paradoxale entre le croquis et le dessin, l'image et le texte, le cadre et le hors-cadre, le livre n'apparaît jamais comme le lieu d'une unité retrouvée.

⁴³⁴ Y. BONNEFOY, *La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin*, op. cit., p. 169-170.

⁴³⁵ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

Cet effet de dissonance s'intensifie dans la deuxième édition, lorsque Baudoin ajoute les croquis exécutés au Québec. Les dates se multiplient, se complexifient, l'auteur ajoute souvent l'heure d'exécution de son dessin. Se crée à l'échelle du livre une chambre d'échos qui invite le lecteur à retracer le parcours de l'auteur, entre ses promenades au Canada et ses retours à Villars-sur-Var. C'est sur cette terre de contrastes que le récit s'échafaude, entre passé et présent, le vieil arrière-pays niçois et ce nouveau monde enneigé, entre une mémoire qui se brouille et les « paysages amnésiques » des Grands Lacs. À travers cette dialectique du dedans et du dehors se dessinent un mouvement de perte et la peur de ne pas parvenir à se rassembler, de ne pas réunir toutes les feuilles éparées : « Elles tombent d'entre les pages, le vent les éparpille et je m'épuise à vouloir les récupérer⁴³⁶ ». L'artiste reste à la poursuite d'un absolu, d'un impossible ; le récit de soi se raconte sur un mode résolument asymptotique.

En jouant avec le croquis, Baudoin met en évidence le caractère insaisissable de son objet, une béance, une fausse note que la sérialité du dessin vient renforcer. Car l'artiste de bande dessinée doit composer avec une propriété décisive du dessin : il n'est jamais un et tout, c'est-à-dire qu'il n'est jamais unique mais, au contraire, toujours multiple, toujours sériel, pris dans un continuum. De cette manière, le dessin de bande dessinée s'extrait naturellement de la conception romantique de l'art qui fait du dessin une pratique ontologique. Comment saisir un instant, un éclair, un éclat de réalité alors que dans la sérialité s'élabore une activité temporelle qui est celle de la lecture, de l'interprétation et qui vient jouer contre la profondeur de présence du dessin et contre l'affleurement d'un *sujet*.

⁴³⁶ *Idem.*

3. *Le dessin, indice d'un exil*

Le dessin invite l'artiste à mettre le monde à distance. Ce pouvoir, les dessinateurs le revendiquent ou le déplorent tour à tour. Nicolas de Crécy le résume parfaitement :

Décrire une réalité en passant par le dessin : c'est paradoxal. Dans mon cas, le dessin a toujours été un moyen de fuir la réalité ; de l'assommer par la distance de la représentation pour la réintégrer ensuite dans un univers que je contrôle⁴³⁷.

Le dessin permet d'une part de se mettre à distance : en posant son regard sur le monde, on s'en extrait ; il permet d'autre part de prendre place dans le monde, en tant que dessinateur. Dupuy et Berbérien en font la remarque quand ils s'interrogent sur l'importance de la pratique du croquis et du carnet de voyage dans leur art. Si Dupuy constate que « le dessin oblige à se poser, à se mettre en immersion et à passer du temps à observer », son acolyte remarque que « le dessin n'est pas qu'un moyen de s'isoler du monde », « c'est aussi une façon de communiquer avec les siens ou avec les autres⁴³⁸ ». Ce paradoxe fondamental est d'ailleurs au cœur de la séquence de métamorphose de Manu Larcenet que l'on a déjà commentée (Fig. 34). Cette problématique paraît incontournable pour le dessinateur, surtout quand il raconte sa vie. Pour résumer, il doit choisir entre ces deux attitudes : prendre place dans le monde, quitte à se résoudre à une certaine uniformisation, à un certain nivellement ; ou y renoncer pour l'observer de l'extérieur et adopter ainsi une posture tout à la fois irréductible et incommode. Dans son *Journal*, Neaud opère évidemment ce deuxième choix dans l'espoir de faire valoir la notion de personne contre celle de personnage :

si j'arrive à faire passer, pour moi-même autant que pour la représentation que je donne de mon entourage, l'idée que nous sommes, personnages de bande dessinée, un peu plus que des personnages : des *personnes* existant en dehors du récit, dans un hors-champ du *Journal* qui est notre réalité, j'aurai réussi mon pari⁴³⁹.

⁴³⁷ N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, Paris, Futuropolis, 2007, p. 134

⁴³⁸ F. POTET, « Dupuy et Berbérien : explorateurs du trait », *op. cit.* [En ligne].

⁴³⁹ T. GROENSTEEN, *Artistes de bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2003, p. 164.

Il tente d'établir l'espace d'une *confrontation* avec le lecteur, qui soit le contraire d'un processus d'*identification*. Ce choix résolument alternatif a un prix, celui d'un certain inconfort : on comprend que dans le petit monde des dessinateurs d'Angoulême, la question du droit d'image se soit posée avec acuité⁴⁴⁰. Neaud explique que ce problème l'a considérablement freiné, et continue de le faire, dans la réalisation et la publication de la suite de son *Journal*. Il est possible d'émettre un certain nombre de réserves, à commencer par une remarque au sujet de son style : il n'est pas évident que le réalisme et parfois l'austérité de Neaud court-circuitent tout mécanisme d'identification. De plus, il est le premier à jouer avec ces catégories et à se montrer tenté par un style plus schématique. Dans le tome 4 de son *Journal*, alors qu'il raconte comment il trouve peu à peu sa place dans certaines communautés (d'amis, d'artistes), il adopte un dessin parfois caricatural, donnant à l'album un ton beaucoup plus léger. Happé par la vie, l'artiste accepte de s'extraire momentanément de sa posture marginalisée d'observateur pour se plier à la convention, ce à quoi il semble secrètement aspirer.

Les auteurs de *Momon* se penchent aussi sur la question et relèvent les écueils de la codification et du dessin « par cœur ». Prenons pour exemple cette planche dans laquelle Fabrice Neaud se représente prétendument de mémoire (Fig. 53) :



Figure 53. J. FOREST, *Momon*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2011, p. 41.

⁴⁴⁰ La question de l'atteinte à la vie privée s'est aussi posée lors de la parution en 1977 de *Fils*, de Doubrovsky : le récit fait entrer en conflit le respect de la vie privée et la liberté d'expression. Et selon Doubrovsky, la seule excuse à une telle indécatesse serait la littérature.

Alors que Judith Forest essaie de « croquer » Neaud, ce dernier vient à son secours : « Il prend mon carnet et il se dessine de mémoire, en m'expliquant⁴⁴¹ ». Explications dont le lecteur ne connaîtra pas la teneur. William Henne, Thomas Boivin et Xavier Löwenthal lèvent le voile sur certaines astuces susceptibles de mettre en péril l'authenticité du récit de soi. Car au sein de cette même planche cohabitent croquis et caricature, dessin rapide et dessin schématique, expérimentation et invention, autoportrait et autoreprésentation (selon les dires de Judith). Mais les croquis n'en ont que les apparences puisque Fabrice ne se dessine pas d'après nature mais de mémoire. Un seul de ces croquis suffit à en révéler l'anomalie : comment Neaud peut-il représenter fidèlement son propre visage tout en laissant ses yeux sur le papier, c'est-à-dire sans jamais se regarder dans le miroir ? Chacun sait à quel point l'exercice du croquis suppose un perpétuel va-et-vient entre l'œil et la main, entre le modèle et la feuille. De manière paradoxale, Fabrice ne lève enfin les yeux et ne croise le regard du lecteur que lorsqu'il se convertit en personnage de bande dessinée (Judith parle de sa « version comics », version simplificatrice et humoristique). Les auteurs de la Cinquième Couche adressent un astucieux clin d'œil à Fabrice Neaud dont chacun sait que le refus de l'identification est la clef de voûte de son projet intime. De manière subtile, les croquis indiquent ici l'intervention d'un regard extérieur. Tel est d'ailleurs tout le propos du livre : il s'agit de laisser enfler la présence des trois corps étrangers que sont les vrais auteurs du livre, jusqu'à ce qu'ils sapent l'assise narrative de leur pantin et dévoilent enfin la mystification.

Nicolas de Crécy fait des paradoxes du dessin l'objet de son album *Journal d'un fantôme*, dans lequel il « personnalise » (au sens propre) son dessin et, à travers lui, ses angoisses. En effet, le personnage principal est un ectoplasme, une créature de papier qui cherche encore sa forme (Fig. 54) :



Figure 54. N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, Paris, Futuropolis, 2007, p. 14.

⁴⁴¹ J. FOREST, *Momon*, op. cit., p. 41.

Je suis fait de papier... Ma forme n'est pas encore définie et je sens que je flotte. [...] je n'ai pas encore de nom. Je suis une forme en devenir : je suis le projet d'un dessin publicitaire. Je suis abstrait évidemment ; je n'ai pas encore de support⁴⁴².

Dans l'espoir de trouver ses contours, de se dépouiller des spectres de l'habitude et de la familiarité, cet ectoplasme voyage au Japon, à la recherche d'une simplicité et d'une évidence qui viendraient s'imposer à lui⁴⁴³. Prenant la forme du carnet de voyage sur un mode toutefois onirique, le récit repose sur une triade, trois personnages, trois rôles : le manager qui donne les directives, impose ses prérogatives et ses exigences, symbole évident des contraintes du monde extérieur ; le dessinateur, le plus souvent absent, rejeté à la lisière du monde réel, dans l'inconscient de sa créature de papier ; et le dessin, encore en devenir, éminemment flexible, protéiforme et modeste, évoluant sur des sables mouvants et constamment en proie aux doutes.

Mon trait se distord. [...] Impossible de contrôler mon trait. Et le voir, comme moi, de l'intérieur, est encore plus effrayant ; il se désagrège, il part en sucette. Il est fait de mille éléments qui ne tiennent plus ensemble [...] et ne forment rien de regardable⁴⁴⁴.

Par l'intermédiaire de ce trépied, c'est tout le processus créatif qui intéresse Nicolas de Crécy. D'ailleurs, dans la deuxième partie de *Journal d'un fantôme*, la créature de papier rencontre son dessinateur. De manière littérale, l'œuvre permet d'ouvrir l'espace d'un dialogue entre le créateur et sa création. On peut y voir une autobiographie en creux, le journal du *dessinateur-fantôme*.

De Crécy y confie son hésitation entre deux manières *a priori* antagonistes de dessiner : selon le mode direct de la saisie, de la prise sur le vif ou celui, indirect, de la « rumination » pour reprendre ses allusions répétées à la gente bovine, ou de la « digestion » pour renvoyer au processus avec lequel Montaigne compare la lecture (Fig. 55).

⁴⁴² N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴³ « La simplicité avant tout : une image forte et simple, mais que la simplicité renforce l'expression... Sans oublier la justesse, une intention claire. Il faut que tu sois joyeux et rassurant si c'est possible ». *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 37.



DONC, POUR RÉSUMER, QUE CHOISIR ENTRE :

1°) UNE REPRÉSENTATION POBÀQUE DE SON CHEMINEMENT INTIME, AVEC POUR PERSPECTIVE UNE CONCLUSION DOCUMENTARISTE AU MEUX, FOLKLORIQUE AU PIRE, AVEC POUR CAROTTE UNE OUVERTURE DE L'ESPRIT ET DES FORMES — DIFFICILE À ACQUÉRIR DANS UN CONTEXTE DE MISE EN SPECTACLE;

OU :

2°) OBTENIR UN ÉTAT DE DIGESTION → RÉGURGITATION SATISFAISANT, EN TRAVAILANT DANS UNE SEMI-SOMNOLENCE, UNE INCONSCIENCE ÉVEILLÉE QUI, SI LA MACHINERIE INTUITIVE L'ENCOURAGE, POURRA FAIRE DES MERVEILLES MAIS, ÉTERNEL DILEMME, QUE SEUL L'ISOLEMENT AMÈNE (À L'INVERSE DES VACHES, QUE SE SALVE ICI ET QUI, TOUT LE MONDE L'AURA REMARQUÉ, VIVENT PLUTÔT EN TROUPEAU) ?

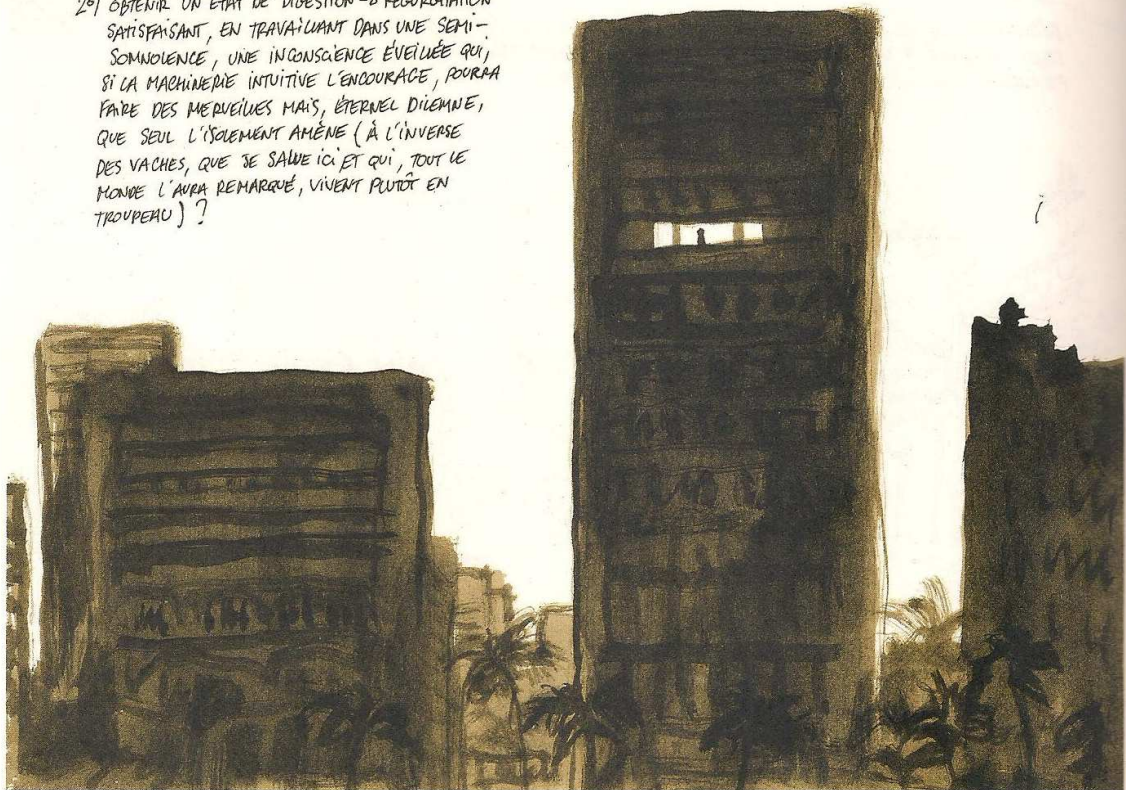


Figure 55. N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, Paris, Futuropolis, 2007, p. 150.

La forme du carnet de voyage renforce encore ce dilemme puisqu'il oppose réalité et exotisme, filtre et saisie. Il s'agit de laisser reposer les formes, d'attendre que les images s'altèrent par l'action du cerveau, action faite de « mélange et de superposition », pour les « ramener à la surface » en les ayant libérées de la « contrainte purement descriptive⁴⁴⁵ » :

Un temps de digestion me paraît obligatoire pour déconnecter le trait de son modèle. La vision immédiate est trop fidèle, trop juste, j'envie presque les myopes⁴⁴⁶.

L'artiste ne cherche pas à résoudre cette question difficile, entre dessin rapide et « travail dans une semi somnolence », conclusion documentariste et machinerie intuitive, « ouverture du vocabulaire des formes et inconscience éveillée⁴⁴⁷ ». Il manifeste ici certaines préoccupations modernes, partagées par exemple par Bonnard⁴⁴⁸ : en mettant en évidence sa propre distance, le mécanisme de la régurgitation permet de restituer à la fois le flamboiement du sujet, c'est-à-dire sa fragile apparition, l'inconfort du peintre, sa recherche d'un équilibre précaire et, de cette manière, la justesse de notre rapport moderne au monde. En refusant de se soumettre aux formes, de Crécy se place constamment en retrait par rapport à son dessin, lui reprochant son manque d'architecture, de squelette⁴⁴⁹, autrement dit de tenue et d'autonomie. Son personnage reste ce fantôme toujours menacé d'extinction, sur le fil, cherchant à atteindre sa forme, son éclat. C'est donc le filtre du dessin qui intéresse l'artiste et qui donne lieu à la claudication de son sujet.

Cette claudication se trouve renforcée dans la bande dessinée autobiographique par l'expérience que le dessinateur fait de son propre corps : n'est-ce pas précisément l'expérience d'une étrangeté ? Cette distance est particulièrement mise en évidence dans les rares instants où, au cours du récit, le dessinateur surprend son propre reflet dans le miroir, comme dans *Terrains vagues* d'Edmond Baudoin (Fig. 56). Ici, Baudoin se trouve face à son visage, un visage qui lui apparaît comme aussi étranger à lui-même qu'il ne l'est pour le lecteur. À la faveur de la vitre d'un train qui tend au dessinateur son propre miroir,

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁴⁸ Jean Clair parle bien de cette attitude adoptée par Pierre Bonnard, « faite de retrait ou de réserve » : « Bonnard insistera souvent sur le fait qu'il quittait le sujet pour le peindre parce qu'il se trouvait devant lui sans défense et qu'il lui était difficile de se contrôler en sa présence. Il ne pouvait, dit-il, traduire le sentiment qu'il avait éprouvé à sa vue qu'en le recomposant à distance à l'abri du souvenir qu'il en gardait ». J. CLAIR, *Bonnard*, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 2006, p. 50.

⁴⁴⁹ N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, op. cit., p. 113.

Baudoin apprend que ce reflet est le sien, que le portrait est autoportrait. Il fait l'expérience du visage au sens étymologique du terme, au sens de vis-à-vis, que résume parfaitement Jean Clair :



Figure 56. E. BAUDOIN, *Terrains vagues*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1996, s. p.

La langue médiévale, pour évoquer le visage humain, parlait normalement de « vis », tiré du *visum* latin (en italien commun *il viso*), ce que l'on voit quand on voit autrui, l'autre de soi-même, cette expérience fondamentale et fondatrice de la personnalité qui est celle du vis-à-vis, qui vous constitue comme « je⁴⁵⁰ ».

Ici, l'autoportrait instaure un corps-à-corps qui vient pétrifier le temps. Le reflet saisi donne naissance à un autoportrait surpris qui brise le continuum narratif, qui introduit dans le pacte de lecture des éléments de rupture et d'étrangeté. On trouve des exemples similaires dans d'autres œuvres, par exemple le *Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu. C'est sans doute pour éviter ce vis-à-vis que Baudoin préfère le face-à-face, qu'il choisit de peindre les autres et de livrer en passant un autoportrait *in figura*, avec les attributs du peintre (le pinceau, la toile et la muse) (Fig. 57).

⁴⁵⁰ J. CLAIR, *Autoportrait au visage absent : écrits sur l'art 1981-2007*, Paris, Gallimard, p. 247.

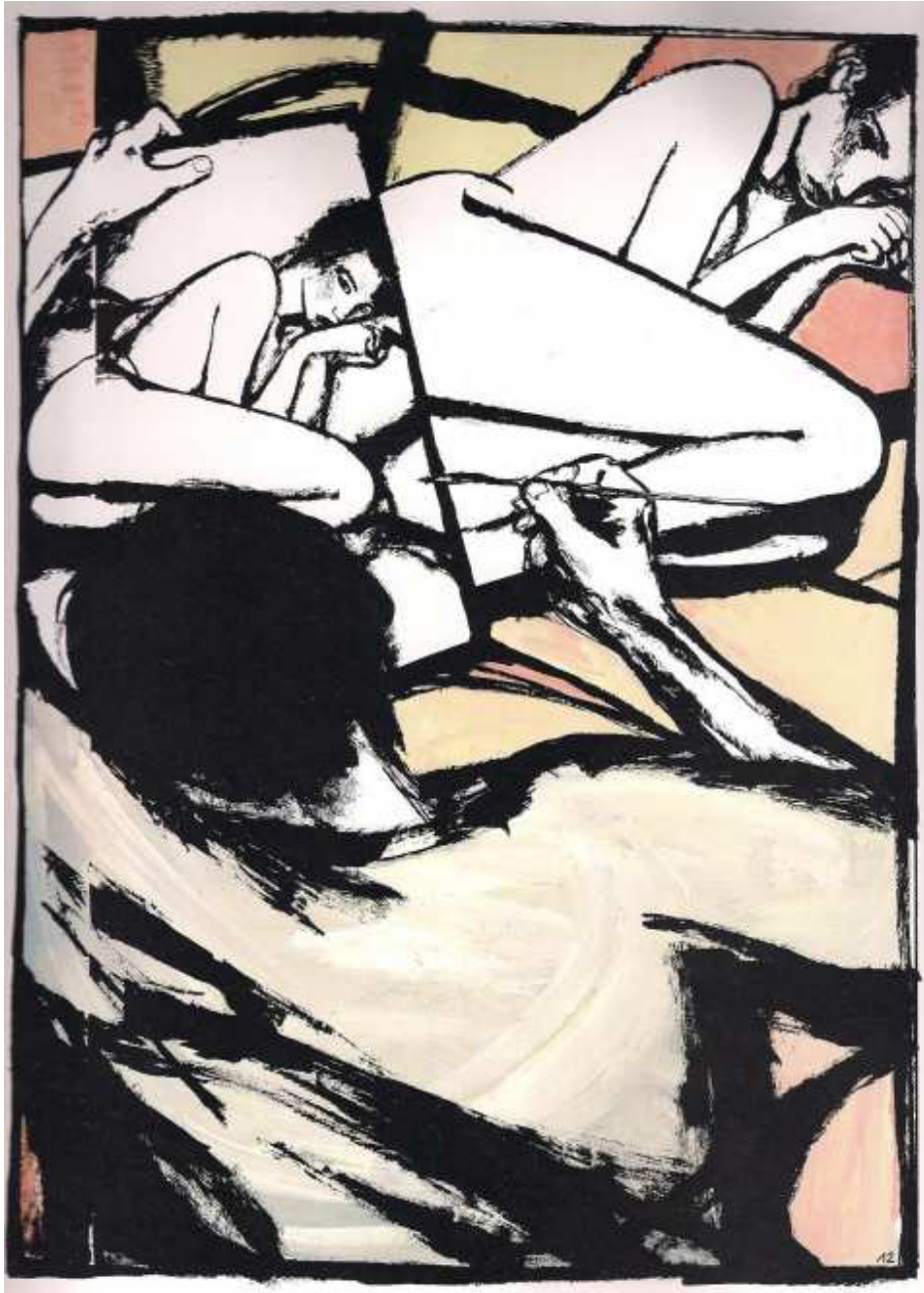


Figure 57. E. BAUDOIN, C. WAGNER, *Les Yeux dans le mur*, Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2003, p. 18.

Par un subtil effet de caméra subjective, Baudoin révèle le paradoxe qui découle de sa présence dans l'image. L'*acteur-peintre* semble précéder et annexer le sujet du portrait, donc le modèle. L'image ci-dessus ne constitue strictement ni un portrait ni un autoportrait, elle se caractérise au contraire par son décentrement. Cette expérience de dissociation se poursuit à travers plusieurs thèmes récurrents, comme la honte ou le fait de se sentir « con ». Cette honte n'est-elle pas celle du dessinateur dont la présence est malvenue dans

l'image ? Et quand Baudoin confie, dans *La Musique du dessin*, qu'il recherche la fraîcheur et la désinvolture de l'enfance, n'espère-t-il pas retrouver l'insouciance d'un regard purement extérieur, c'est-à-dire d'un regard qui ne se trouverait pas dans l'image ?

Ici, le personnage échappe à l'effort de figuration pour se faire pure présentation. Plus qu'une simple « matière à identification », il devient une sorte de dispositif qui interpelle le lecteur. Il n'est pas surprenant, de ce point de vue, que Baudoin se représente souvent de dos. Il s'agit pourtant de l'un des seuls angles morts de son propre corps et de l'une des zones les plus vulnérable de l'identité, comme en témoignent de nombreuses expressions langagières. Ou bien il se représente sans tête ou avec une pierre en guise de visage. Qu'il soit de dos, de profil ou acéphale, Baudoin se transforme en créature virtuelle, aux prises avec le monde. Il manifeste ainsi les mêmes angoisses qu'un Michel Leiris, conscient que certaines choses, parmi les plus apparentes, lui échappent :

ce qui, pour moi, est situé, comme ma propre nuque, derrière ma tête et me sera révélé à l'improviste, ou au cours d'une invention mettant en oeuvre raisonnement et analogie, ou bien encore par une contorsion devant le miroir qui fausse le point de vue⁴⁵¹.

Comment est-il possible de décrire le corps perçu, de rendre son propre corps visible et dicible en bande dessinée ? À l'instar de Leiris, Baudoin répond à cette question par la production d'un imaginaire du texte. Dans le même esprit, Jean-Christophe Menu représente volontiers ses mains qui courent sur le papier, cette partie de notre propre corps à laquelle il est le plus difficile d'échapper mais qui reste relativement anonyme une fois objectivée en bande dessinée. La stratégie varie, mais dans les deux cas, Baudoin et Menu cherchent à restituer l'expérience la plus juste que l'artiste fait de son propre corps.

La bande dessinée fait la démonstration de la non-coïncidence entre soi et soi : la rencontre entre celui qui dessine et celui qui est dessiné est toujours ratée. En ce sens, le dessin se présente à la fois comme un acte de présence et comme un indice d'exil, comme dans ce poème de Verlaine évoquant le « piège d'être présents bien qu'exilés, encore que loin en allés⁴⁵² ». Le dessin fait ainsi de l'identité un véritable champ de forces, une construction fragile. C'est là une autre raison de la proximité entre l'art du dessin et l'art

⁴⁵¹ Angoisses qui n'ont pas échappé à Michel Beaujour. M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 315.

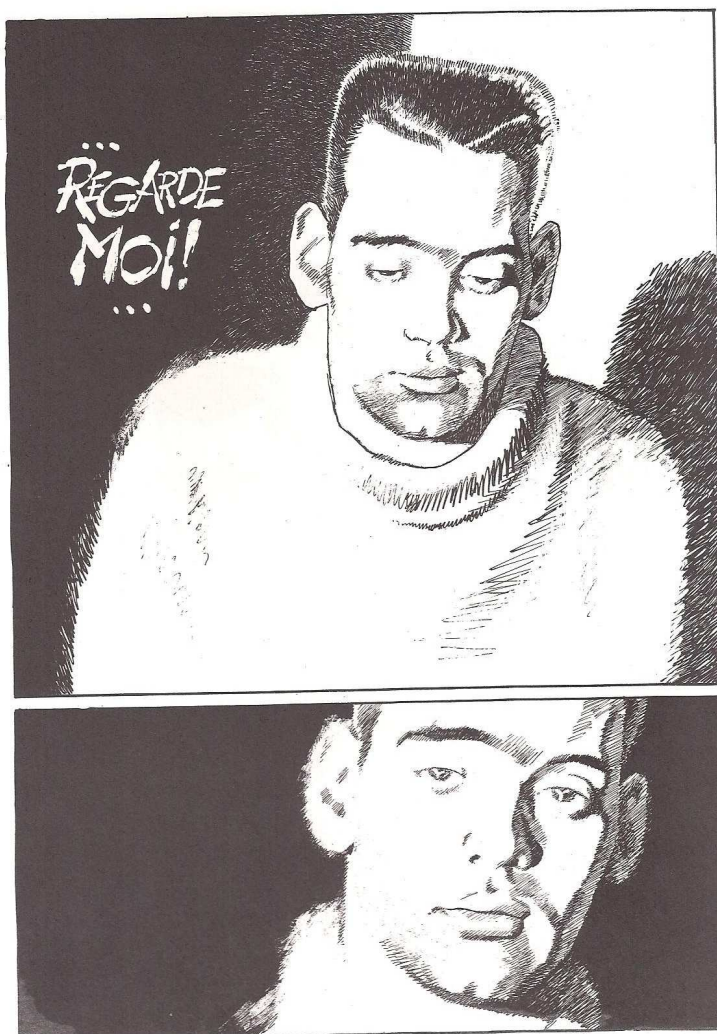
⁴⁵² Cité par J. M. MAULPOIX, *La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, coll. « Bleue », 1998, p. 41.

du comédien. Songeons aux *Dialogues égoïstes* de Michel Piccoli qui raconte à quel point son enfance passée sans habiter les choses, sans parti pris ni émotion, l'a conduit à devenir comédien, à prendre la fuite de lui-même. « Devenir Lui, n'est-ce pas confortable⁴⁵³ ? »

⁴⁵³ M. PICCOLI, *Dialogues égoïstes*, Paris, O. Orban, 1976, coll. « Jeux de masques », p. 10.

II. LE MIROIR DES MUSES : AUTO PORTRAIT AU MODÈLE

C'est par Eros que le narcissisme se met au service de l'art.
F. Borel, *Le Modèle ou L'Artiste séduit*, Genève, Skira, 1990, p. 35.



77

F. Neaud, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993,
Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 77.

C'est un sujet d'étonnement : certains auteurs reconduisent au sein de la bande dessinée autobiographique le lieu commun de l'artiste et de son modèle. Ce modèle, souvent l'objet d'un sentiment amoureux, réciproque ou non, platonique ou non, devient l'objet presque absolu du regard. Dans la littérature, ce topos ne trouve guère sa place dans l'autobiographie, mais bien davantage dans une littérature du double, le plus souvent fictionnelle voire fantastique et horrifique. Citons les *Contes fantastiques* de Hoffmann, la nouvelle « William Wilson » d'Edgar Allan Poe, *Le Horla* de Maupassant, *Le Double* de Dostoïevski ou encore l'histoire du Docteur Jekyll et de Mister Hyde racontée par Robert Louis Stevenson. Le thème du double a fourni aux écrivains l'occasion de s'intéresser au portrait et au reflet, à la femme et la beauté, à l'amour et la mort. Favori de la poésie romantique, il est lié aux thèmes du Diable, de l'ombre et de la folie : ces contes se concluent le plus souvent par un basculement dans la paranoïa et par le suicide du héros. À chaque fois, il est question du double comme du mystérieux inconnu qui est en soi, conduisant le psychanalyste Otto Rank à refuser que ce fût « un pur hasard si, dans la mythologie grecque comme ailleurs, la signification mortelle du Double s'allie intimement au narcissisme⁴⁵⁴ ». En d'autres termes, pour exprimer les turpitudes du moi et certains troubles nerveux, la littérature est souvent passée par le prisme du fantastique.

Autres temps, autres genres. La psychanalyse est passée par là et a contribué à opacifier le sujet : ne serait-il pas pertinent, de ce point de vue, de concevoir l'autobiographie comme l'un des relais de cette littérature fantastique ? Dans la mesure où ils se caractérisent par la puissance d'extériorisation théorisée par Merleau-Ponty⁴⁵⁵ et déjà évoquée plus haut, le cinéma et la bande dessinée disposeraient pour aborder le thème du double de nouveaux outils. Si le neuvième art pousse l'auteur à se dédoubler, il devient du même coup un médium privilégié du narcissisme. Car il faut nous rappeler que Narcisse ne tombe pas amoureux de lui-même, mais de sa propre image. En raison de son mécanisme de décollement, la bande dessinée se mettrait parfaitement au service de l'expression de la solitude aussi bien que de la déréalisation ou de la folie, autant de thèmes identitaires et lyriques. Car comme François Flauhault le rappelle en conclusion de son livre *Face à face*,

⁴⁵⁴ O. RANK, *Don Juan et Le Double*, Paris, Éditions Payot et Rivas, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 99.

⁴⁵⁵ M. MERLEAU-PONTY, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *op. cit.*

« l'essence de l'homme c'est d'être fou, c'est-à-dire d'être soi dans l'autre, être soi par cette altérité même⁴⁵⁶ ».

Comme dans quelques uns de ces contes fantastiques, tels que *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde ou *Le Portrait ovale* de Poe, le double peut prendre dans la bande dessinée la forme du portrait, du modèle. Ainsi, certains auteurs entreprennent de se raconter en passant par une attention marquée pour quelqu'un d'autre : objet d'amour, d'admiration ou simplement de respect, il devient le modèle du dessinateur qui le peint à l'envi. Cette fascination qu'exerce le modèle, on la retrouve chez Fabrice Neaud, Frédéric Boilet ou encore Edmond Baudoin. Poursuivant la réflexion amorcée plus haut, l'on peut se demander quelle est la valeur de cette muse si cette dernière est réifiée, si la muse devient un personnage de bande dessinée. Plus précisément, comment l'auteur se propose-t-il de faire son autoportrait par l'intermédiaire du modèle vivant et finalement par l'intermédiaire du portrait ? À l'instar des peintres, Oscar Wilde avait bien compris que le modèle n'était « que l'accident, que l'occasion⁴⁵⁷ », et qu'il tendait à l'artiste son propre miroir, que « ce n'est pas lui qui est révélé par le peintre ; c'est plutôt le peintre qui, sur la toile peinte, se révèle lui-même⁴⁵⁸ ». Par cet effet de miroir, le neuvième art libère l'espace d'un *dévisagement* : dès lors, l'autoportrait peut s'entrevoir dans la notion de rapport, de corps à corps, de face-à-face. En ce sens, l'expérience du visage se ferait comme chez Levinas⁴⁵⁹ un appel – à la rencontre, à l'infini.

1. Modèle, muse et mythe

Certains auteurs font de leurs œuvres le lieu non pas du dévoilement de soi mais de l'évocation d'un tiers, modèle ou muse, fournissant le sujet à la fois de la représentation et de la narration. Ce modèle, souvent l'objet d'un sentiment amoureux, réciproque ou non,

⁴⁵⁶ J. HYPPOLITE, cité par F. FLAHAULT, *Face à face : histoires de visages*, Paris, Plon, 1989, p. 182.

⁴⁵⁷ O. WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1983, p. 46.

⁴⁵⁸ *Idem*.

⁴⁵⁹ E. LÉVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 347 p.

platonique ou non, devient l'objet presque absolu du regard. Dans ce cadre, le dessin recouvre pleinement ses fonctions d'instrument d'observation et de délectation. L'on se souvient que, selon Pline, la peinture est née d'une attitude amoureuse : la fille de Dibutade veut retenir l'image de celui qu'elle aime. De même, le récit de soi vient ici se confondre avec une histoire d'amour, qu'elle soit contrariée, réelle ou fantasmée : c'est le cas par exemple de la plupart des livres de Frédéric Boilet. Ce dernier avoue volontiers qu'il lui faut non seulement vivre une histoire d'amour pour pouvoir la raconter, mais disposer d'un modèle pour pouvoir *se* raconter : c'est à travers le vecteur amoureux que l'écriture de soi devient possible. En le mettant doublement en danger, amoureuxment et artistiquement, la femme permet à l'auteur de se livrer à son art. D'un livre à l'autre, l'auteur part à chaque fois à la recherche d'une muse, susceptible de venir nourrir son activité créatrice.

Le rapport amoureux de l'artiste à son modèle est tout aussi déterminant dans l'œuvre de Fabrice Neaud. Dans son *Journal*, le personnage souffre de solitude et d'anonymat. Comme Manu dans *L'Artiste de la famille*, il éprouve un manque de « consistance sociale ». Menacé de délitement identitaire, l'auteur entretient une relation fusionnelle avec son œuvre autant qu'avec son modèle. Ce dernier se présente comme une instance organisatrice, essentielle à l'artiste pour pouvoir se rassembler. Ainsi, c'est dans le regard puis dans le corps de l'Autre que le personnage de Fabrice cherche ses contours (Fig. 58).



Figure 58. F. NEAUD, *Journal*, t. 3. *Décembre 1993 – Août 1995*, Angoulême, Ego comme X, 1999, p. 141.

Dans cette planche, l'une des plus saisissantes du *Journal*, le créateur projette, de manière littérale, son propre corps sur la toile et sur le modèle. Par cet effet de surimpression, Neaud élabore un *double*, un corps monstrueux qui contient ses interrogations. Ce costume de peau semble trop ample pour Fabrice, formant ainsi une béance originelle. Car à l'origine des œuvres de Neaud et de Boilet, se trouve le retrait de l'autre (par exemple le départ de Stéphane, le rejet par Dominique ou la rupture avec

Yukiko). En tant que présence-absence, le modèle fournit à Neaud aussi bien un sujet de chair, c'est-à-dire des formes et des contours bien réels, qu'un objet de désir, des fantasmes et des illusions, une embrasure dans laquelle il peut se précipiter. Le modèle fournit à la fois un corps et la possibilité d'un récit. Ajoutons que, en tant qu'indice d'une absence, il crée une attente, un déséquilibre, il devient générateur de figurabilité. Mais si l'histoire s'élabore *in absentia*, ne risque-t-elle pas de basculer dans une fiction du réel ?

Le livre constitue alors ce « simulacre-textuel du lieu-miroir perdu⁴⁶⁰ » dont parle Michel Beaujour et dans lequel l'auteur va pouvoir rassembler les morceaux de son identité. Dans ce cadre, Neaud amorce le processus d'un *dévisagement* : il cherche dans le regard de l'autre un reflet, une cohérence, sa propre complétude. Le récit de soi ne peut alors se faire que sur le mode de la frustration, de la désillusion, puisque, comme François Flahault le résume à merveille :

si je fais de l'autre le moyen de ma complétude, si la source où je m'abreuve doit me combler, comment cet autre pourrait-il subsister en tant qu'autre⁴⁶¹ ?

Il est une autre menace identitaire que Fabrice Neaud met en image avec subtilité : le désir de l'autre peut aussi être le désir d'être l'autre, de l'annihiler, l'envie de lui ressembler peut se confondre avec celle de prendre sa place, la force du désir peut ainsi devenir une puissance mortifère ou simplement une aspiration au néant.

Dans la mesure où il devient une véritable instance créatrice, à la fois le moteur et le foyer de l'art du dessinateur, le modèle devient muse. En cela, Boilet et Neaud s'inscrivent dans une riche tradition occidentale où l'artiste fait œuvre par l'entremise du modèle vivant. L'artiste et sa muse forment un véritable poncif artistique que le mythe de Pygmalion a si souvent incarné, que ce soit en peinture, en sculpture ou même en musique. Nombreux sont les exemples de peintres qui se représentent avec un modèle : Courbet et *L'Atelier du peintre*, Picasso et *Le Peintre et son modèle*, Magritte et *La Tentative de l'impossible*, Félicien Rops et son *Autoportrait au modèle dans l'atelier...* Dans cette iconographie, l'exercice de l'autoportrait s'associe à la présence du modèle et le peintre se représente muni de ses outils, parmi lesquels le modèle prend une place de choix. Et comme chacun sait, l'autoportrait de l'artiste au modèle est toujours un autoportrait de

⁴⁶⁰ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 341.

⁴⁶¹ F. FLAHAULT, *Face à face, op. cit.*, p. 105.

l'artiste en artiste. S'il est bien évident que la relation ambivalente que Neaud et Boilet entretiennent avec leur modèle leur permet d'abord de questionner leur propre place de créateur, ils contribuent aussi à un processus de mythification du neuvième art.

Comme dans le mythe de Pygmalion, ces deux artistes donnent à leur modèle un pouvoir créateur, intensifié par une frustration amoureuse virant rapidement à l'obsession. Cette dérobade du modèle est particulièrement bien retranscrite par la tension que la bande dessinée entretient entre le mythe et le personnage. Les auteurs jouent de la pluralité de leurs muses : ce sont Mariko, Yukiko, toutes les femmes japonaises que Frédéric Boilet aimerait conquérir, ce sont Stéphane, Dominique et les hommes incarnant la force virile pour Fabrice Neaud, ce sont Carole, Céline et toutes les femmes pour Edmond Baudoin qui déplore qu'une seule vie ne suffira pas pour les aimer toutes. La muse est résolument protéiforme : c'est ce qui la rend insaisissable, faisant du dessin un art de l'insatisfaction. Boilet l'illustre bien dans *L'Épinard de Yukiko* : pour raconter son histoire d'amour avec Yukiko, il doit remplacer son modèle au beau milieu du livre parce qu'elle l'a quitté (Fig. 59). Un autre personnage féminin surgit, qui va doublement permettre à l'auteur une réparation, en rapiécant son œuvre mais aussi en soignant sa peine de cœur. Or, ce changement est tout à fait perceptible au cours de la lecture : peu soucieux de cohérence graphique, Boilet se préoccupe d'abord des ressources mises à la disposition de son art. Cet acte de substitution indique clairement que c'est le corps de l'œuvre qui compte, plus que celui du modèle. Suivant en cela le principe traditionnel selon lequel « Le Roi est mort, vive le Roi ! », l'artiste s'intéresse plus à la place qu'à l'objet : le départ de Yukiko laisse un espace vide, à partir duquel l'artiste s'empresse de substituer un nouveau modèle, de créer un nouvel objet et une œuvre.



Figure 59. F. BOILET, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 139.

Le modèle renvoie ainsi à l'éternel féminin, à une instance supérieure. Citons Craig Thompson et son remarquable album *Blankets, Manteau de neige*⁴⁶². L'auteur y raconte son adolescence dans le Wisconsin. Bridé par une éducation religieuse très stricte, il se réfugie, non sans culpabilité, dans le dessin : sa passion et sa foi se heurtent alors violemment l'une à l'autre. C'est l'apparition d'une jeune fille, Raina, qui lui permet de trouver une troisième voie en se substituant peu à peu à sa foi religieuse. Il en tombe amoureux et elle devient sa muse, l'objet de son amour et de son art. Ce récit d'adolescence détermine la formation de sa personnalité puisqu'il le conduit vers un athéisme résolu autant qu'à la carrière d'auteur de bande dessinée. En ce sens, le recours

⁴⁶² C. THOMPSON, *Blankets – manteau de neige*, Paris, Casterman, 2004.

au mythe est pleinement libérateur : il libère l'histoire d'une vie en l'inscrivant dans une mythologie. En d'autres termes, c'est le modèle, à la fois mythe et muse, qui permet la jonction entre l'autobiographique, le mythologique et l'esthétique.

2. *Éloge du (portrait d'après) modèle : la « science impossible de l'être unique⁴⁶³ »*

a. Photographie vs autographie

Du point de vue esthétique, cette attention portée au modèle va nettement à l'encontre des préceptes énoncés par Töpffer, à commencer par son apologie de la physiognomonie et son rejet de la photographie. Attardons nous sur l'esthétique de Frédéric Boilet et de Fabrice Neaud qui ont recours au médium photographique pour déjouer le mécanisme d'identification. En revendiquant la matière photographique de son travail, Boilet s'oppose à l'école des adeptes du « coup de crayon », tradition selon lui « incroyablement réductrice⁴⁶⁴ » : « à mes yeux, le 'coup de crayon' est une réponse toute faite à des questions graphiques, un éventail de stéréotypes confortables⁴⁶⁵ ». S'il reconnaît et admire volontiers la qualité de certains de ces dessinateurs virtuoses, il remarque néanmoins que tous ont été « à un moment ou à un autre, rejoints par la sclérose⁴⁶⁶ ». C'est aussi le cas de Fabrice Neaud qui cherche à s'opposer non seulement aux « sirènes du 'par cœur' », mais aussi à ce qu'il appelle le style « bonhomme patate⁴⁶⁷ » par un réalisme aigu dans lequel la photographie vient prendre une large part :

⁴⁶³ R. BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 110.

⁴⁶⁴ « Pour [les adeptes du 'coup de crayon'], une fois pour toutes, l'enjeu d'une BD est dans son 'habileté' graphique, l'auteur devant prouver son aptitude à dessiner tout et n'importe quoi, de préférence à main levée et de mémoire, et surtout sans documentation ». F. BOILET, « Entretien feuilleton avec Frédéric Boilet », *Site de Frédéric Boilet* [En ligne], réalisé par courriel de septembre 1997 à janvier 1999, consulté le 6 février 2012. URL : http://www.boilet.net/fr/entretien_07.html.

⁴⁶⁵ *Idem.*

⁴⁶⁶ *Idem.*

⁴⁶⁷ Neaud appelle style « patate » le trait minimaliste initié par Lewis Trondheim dans la production française et qui a vite fait de nombreux émules. S. SOLEILLE, « Discussion avec Fabrice Neaud (1) – Bande dessinée actuelle et 'bonhomme patate' », op. cit. [En ligne].

Le réel observable ou la photographie comme document sont pour moi une chance de trouver ma propre écriture et de m'ancrer au réel pour laisser le moins possible le savoir-faire de la main et de l'imagination prendre le dessus⁴⁶⁸.

La photographie vient jouer un rôle dans la nouvelle grammaire que Neaud appelle de ses vœux. Comme le rappelle le dessinateur, l'emploi de ce réalisme photographique n'allait pas de soi dans les années 90 : il fut accusé de ne pas savoir dessiner, de faire des « dessins laborieux, maladroits », qui « sentent trop le travail⁴⁶⁹ ». Neaud et Boilet mettent volontiers en scène ce dispositif : ils représentent le personnage en train de prendre une photo, en train de se faire prendre en photo, en train de dessiner d'après photo. La mise en scène s'accompagne souvent d'une mise en abyme du processus de création : l'auteur dévoile la genèse de l'album que le lecteur est en train de parcourir. C'est l'occasion pour ce dernier de noter que la photographie fait partie des outils de travail du dessinateur, et donc de sa technique : Neaud utilise l'appareil photo comme il a recours au croquis d'après nature et au journal intime ; Boilet emploie la photo, surtout la vidéo, mais aussi le croquis et l'ordinateur pour obtenir cet effet de réel. De cette manière, l'image – certes avant tout un dessin – demeure thématifiée comme photographique ou, du moins, comme indicielle. Dès lors, le lecteur dispose de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le « savoir de l'arché » :

Outre d'un savoir du monde, il faut encore disposer du savoir de l'arché : une photographie fonctionne comme image indicielle à condition qu'on sache qu'il s'agit d'une photographie et ce que ce fait implique⁴⁷⁰.

Intervenant dans un récit de soi, le dessin qui donne l'impression de coïncider avec la réalité se présente comme une preuve d'authenticité. L'image semble attester que l'objet qui a été si exactement redessiné s'est bien trouvé devant l'objet. De la sorte, la bande dessinée peut utiliser la qualité de transparence de la photographie pour renforcer le pacte de vérité à l'œuvre dans l'écriture de soi.

On sait que le poids du réel pèse fortement sur les œuvres autobiographiques de Neaud et de Boilet. Le premier fut confronté à la question juridique et éthique du droit d'image, le

⁴⁶⁸ T. GROENSTEEN (dir.), *Artistes de bande dessinée*, op. cit., p. 151.

⁴⁶⁹ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », op. cit., p. 464.

⁴⁷⁰ J. M. SCHAEFFER, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, op. cit., p. 413.

réalisme photographique de son dessin lui ayant attiré les foudres d'une partie de son entourage. Quand au second, il a rencontré au beau milieu de la réalisation de son livre un obstacle majeur quand Yukiko le quitte. Mais en ne cachant pas la substitution de son modèle par un autre, il indique que cette connexion fondamentale avec le réel n'est pas dépourvue d'ambiguïté. La qualité de transparence de ce réalisme photographique, il semble aisé de le détourner. Déjà en 1840, l'« Autoportrait en noyé » d'Hippolyte Bayard avait pointé du doigt la duplicité de l'image photographique, capable de se faire fausse preuve. Dès lors, on comprend que François Soulages nous invite à faire la distinction entre le « ça a été » barthésien et le « ça a été joué » :

[Celui qui regarde la photo] peut croire que la photo est la preuve du réel, alors qu'elle n'est que l'indice d'un jeu⁴⁷¹.

b. Le modèle comme objet d'une distance

La photographie se présente constitutivement comme un objet problématique, dont la fonction d'empreinte reste largement factice ou équivoque. C'est cette ambivalence que la technique du dessin d'après photo renforce (Fig. 60). Si elle permet de s'approcher du réel sur la forme, elle l'en éloigne sur le fond : le photogramme a été iconisé, l'image retravaillée, le réel filtré ; l'iconisation de la photographie s'oppose au procédé autographique loué par Töpffer et, ce faisant, à la spontanéité du trait et au dessin direct remis à l'honneur – et à la mode – par la bande dessinée alternative des années 90.

⁴⁷¹ F. SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, op. cit., p. 64.

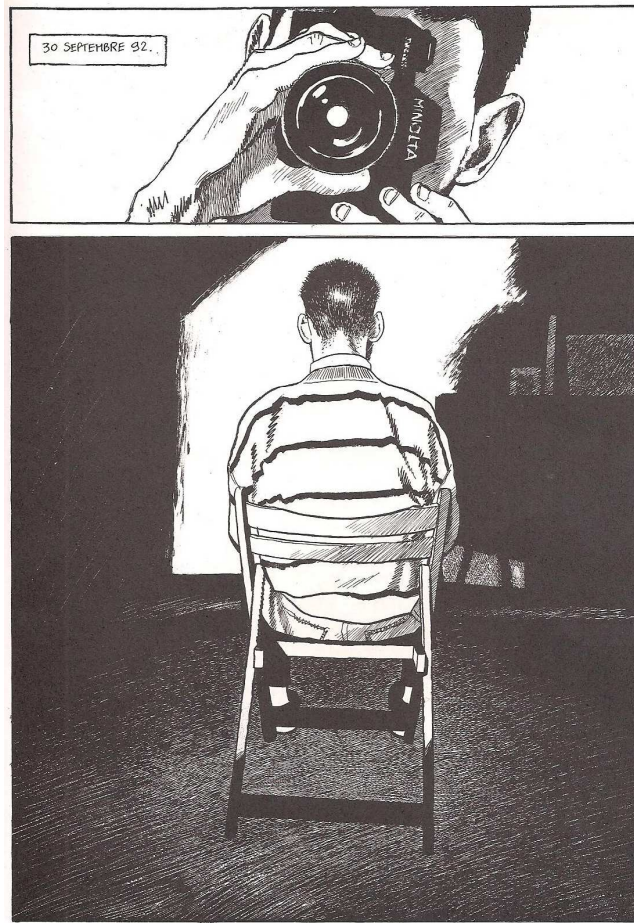


Figure 60. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *Février 1992 – Septembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 31.

Boilet joue de cette ambivalence. Remarquons d'abord l'encadrement et le lettrage, qui mettent constamment en avant la présence, étonnante dans un récit de soi, de l'outil informatique. Dans *L'Épinard de Yukiko*, il met en scène l'étape du montage : il scanne ses croquis puis les assemble sur ordinateur. Autre exemple de cette ambiguïté, il introduit contre toute vraisemblance un élément merveilleux, un angelot venu se percher sur l'épaule de Yukiko (Fig. 61). Employant un style graphique distinct, qui rappelle l'image que l'Occident se fait du manga, et refusant à son angelot les hachures et les modelés qui lui auraient donné une substance, il en fait une figure désincarnée et irréelle. Paradoxalement, le décalage entre l'esthétique photographique et l'esthétique du manga redonne tout son poids au réalisme de l'album. Lors de leur rencontre, Frédéric et Yukiko assistent au vernissage d'une exposition de photographies. L'absence de tout décalage esthétique entre l'album et les œuvres exposées laisse entendre que l'auteur utilise lui-

même une esthétique photographique⁴⁷². L'outil photographique permet de pointer l'ambiguïté propre à l'écriture de soi, de déjouer l'effet de spontanéité et le processus d'identification, dénoncés comme largement factices.



Figure 61. F. BOILET, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 86.

⁴⁷² F. BOILET, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 15.

L'outil photographique s'interpose continûment entre l'expérience et la représentation, et exacerbe la frontière entre l'autobiographique et le fictionnel. Il dévoile avant tout la mise en présence de l'opérateur et du modèle, autrement dit du dispositif. Il importe ici de rappeler que, comme Jean-Marie Schaeffer le souligne à juste titre, la photographie doit se comprendre en dehors d'une quête de sens : le philosophe insiste sur cette fausse évidence selon laquelle la photographie donne à voir, mais si peu à dire.

L'art photographique ne me semble pas devoir être cherché dans une illusoire ascension à partir du signe indiciel vers le sémantisme de l'iconicité symbolique, mais au contraire dans une descente à partir de ce signe vers le bruissement de la trace visuelle de laquelle il procède⁴⁷³.

Se contentant de montrer et de ne rien dire, et surtout de ne rien *vouloir dire*, la photographie impose avant tout l'évidence d'une présence. Elle établit un *être-là* que Roland Barthes nomme encore « certificat de présence⁴⁷⁴ ». Car, comme il le remarque avec finesse, « la Photo n'est jamais qu'un chant alterné de 'Voyez', 'Vois', 'Voici' ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique⁴⁷⁵ ».

Par sa résistance au sémantisme, le dispositif photographique s'oppose à l'idée que le corps est sémiotique et s'exprime naturellement : il échappe aux tentatives visant à hiérarchiser et normaliser le corps humain. Et si le visage ne constitue plus une voie d'accès au sens, il devient irréductible à une simple combinatoire de signes. Ernst Gombrich évoquait ainsi la qualité de synthèse du visage :

Nous éprouvons, devant un visage, une impression globale : impression intuitive, difficile à analyser. Ce que nous pouvons réellement percevoir, c'est une certaine distance de l'objet et non ses changements de dimensions⁴⁷⁶.

L'outil photographique permet précisément de représenter le visage comme objet d'une certaine distance et comme toujours insaisissable : l'évidence de son *air* est indéchiffrable. Ne serait-ce pas l'infranchissable (et éternelle) distance entre l'artiste et son

⁴⁷³ J. M. SCHAEFFER, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, op. cit., p. 200.

⁴⁷⁴ R. BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 16.

⁴⁷⁵ *Idem*.

⁴⁷⁶ E. H. GOMBRICH, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002, p. 279-303.

modèle que l'esthétique photographique exalte dans certaines bandes dessinées ? De cette manière, le visage se fait « image-trace⁴⁷⁷ », que Jean-Marie Schaeffer définit ainsi :

image qui échappe à la norme de la plénitude du champ quasi perceptif, qui ne vise pas la complétude iconique ni, *a fortiori*, la saturation sémantique. Elle est erratique et flotte, indécidable, devant notre regard, le maintenant à distance, puisqu'elle se montre rétive à toute introjection⁴⁷⁸.

Sur ce point, il n'est pas anodin que Boilet et Neaud jouent avec les impressions de flou, évoquant la photographie en mouvement. C'est le cas dans le *Journal (1)* quand Neaud raconte sa rencontre avec Stéphane, la nuit, sur les remparts : le visage de ce dernier se brouille, il s'efface sous les hachures, sous la tache d'encre. Quand Boilet représente l'une de ses dernières nuits avec Yukiko, il la plonge aussi dans le flou (Fig. 62). Le visage se fait mobile et évanescent, il échappe à toute tentative de réification. L'objet de l'artiste reste un sujet. Le dessinateur tente de capturer sa proie, déjà promise à s'échapper : c'est ce que Yukiko laisse entendre à Frédéric quand elle lui dit qu'elle l'aime mais qu'elle en aime aussi un autre. Et cette menace de fuite, c'est aussi celle du temps, ce « grand vorace qui finit par engloutir toute présence⁴⁷⁹ ». Le flou esthétique traduit ce battement du temps, cette évanescence.

⁴⁷⁷ J. M. SCHAEFFER, *L'Image précaire*, op. cit., p. 169.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 169-170.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 190.



Figure 62. F. BOILET, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 123.

Le flou exacerbe la posture de l'artiste comme chasseur d'images. De cette manière, l'image photographique ouvre un écart temporel : elle fait surgir le temps comme passé, ce qui a eu lieu est bel et bien fini. Elle s'inscrit dans une logique de distance et de séparation. Barthes évoque le « ça-a-été » de la photographie comme ce qui « a été là, et cependant tout de suite séparé⁴⁸⁰ ». Le paradoxe entre l'image photographique, cette « immobilité vive⁴⁸¹ » selon Barthes, et l'image de bande dessinée, narrative et sérielle, accentue encore ce sentiment de fuite. Né du manque et de la déception, le regard photographique cherche à faire intrusion, il se fait désirant et érotique. Rappelons que Hervé Guibert qualifie la photographie de « pratique amoureuse⁴⁸² » :

⁴⁸⁰ R. BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 120.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁸² H. GUIBERT, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 164.

Je te photographie comme si je faisais une provision de toi, en prévision de ton absence. [...] La photo est [...] comme un sort que je te jetterais : en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien⁴⁸³ ...

Propos qui nous rappellent étrangement ceux tenus par Fabrice Neaud, quand il explique pourquoi il photographie Stéphane :

Je t'observe aujourd'hui dans une mire qui te projette déjà vers le passé. Je te transforme en frère que tu n'as jamais été, en cet amant que tu n'es déjà plus. Je fixe ces moments où tu me souris encore puisqu'il faudra bien te le dire un jour ! Et qu'un autre jour, las de l'entendre, tu ne souriras plus. Et alors, qu'advendra-t-il de moi ?... Qu'advendra-t-il de moi⁴⁸⁴ ?

Par le caractère insaisissable du modèle, le récit de soi devient le lieu d'une rencontre avec une altérité irréductible. C'est bien le « Particulier absolu », la « Contingence souveraine⁴⁸⁵ » propres à la photographie que recherche Neaud pour déployer des identités identifiables (que nous pourrions, nous semble-t-il, reconnaître dans la rue). Il rejette la notion d' « identité de papier⁴⁸⁶ » à laquelle renvoie le dessin de Töpffer pour mettre en avant celle de « personne⁴⁸⁷ ». Boilet refuse par exemple de laisser la personnalité de Yukiko bondir de sa plume :

je veux m'obliger, à chaque nouvelle image, à repartir à zéro, à trouver des solutions graphiques nouvelles, afin que mon dessin se construise sur les particularités mêmes de mes modèles, visage, corps ou décors, sur leur réalité, leur consistance, et non sur ce que je crois savoir d'eux⁴⁸⁸.

Par l'emploi du réalisme photographique, il envisage le dessin comme un combat avec son objet, d'où doit jaillir non pas le brio du dessinateur mais la consistance de son modèle, non pas un personnage qui serait une fois pour toutes un objet trouvé mais une rencontre. De cette manière, il rejette la conception de la bande dessinée comme un monde sans reste, un monde dans lequel chacun trouverait sa place définie d'emblée par le coup

⁴⁸³ *Idem.*

⁴⁸⁴ F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁵ R. BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸⁶ L'expression est de Benoît Peeters. R. TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, *op. cit.*, p. XII.

⁴⁸⁷ T. GROENSTEEN, *Artistes de bande dessinée*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁸⁸ F. BOILET, « Entretien-feuilleton avec Frédéric Boilet », *op. cit.* [En ligne].

de crayon. Loin de toute typologie, le visage cède la place à un réalisme, non pas austère et documentaire, mais poétique et sensuel. L'écho qui est ainsi fait à la photographie au cœur de la bande dessinée permet à celle-ci de prendre le contre-pied de l'art du portrait charge pour devenir véritablement un art indiciel et élégiaque.

3. *Le modèle comme interface*

De cette manière, le modèle constitue un véritable dispositif artistique, mettant en relation deux territoires, celui du moi et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur. De ce point de vue, il devient possible de construire son autoportrait selon les modalités d'une réverbération. Dans *L'Ascension du Haut Mal* par exemple, David B. entreprend de se construire dans le regard de l'autre. Il peint son frère aîné dont le visage, de plus en plus boursoufflé par l'épilepsie, lui devient étranger. La maladie de Jean-Christophe est au centre de la formation de la personnalité de David B. qui ne dessine d'autoportrait que par rapport à ce frère, ce double, à la fois toujours familier (par la parenté) et devenu étranger (par la maladie). Les couvertures suffisent à illustrer cette « inquiétante étrangeté » (Fig. 63). David B. raconte le processus de distanciation qui l'a écarté de Jean-Christophe. « C'est ma planche de salut, c'est sur lui que je surnage. Je l'observe. Je l'étudie. Je m'attache à ne pas être comme lui⁴⁸⁹ ». Mais il est finalement acculé au « drame de la ressemblance » : « Il me touche et me fait peur. Il parle de son désespoir et de sa solitude et c'est comme si c'était moi qui l'avais écrit⁴⁹⁰ ». Pour raconter comment il a essayé de « garder la face », l'auteur réduit graphiquement son personnage à quelques lignes schématiques et quelques aplats de noir et blanc. Mais dans le dernier tome de son *Ascension*, il tombe



Figure 63. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008.

⁴⁸⁹ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹⁰ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. *op. cit.*, p. 41.

enfin le masque et dévoile les scories de son visage et la fureur qui l'habite (Fig. 64).



Figure 64. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 12.

David B. poursuit son autoportrait dans la notion de *rappor*t : le rapport de l'artiste à son modèle, autant rapport à soi dans l'autre que rapport de l'autre en soi. On comprend alors que certains auteurs se plaisent à redoubler l'écart, à se représenter munis de leurs attributs d'artistes ou encore à insister sur le truchement (de la main, de l'ordinateur ou de l'appareil photographique). Par l'introduction de ces éléments de matérialisme et de rupture au sein du récit, ils revendiquent le recours à une médiation artistique, à un relais entre le monde vécu et le monde recréé. Contre les valeurs traditionnelles de l'autobiographie, comme la vérité et la spontanéité, ils insistent sur les idées de travail et de décalage.

Le modèle ménage une zone de contact médiatisant les interactions avec le monde, sur le mode binaire du désir et de la frustration. Il se présente comme une surface réfléchissante, tendant non seulement à l'artiste un miroir mais aussi un plan, un espace dans lequel il puisse s'inscrire. C'est ce que Fabrice Neaud met en évidence quand il se projette dans la peau de Dominique (Fig. 58) et c'est pourquoi il ne cesse de réclamer à Stéphane qu'il le regarde à son tour : le regard soutient et menace tout à la fois sa consistance. De même que la reconnaissance de soi chez les enfants survient après la reconnaissance de la mère, l'artiste recherche auprès de son modèle la suture identitaire. En ce sens, le modèle libère non seulement un questionnement identitaire mais une surface

permettant le déploiement du corps de l'œuvre, ce véritable double. Le caractère insaisissable du modèle devient ainsi le symbole de l'autonomisation de l'œuvre.

Il importe toutefois d'opérer une distinction entre les œuvres dans lesquelles l'artiste instaure avec son modèle l'espace d'une réciprocité, et celles dans lesquelles le modèle reste une simple proie. Chez Boilet, chez Baudoin, les femmes soutiennent le regard de l'artiste, au point parfois d'inverser les rôles : songeons à Céline Wagner qui coécrit avec Baudoin *Les Yeux dans le mur* et qui tente à son tour de le croquer. Baudoin montre Céline en train de le regarder, de le dessiner, de prendre artistiquement son envol : cinq ans plus tard, elle écrira sa propre histoire, un album intime reposant sur le principe du montage⁴⁹¹. Les places d'acteur et de spectateur s'intervertissent, évacuant de l'œuvre toute notion de prédation. De cette manière, ces œuvres mettent en évidence le pouvoir de l'œil miroir, l'importance de se voir vu par l'autre. Tout l'art d'Emmanuel Guibert se déploie aussi dans cette invitation à creuser la distance entre soi et l'autre : dans *Le Photographe*⁴⁹² comme dans *La Guerre d'Alan*⁴⁹³, il se sert du dispositif photographique pour rendre hommage à l'absolue altérité de ses modèles. De cette manière, le dessinateur n'essaie jamais d'absorber le matériau autobiographique ou les images d'archives. Au contraire, l'intervalle se présente comme l'indice d'une véritable rencontre et de l'humilité de l'artiste. Dans *La Guerre d'Alan*, Guibert redouble encore les truchements puisque le récit passe par les prismes du narrateur, du dessinateur, du magnétophone, par aléas de la mémoire puis de sa recomposition. Entre Guibert et Alan Cope, le fossé, autant spatial que temporel, ne se comble jamais : c'est à la condition de l'altérité que le livre peut se fonder sur l'amitié. L'écriture de soi se reconfigure alors selon ce mot de Pessoa : « J'ai toujours envie de m'identifier à ce avec quoi je sympathise⁴⁹⁴ ».

⁴⁹¹ C. WAGNER, *Zeste*, Vincennes, Des ronds dans l'O, 2008.

⁴⁹² E. GUIBERT, *Le Photographe*, t.1-3. Paris, Dupuis, coll. « Aire libre », 2003-2006.

⁴⁹³ E. GUIBERT, *La Guerre d'Alan*, t.1-3. Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2000-2008.

⁴⁹⁴ F. PESSOA, *Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris, Gallimard, « Poésie du monde entier », 1968, p. 149.

III. NOUVELLES FORMES DE DÉTERRITORIALISATION : DE L'OBJET LYRIQUE À LA FABLE

Certains artistes se racontent en passant par un substitut incarné par un modèle, d'autres choisissent de passer par une autre réalité du moi. S'affranchissant des frontières du monde réel, ils investissent les domaines de la fantaisie ou de la fable. Ils appréhendent l'histoire de l'individu comme une traversée de territoires, ils passent par des espaces dans lesquels les lois du réel ne s'appliquent plus *stricto sensu*. C'est l'occasion de rappeler que le récit de rêve a trouvé dans le neuvième art une place de choix : la poétique de la métamorphose, le cauchemar de la séquestration ou simplement la naissance à soi s'y expriment parfaitement. Plutôt que de m'attarder sur le rêve, dont il a déjà été question ailleurs⁴⁹⁵ et qui pose depuis Freud la question évidente de la figurabilité, j'aimerais observer que certains auteurs font leur autoportrait par le truchement d'un troisième terme incarné par un objet transitoire, ou objet lyrique. Dans *Du lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix inscrit l'objet « à l'intersection de la chose et du projet », il permet d' « interroger une économie de rapports, de traitements et d'influences réciproques », de poser par exemple « la question du *regard* du poète⁴⁹⁶ ». L'objet devient spéculaire et lyrique parce qu'il met le sujet en lien.

Il ne s'agit plus ici de subjectiver l'objet à la façon des romantiques, mais de le poser électivement comme une espèce d'interlocuteur et de foyer tout à la fois en qui l'expression lyrique vient creuser sa propre identité, et le sujet se révéler à lui-même⁴⁹⁷.

C'est par exemple le choix que fait Jean-Christophe Menu dans ses *Lock Groove Comix* dont trois tomes ont été publiés de 2008 à 2010 chez L'Association. Dans cette série, il quitte le territoire du réel pour aborder celui de la critique musicale, puisqu'il

⁴⁹⁵ Voir notamment J. DÜRRENMATT, « Les rêves de Jimmy : divagations sans frontières dans la bande dessinée contemporaine », *Fabula* [En ligne], mis en ligne le 16 janvier 2008, consulté le 18 février 2012. C'est aussi l'occasion d'évoquer la belle exposition *Nocturnes*, qui s'est tenue du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014 à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême et qui a donné lieu à la publication d'un catalogue sous la direction de Thierry Groensteen : T. GROENSTEEN (dir.), *Nocturnes : le rêve dans la bande dessinée*, Paris, Éd. Citadelles & Mazenod, 2013.

⁴⁹⁶ J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 268.

entrepren de critiquer quelques « locked grooves » insolites, ces disques microsillons formant une boucle musicale (Fig. 65).



Figure 65. J. C. MENU, *Lock Groove Comix n° 1*, L'Association, coll. « Mimolette », 2008, s. p.

Cristallisant la passion de Menu pour la musique, le vinyle devient l'objet lyrique par excellence puisqu'il offre à Menu l'opportunité de s'abandonner à son style, à ses enthousiasmes et à ses déceptions et surtout de faire son autoportrait sans heurt. Jamais un album de Menu n'a donné lieu à une telle débauche d'autoportraits, dont certains sont parfois saisissants : citons cet autoportrait dans lequel le disque devient le prolongement de son visage et une sorte d'attribut tribal (Fig. 66). Le lecteur familier de son œuvre sait pourtant à quel point l'exercice lui pose problème : que ce soit dans *Livret de phamille* ou dans *La Bande dessinée et son double*, Menu est si parfaitement conscient des apories de l'autoreprésentation qu'il s'en trouve parfois paralysé. Et dans ses *Lock Groove Comix*, il fait plus que renouer avec cet exercice : son visage apparaît quasiment dans chaque case, tantôt exalté ou revendicatif, sceptique ou admiratif, râleur ou impatient, en transe ou adoptant une moue professorale. Puisque les disques ont leur histoire, ils invitent Menu à se souvenir de son enfance, de son adolescence et à esquisser les contours de sa relation avec son père, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. En passant par cet objet transitionnel, Menu parvient donc à surmonter un blocage créatif, comme il le confie à Xavier Guilbert :



Figure 66. J. C. MENU, *Lock Groove Comix n° 1*, L'Association, coll. « Mimolette », 2008, s. p.

j'étais bloqué, parce que la suite du *Livret de phamille*, c'est pas joyeux du tout. Et je l'ai gardé en travers de la gorge, et je n'ai pas réussi à le sortir. Et finalement, reparler de moi sous un angle oblique, c'est-à-dire sous le prétexte d'une passion, ça me permet de parler de moi d'une manière jubilatoire. Parce que pour moi, le rock'n'roll, c'est une jubilation⁴⁹⁸.

Chez Menu, on le sait, la critique a parfois tendance à scléroser la création. Ici, l'objet spéculaire que constitue le disque microsillon invite à une émancipation des formes d'une façon en effet jubilatoire. Reposant sur le principe de plaisir et d'un enthousiasme communicatif, ces chroniques libèrent le rythme, le récit, le dessin, elles invitent à une circulation entre les souvenirs, les rencontres et les arts. Elles reposent en cela sur cette

⁴⁹⁸ X. GUILBERT, « JC Menu », *Du9* [En ligne], mis en ligne en mai 2009, consulté le 15 février 2010. URL : <http://www.du9.org/entretien/jc-menu/>.

écriture rhizomatique⁴⁹⁹ préconisée par Menu, faisant référence à Deleuze et Guattari⁵⁰⁰. Le dessinateur compare en effet la structure de son album avec celle du rhizome, ce modèle descriptif décrit dans *Mille plateaux* : pour le dire simplement, les éléments s'organisent en suivant une arborescence, dans un jeu constant de va-et-vient. Suivant la structure interne du rhizome, Menu se débarrasse de toute notion de hiérarchie entre les événements comme de valeur entre les disques, pour circuler librement des uns aux autres. Bien entendu, dans un livre comme celui-ci, c'est autour de la figure du chroniqueur que s'organisent les lignes de forces. Il en est, du reste, parfaitement conscient puisqu'il parle d'un travail d'auteur plus que de critique, reposant sur la porosité entre les territoires. Grâce à la chronique, Menu se raconte sur le mode de la digression et de la déterritorialisation. Ajoutons que l'objet lyrique est aussi intime au sens propre, à l'exemple cocasse de ce disque sur lequel il avait vomi quand il était enfant et dont il retrouve avec émotion les vomissures asséchées sur la pochette.

Par l'intermédiaire de cet autoportrait sous couvert de critique musicale, Menu s'inscrit dans la tradition de l'autoportrait en bande dessinée *in figura*. La chronique lui fournit l'opportunité de se représenter non plus en train de se raconter ou de se représenter, mais en train de se consacrer à un troisième terme : comme si la transitivité lui permettait de sortir des vertiges de la mise en abyme et de décomplexer les écritures personnelles. Au contraire de Luz, dessinateur proche de Menu capable de faire des croquis de concerts sur le vif, il s'oppose à la tentation de l'immédiateté pour tenter de restituer une émotion musicale ainsi qu'un cheminement intérieur. C'est d'ailleurs le tribut qu'il rend aux Beatles dans le premier tome des *Lock Groove Comix* : ils sont les premiers à lui avoir fait comprendre l'importance du cheminement, de l'histoire, du processus, autant de notions essentielles dans l'œuvre de Menu. Le vinyle se présente donc comme l'outil d'une descente vers le passé, vers son for intérieur : véritable madeleine de Proust, il assume une fonction intime et rétrospective, permettant de se livrer tout en évitant les lieux communs de l'exercice autobiographique et en court-circuitant cette connivence que Menu abhorre tant. Élément hypnotique, symbole de répétition, de boucle temporelle, de mystère, d'éternité et d'infinité, le *lock groove* ouvre l'accès à une autre dimension et devient la métaphore évidente de l'écriture de soi en bande dessinée. Là encore, Menu choisit une

⁴⁹⁹ G. SUCHEY, « Jean-Christophe Menu : le rock et si je ne m'abuse le roll », *Cuverville* [En ligne], mis en ligne le 13 mai 2010, consulté le 19 février 2014. URL : <http://www.cuverville.org/spip.php?article43373>.

⁵⁰⁰ Cf. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 645 p.

voie alternative, une voie parallèle, incarnée dans la bande dessinée par L'Association dans les années 90 et dans le secteur du disque par l'apparition de labels alternatifs et radicaux qui font l'objet de ces *Lock Groove Comix*.

Autre exemple, alors que le disque permet à Menu de débloquer son art, Baudoin a recours au mensonge pour libérer une figurabilité. J'aimerais revenir sur le récit qu'il a fait plusieurs fois dans son œuvre de la mort d'un chien. Dans *Le Chemin de Saint-Jean*, il y fait une pudique mention⁵⁰¹ en renvoyant à deux livres antérieurs : *Passe le temps* et *Éloge de la poussière*. Dans *Passe le temps*, Baudoin racontait comment un chien errant, qui s'était pris d'affection pour le jeune personnage, fut tué par un berger. Ces planches, il les mit plus tard en abyme dans *Éloge de la poussière* pour en dénoncer l'artifice : « Ce chasseur n'a jamais existé. Mais le chien a pourtant bien été exécuté ce jour-là ». Dans ce récit présenté à nouveau comme véridique, il avoue avoir menti et raconte les conditions de la mort du chien, précipité dans le vide par ses camarades de l'époque. L'artiste met en lumière les rouages de la mémoire : dans *Passe le temps*, il bricolait un conte à partir d'un souvenir authentique et d'une reconstitution *a posteriori*. Le conte élaboré autour de la mort du chien lui a permis d'entrevoir et surtout de donner à voir le réel, en démêlant le vrai du faux et en se dégageant de son sentiment de culpabilité. En d'autres termes, c'est en élaborant une fiction du réel que Baudoin laisse émerger une figurabilité. Ainsi, l'auteur abolit la frontière entre le souvenir et l'imagination et s'écarte résolument du simple témoignage, de la chronique, pour atteindre une universalité.

Dans *Le Chemin de Saint-Jean*, Baudoin met l'accent sur ce mensonge qu'il assume pleinement à travers l'astérisque, signe discret de la revendication de son auctorialité (Fig. 67).

⁵⁰¹ Il se contente d'insérer dans un croquis une flèche explicative : « C'est dans cette bergerie qu'une fois j'ai pleuré un chien ».



Figure 67. E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.

L'astérisque renvoie à l'auteur et à l'ensemble de son œuvre, donc à tout le régime auctorial. Par le biais de cette note d'autorité, Baudoin indique subtilement que l'écriture de soi est en fait un montage de soi. Entre les morceaux que lui livre une mémoire soupçonnée faillible, l'auteur se fraye aussi un chemin entre ses propres albums. Chaque livre efface le précédent ou, plus précisément, l'auteur semble l'oublier, le thésauriser. L'on pourrait prêter à Baudoin ces propos de Pascal Modiano :

Je croyais avoir écrit ces livres de manière discontinue, à coup d'oubli successif. Mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux reviennent de l'un à l'autre, comme les motifs d'une tapisserie qu'on aurait tissée dans un demi-sommeil⁵⁰².

À force de se répéter, Baudoin envisage le passé d'une manière mouvante, éminemment réinterprétable. Il entrave ainsi le risque de s'abandonner aux lieux communs de l'autobiographie. Mobile dans le temps et dans l'espace, il court-circuite comme Menu la linéarité de l'écriture. Loin de céder à la tentation de la chronologie (à commencer par le topos de la naissance : « Je suis né... »), il donne à son récit la forme d'une quête et d'une

⁵⁰² Alors qu'il publie en 2013 *Romans*, anthologie réunissant dix de ses livres, Modiano explique dans son avant-propos que ce livre devrait permettre au lecteur de reconstituer son puzzle : son autobiographie ne se fait pas entre les lignes mais entre les livres, c'est une autobiographie « rêvée », « imaginaire ». P. MODIANO, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013, p. 9.

enquête. Le lieu donne son titre au livre : il ancre l'écriture et l'itération. Le chemin de Saint-Jean tisse un fil rouge qui libère l'espace d'un flottement tant narratif qu'identitaire. En cela, l'auteur reconduit au sein de la bande dessinée des questionnements propres au nouveau roman. Et comment ne pas penser aux interrogations de Georges Perec dans son *W ou Le Souvenir d'enfance*⁵⁰³, dans lequel l'écrivain entremêle une autobiographie fragmentaire et un récit fictionnel ? À l'instar de Perec, c'est par l'aménagement de l'espace que Baudoin pose la question de l'écriture de soi. Car son chemin constitue avant tout un carrefour entre terre natale et terre promise⁵⁰⁴.

Il y a dans le monde des chemins plus beaux, mais c'est de celui-là que je veux parler. C'est mon chemin. Il ne m'appartient pas, mais c'est un peu lui qui m'a fait⁵⁰⁵.

Surtout, ce chemin donne naissance à un imaginaire : c'est un lieu de souvenirs autant que de fantômes et de fantaisie, autrement dit de fantasme. Rappelons que deux mots désignaient autrefois le fantasme : phantasme et fantaisie, du latin *phantasma* signifiant le fantôme, l'apparition, l'image⁵⁰⁶. Le récit de soi s'écrit dans ce creux entre réalité et imagination, entre vérité et poésie⁵⁰⁷. Ajoutons que Baudoin ne prend jamais véritablement les traits du menteur dans la mesure où il n'y a pas d'intentionnalité narrative : les planches s'engendrent les unes les autres, la vie ne précède pas l'écriture. Le travail de mémoire s'effectue à travers la bande dessinée, d'une manière diffractée. Par le biais des relations entre le texte et l'image et aussi entre le mensonge et le réel, Baudoin creuse une déliaison, une fissure lui permettant de faire retour vers l'origine perdue.

Quand j'ai fait le premier dessin j'étais assis sur une pierre avec une sorte de fatigue. C'est souvent comme ça au départ d'une promenade. Mon chemin fait un cercle, où commence un *cercle*⁵⁰⁸ ?

Que Menu choisisse le vinyle, Baudoin le chemin de Saint-Jean, l'objet s'inscrit dans un projet mettant le sujet en avant. Finalement, la chronique chez le premier, le croquis

⁵⁰³ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1975.

⁵⁰⁴ C'est un lieu de rencontres : il croise une autostoppeuse, un serpent, il pense à son ami Michel, à Giono. C'est aussi un lieu de naissance, où sa passion pour le dessin a pris forme, passion qui l'a conduit à devenir dessinateur puis professeur au Canada.

⁵⁰⁵ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

⁵⁰⁶ E. BAUMGARTNER, P. MÉNARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1996, p. 317.

⁵⁰⁷ Je fais ici référence à Goethe, bien sûr, qui, conscient que toute écriture de soi est déjà poésie, a choisi pour titre de ses mémoires *Poésie et vérité* (*Dichtung und Wahrheit*).

⁵⁰⁸ E. BAUDOIN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

chez le second ne fournissent pas une réalité objective mais un point de départ, la matrice de souvenirs et de rêveries, autrement dit l'espace d'une subjectivité. Au contraire de la chose, l'objet est lyrique parce qu'il met le sujet en lien et en perspective. En empruntant ces détours, Menu et Baudoin explorent ainsi un « extérieur qui en fait est un intérieur devenu énigme⁵⁰⁹ ».

1. La fable et la poétique de la mémoire : le cas de Seth, entre autofabulation et patrimonialisation

Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction.

J. J. ROUSSEAU, « Quatrième promenade », dans *Œuvres complètes*, t. 1. *Les Confessions et autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1029.

J'aimerais prendre pour dernier exemple l'œuvre de Seth, qui pose de manière intéressante la question de la frontière entre l'histoire et le discours et qui repose entièrement sur ce mécanisme de déterritorialisation, selon les revendications mêmes de l'auteur. L'obsession que Seth nourrit pour le passé est chose connue. Il en parle volontiers⁵¹⁰, et il suffit de jeter un œil sur l'ensemble de son œuvre pour le vérifier. Que ce soit dans ses albums prétendument autobiographiques (*La Vie est belle malgré tout* et *Palooka Ville*⁵¹¹), dans ses fausses biographies (*Wimbledon Green*, *Georges Sprott* ou *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*⁵¹²) et même dans son histoire fictive *Le Commis*

⁵⁰⁹ J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, op. cit., p. 258.

⁵¹⁰ Cf. J. B. LAUZE, « Seth », *Du9* [En ligne], dernière mise à jour le 30 septembre 1998, consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/seth532/>.

Cf. M. KIND, « Si les Américains ont adopté les mangas, ils peuvent apprécier la BD européenne », *ActuaBD* [En ligne], dernière mise à jour le 27 avril 2010, consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.actuabd.com/Seth-Si-les-Americains-ont-adopte>.

⁵¹¹ SETH, *La Vie est belle malgré tout*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1998.

SETH, *Palooka Ville*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

⁵¹² SETH, *Wimbledon Green, le plus grand collectionneur de comics du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

SETH, *Georges Sprott (1894-1975)*, Paris, Delcourt, 2009.

SETH, *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord : l'histoire secrète de la G.N.B.C.C.*, Delcourt, 2012.

*voyageur*⁵¹³, Seth fait semblant de partir sur les traces d'un paradis perdu. Pour cause, ce paradis est d'autant plus fuyant et mystérieux qu'il n'a en réalité jamais existé, que Seth l'invente de toutes pièces. Et très vite, il distille dans chaque album des indices de fiction, faisant peser le doute sur la véracité de ses biographies comme de ses autobiographies.

Ce faisant, Seth s'écarte résolument de la bande dessinée historique ou documentaire. Car, comme il l'explique volontiers, ce n'est pas le réel de l'histoire qui lui importe, mais le lien métaphysique entre l'existence et le temps, la manière dont le passé devient non seulement créateur de sens mais aussi d'impressions. Il s'attache ainsi à retranscrire l'imprécision de la mémoire, la réinterprétation du passé, sa profonde ambiguïté⁵¹⁴. Puisqu'il est factice et en quelque sorte « dévitalisé », le passé permet à Seth de se défaire de la tyrannie du réel pour s'intéresser exclusivement au processus mémoriel. Autrement dit, c'est tout un dispositif que Seth met en place et dans lequel la bande dessinée et le passé deviennent les vecteurs de l'expérience. « Je retourne régulièrement en enfance, rumine mes souvenirs, sélectionne les meilleurs moments comme s'ils allaient solutionner mes problèmes du jour⁵¹⁵ ». Jouant sans cesse avec la frontière ténue entre la mise en discours et la mise en fiction, entre l'histoire et l'intrigue, Seth soulève des questions de poétique et de narrativité. S'y attarder devrait nous aider à comprendre comment son œuvre s'articule autour de trois notions *a priori* inconciliables : l'écriture de soi, le « faire semblant » et le patrimoine⁵¹⁶.

a. Du documentaire à l'autofiction

Dans chaque album, Seth donne des informations plausibles sur sa vie et sur le monde qui l'entoure, en s'appuyant habituellement sur l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Dans *La Vie est belle malgré tout*, *Wimbledon Green* et *La Confrérie*, il décrit le microcosme de la bande dessinée, convoquant une multitude de

⁵¹³ SETH, *Le Commis voyageur*, Paris, Casterman, 2003.

⁵¹⁴ M. KIND, « Si les Américains ont adopté les mangas, ils peuvent apprécier la BD européenne », *op. cit.* [En ligne].

⁵¹⁵ SETH, *La Vie est belle malgré tout*, *op. cit.*, p. 41.

⁵¹⁶ Je tiens à remercier Xavier Guibert d'avoir porté mon attention sur l'œuvre de Seth en me parlant de l'art de ce « faussaire de talent », préoccupé à la fois par le discours et le potentiel non réalisé de la bande dessinée.

témoins et de preuves et donnant vie à toute une galerie de portraits de collectionneurs, d'auteurs et de lecteurs. Cet effet d'archive ou effet de réel dénote la présence de l'auteur, ce fameux « J'y suis ! » propre au reporter. Roland Barthes a formalisé en 1968 cet « effet de réel » dans un court article éponyme. Selon lui, le simple détail permet de produire un « effet de réel », propre à la description et indissociable de « l'illusion référentielle » : « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier⁵¹⁷ ». Par la qualité d' « avoir-été-là des choses », l'effet de réel certifie que l'auteur a bien l'intention de dire la vérité.

Cet effet de réel est vite entaché par l'atteinte que Seth ne cesse de porter à l'illusion référentielle. Loin du style du documentaire qui tend naturellement à la neutralité et à l'effacement, l'auteur se fait remarquer par son dessin, à la fois moderne et daté, et de toute évidence redevable à certains artistes de bande dessinée (Seth revendique notamment l'influence de Schulz, Chaland et Hergé). À première vue, sa ligne claire, ronde et douce renvoie plus au patrimoine du neuvième art qu'au monde réel. Les couleurs surannées – qu'elles soient taupe, kaki, gris souris ou bleu pâle – rappellent les vieux journaux ou certaines photographies aux teintes fanées. Ce faisant, Seth met en évidence le paradoxe intrinsèque qui réside entre le documentaire et le style.

Ce paradoxe est encore renforcé par le rythme. Songeons au début de *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord* : c'est à une visite guidée que Seth nous convie (Fig. 68).

Rendez-vous à Milverton Street, puis tournez à droite. Ensuite marchez un peu... Là, vous tomberez sur des immeubles à colonnades et des clubs. Allez jusqu'au numéro 169, un bâtiment imposant⁵¹⁸
...

L'effet de zoom se poursuit : « Remarquez les bas-reliefs de la porte d'entrée. [...] Il faut bien s'approcher pour les reconnaître⁵¹⁹ ».

⁵¹⁷ R. BARTHES, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 174.

⁵¹⁸ SETH, *La Confrérie des cartoonist du Grand Nord*, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 15.



Figure 68. SETH, *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*, Paris, Delcourt, 2012, p. 14.

Seth invite le lecteur à le suivre d'une pièce à une autre, ouvrant sans se presser des brèches dans lesquelles peuvent s'installer le regard, un temps de pause et de digression. La lecture adopte ainsi le rythme particulier d'une marche, favorisant la lenteur, l'introspection, la mélancolie, et rappelant tout ce que la visite d'un monument peut avoir d'ennuyeux et de laborieux, mais aussi d'immersif et d'évocateur pour un enfant. Adoptant la cadence implacable de neuf cases par planche, le gaufrier accentue encore la valeur itérative du tempo, dans lequel le silence, cet « élément important de la vie quotidienne de chacun d'entre nous⁵²⁰ », trouve une place de choix. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Seth

⁵²⁰ J. B. LAUZE, « Seth », *op. cit.* [En ligne].

revendique un mode de création « par association d'idées⁵²¹ ». À travers ce rythme particulier, l'artiste cherche à contester les standards de l'industrie de la bande dessinée nord-américaine pour lui préférer une « fiction naturaliste⁵²² », faisant reposer l'autobiographie non sur des éléments tangibles mais sur des fantasmes et des émotions. Son choix du matériau autobiographique s'inscrit dans cette même opposition et explique sans doute en partie le rapport ambigu que Seth entretient avec le réel⁵²³.

Autre indice de fiction, et non des moindres, Seth joue avec les codes des genres les plus éculés de la bande dessinée. Dans *Wimbledon Green* par exemple, ce faux documentaire sur « le plus grand collectionneur de comics au monde », l'auteur rassemble tous les lieux communs de l'album d'aventure : vols, malversations, arrestations, course poursuite, noms de code, sabotage et même accident d'avion et amnésie. Sorti de nulle part et auréolé de mystère, le personnage principal n'est pas sans rappeler les héros de certains westerns crépusculaires (par exemple *Pale Rider* ou *L'Homme des Hautes Plaines* de Clint Eastwood). Le doute qui plane sur l'identité de Wimbledon Green⁵²⁴ distille dans ce faux documentaire une tonalité un peu fantastique. Citons encore certaines séquences ouvertement parodiques, par exemple celle de la mort d'un témoin ou celle des mémoires d'outre-tombe (Fig. 69) : comment se fier en effet à un reporter prétendument omniscient, capable de raconter le dernier souffle d'un vieil homme esseulé⁵²⁵ ou de faire témoigner quelqu'un depuis l'au-delà ? C'est l'occasion de rappeler ici l'un des principes formulés par Käte Hamburger : seul le récit de fiction peut donner accès à la subjectivité d'une tierce personne⁵²⁶. De cette manière, Seth fait subir à ses histoires un « *tour de fiction* » comme on dirait un « *tour de magie*⁵²⁷ ». En s'attaquant à la porosité des frontières entre

⁵²¹ SETH, *La Vie est belle malgré tout*, op. cit., p. 93

⁵²² *Idem*.

⁵²³ « [...] il m'a semblé que ce qui correspondait le plus à mes attentes, qui était le plus éloigné de la bande dessinée courante, c'était finalement ma propre existence. J'ai senti que pour raconter des histoires s'articulant autour de ma vie, je serais forcé d'éviter tout excès de mélodrame, que je serais en mesure de présenter les événements plus sereinement, empreintes d'une espèce d'accent de vérité. » *Idem*.

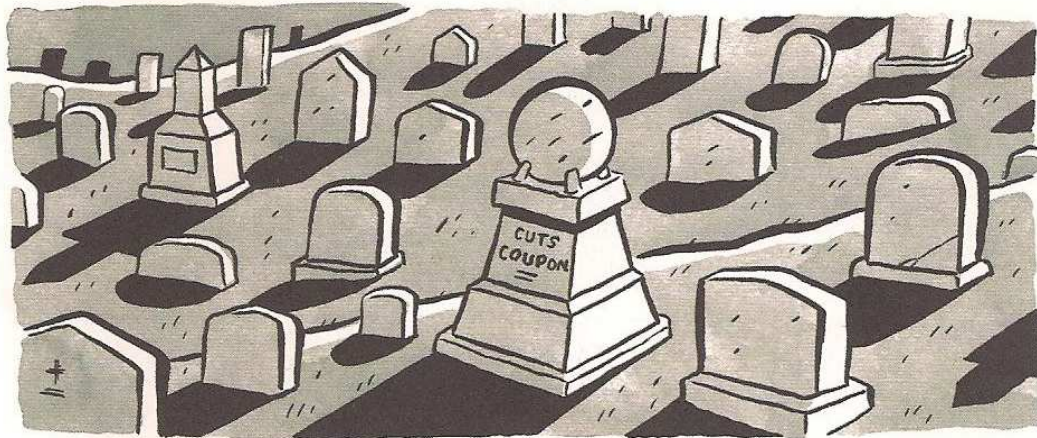
⁵²⁴ Wimbledon Green et Don Gren sont-ils une seule et même personne ? La question de l'homonymie et du dédoublement fait basculer le récit d'aventure vers un registre plus fantastique.

⁵²⁵ SETH, *Wimbledon Green*, op. cit., p. 44-45.

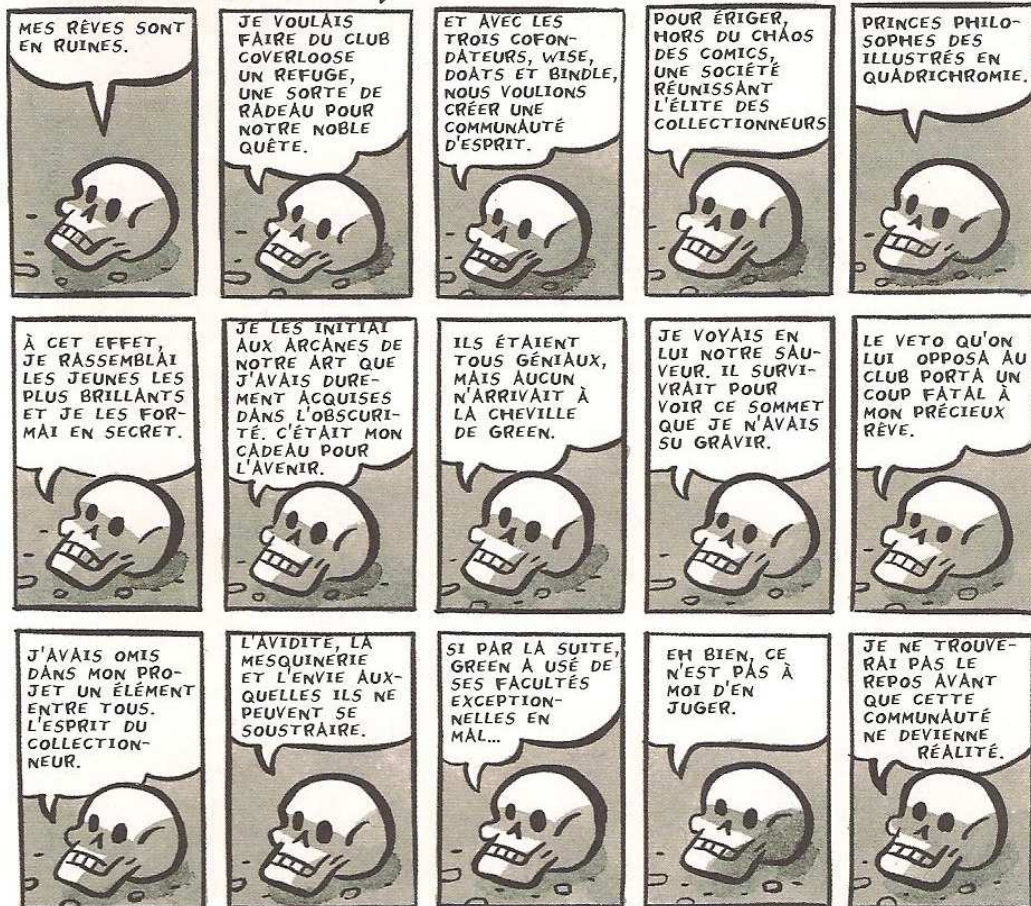
⁵²⁶ K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986. Dans George Sprott en particulier, Seth s'amuse avec cette omniscience narrative, par exemple quand le narrateur avertit le lecteur : « Ça vous étonnera peut-être, mais je sais absolument tout de ses derniers instants. » SETH, *George Sprott*, op. cit.

⁵²⁷ J'emprunte cette belle comparaison à Gérard Genette. G. GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, op. cit., p. 47.

les genres, il subvertit les qualités de neutralité et de fiabilité documentaires pour s'inscrire dans la tradition de l'auteur de bande dessinée comme prestidigitateur.



“CUTS” COUPON, MÉMOIRE D'OUTRE-TOMBE



FIN

Figure 69. SETH, *Wimbledon Green, le plus grand collectionneur de comics du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 107.

Seth renforce la dimension de gag contenue dans cette planche. Il semble se plier à l'exercice convenu du journaliste : il ancre d'abord le reportage dans un espace spatio-temporel – ici un cimetière – avant de donner la parole au témoin – ici un cadavre. L'immuable gros plan sur le crâne pointe du doigt l'absurdité et le puissant ressort comique qu'il y aurait à rendre un cadavre expressif ou à réfléchir en termes de physionomie : un cadavre est toujours tous les cadavres. Le crâne n'est pas doué d'expression mais de parole : seuls les phylactères se renouvellent dans la planche, de manière à inviter le lecteur à se concentrer sur les propos tenus : c'est un documentaire au seuil du surnaturel, aux frontières du réel. Et ce témoin défunt évoque ses anciens rêves de grandeur qui sont tombés en ruines, le désir qu'il avait d' « ériger hors du chaos » une élite, rappelant que de toute évidence il est parti de la poussière et qu'il y est retourné. Outre l'aspect carnavalesque de cette séquence, la comparution d'un crâne comme témoin s'inscrit ironiquement dans toute la tradition du genre pictural des vanités.

Dans la plupart de ses livres, Seth fait mine de se raconter presque incidemment à travers l'enquête qu'il mène sur quelques figures marquantes de la bande dessinée : le dessinateur Kalo dans *La Vie est belle*, le collectionneur Wimbledon Green ou encore toute une confrérie de cartoonists. Or, on l'a vu, les frontières entre le réel et la fiction se brouillent, sans que l'auteur ne manifeste le désir d'y mettre bon ordre.

Sans vouloir paraître faussement pudibond, je préfère ne pas préciser quelles sont les parts respectives de réel et de fiction. Je préfère que le lecteur se fasse sa propre idée là-dessus, qu'il se débrouille seul pour en décider⁵²⁸.

Et si le contenu est faux, la forme n'est-elle pas suspecte ? En d'autres termes, si le documentaire est une fable, l'autobiographie ne devient-elle pas du même coup une autofiction ?

Seth s'amuse souvent à déprécier son travail. Dans la préface de *Wimbledon Green*, il qualifie son album de simple « exercice dans l'un de [ses] carnets de croquis », alourdi par un « dessin médiocre », un « lettrage approximatif », une « composition de la page et [une] narration simplistes », des personnages « caoutchouteux », pour ne pas dire

⁵²⁸ J. B. LAUZE, « Seth », *op. cit.* [En ligne].

« hideux⁵²⁹ ». Ce n'est pas seulement une posture, c'est aussi une manière de mettre l'accent sur l'aspect artisanal de son travail et ce faisant sur la matière narrative : le récit prend de l'épaisseur. Dans chacune de ses histoires, Seth refuse la reconstruction classique chronologique et transparente de la biographie ou de l'autobiographie. Et il n'est pas anodin qu'il insiste dans cette même préface sur son souci de narration : il souhaite suivre l'exemple de dessinateurs qu'il admire (Dan Clowes, Chris Ware et David Heatley), qui emploient une même forme de narration « [consistant] à raconter, par le biais de plusieurs histoires courtes et sans rapport entre elles, une histoire [...] longue⁵³⁰ ». Seth s'inscrit ainsi dans la communauté de ces « documenteurs⁵³¹ » poétiques, qui font œuvre de montrer le réel à condition de montrer « d'où ils parlent ». L'effet de réel est ainsi compromis, au bénéfice d'un effet de présence.

Enfin, ce trouble entretenu entre le réel et la fiction ne renvoie-t-il pas simplement au fonctionnement de la mémoire ? Que la mémoire conduise à une expérience de dépossession, de déréalisation, Seth en a pleinement conscience. Dans *Palooka Ville*, il conclut l'histoire « J'aurais pas dû » ainsi : « Avec le temps, à force de raconter cette histoire encore et encore, elle est devenue presque irréaliste à mes yeux...⁵³² ». Il le sous-entend aussi dans *La Vie est belle*, quand il reproche à son frère de raconter toujours la même histoire et de la transformer à chaque fois imperceptiblement⁵³³. Car une histoire, dès qu'on la raconte, ne nous appartient plus, elle devient lointaine, insaisissable. Dès lors, seule l'autofiction, telle qu'elle a été définie par Philippe Vilain, fournit à Seth les moyens de raconter sa vie tout en incluant cette irréalité, en faisant « des entorses à la stricte véridicité⁵³⁴ » :

D'un côté, ma vie n'a jamais cessé de produire un sentiment de fiction, de l'autre, mes textes s'acharnent à produire une illusion de réalité : ainsi la réalité, plus crédible, plus vraisemblable, intègre la fiction de la vie. Peut-être mon esthétique vise-t-elle de la sorte l'abolition de l'habituelle distinction réalité/fiction⁵³⁵.

⁵²⁹ SETH, *Wimbledon Green*, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁰ « La somme des parties est alors supérieure au tout ». *Idem*.

⁵³¹ A. VARDA, *Documenteur*, 1981, 65 mn.

⁵³² SETH, *Palooka Ville*, *op. cit.*, p. 14.

⁵³³ SETH, *La Vie est belle malgré tout*, *op. cit.*, p. 7.

⁵³⁴ P. GASPARINI, *Autofiction*, *op. cit.*, p. 265.

⁵³⁵ P. VILAIN, « Écrire le roman vécu », dans *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 140.

L'on peut dès lors se demander avec Philippe Vilain si, chez Seth, « la fiction [ne] précède [pas] l'écriture⁵³⁶ ». Désormais, l'artiste est libre de se souvenir de ce qui n'a pas eu lieu, de se servir de la fiction pour produire de pures expériences de mémoration et de patrimonialisation. Surtout, la poétique de Seth met à mal l'effet de réel pour ne laisser qu'un effet de présence.

b. L'auteur et la fable

Dans *La Vie est belle malgré tout*, Seth collectionne les illustrations de Kalo, un mystérieux dessinateur canadien des années 40 et 50, publié une fois dans le célèbre *New Yorker* avant de sombrer dans l'oubli. Mais il est désormais établi que Kalo n'existe pas⁵³⁷ et que Seth part dans chaque album sur les traces d'une chimère. Une question se pose alors : si l'objet de sa quête est imaginaire, qu'en est-il de la pratique d'enquête décrite dans le livre, ainsi que de la posture de détective qu'il adopte ? *La Vie est belle malgré tout* se présente comme un livre sans objet, dans lequel toute la mélancolie, toute la passion de Seth se retourne sur elle-même. D'ailleurs, n'est-ce pas là une manière de railler l'esprit du collectionneur⁵³⁸ dont la nostalgie tourne en rond, au détriment de la constitution d'un patrimoine ? Mais le mirage qui s'évanouit peu à peu laisse surtout au devant de la scène l'identité narrative, qui reste finalement la seule assise, la seule permanence du récit.

Seth se représente d'ailleurs de manière assez impersonnelle, comme un petit bonhomme souvent tapi dans l'ombre ou bien caché derrière ses lunettes (Fig. 71). Fidèle à l'image du reporter dans les bandes dessinées d'aventure et plus tard de reportage, il se crée un avatar qui serait l'observateur le plus neutre et le plus fiable possible, une sorte de degré zéro de la narration et de la représentation. Néanmoins, il rappelle en cela Tintin ou bien les *alter ego* de Guy Delisle, Joe Sacco ou Marc-Antoine Mathieu. En s'inscrivant dans cette riche tradition de la bande dessinée, il met au contraire l'accent sur la fonction de filtre que remplit son avatar et qu'indiquent parfaitement ses lunettes, toujours

⁵³⁶ P. GASPARINI, *Autofiction*, op. cit., p. 265.

⁵³⁷ Dans un post-scriptum à l'entretien de Seth publié sur *Du9*, il est écrit que « dans un numéro du *Comics Journal*, le dessinateur américain Adrian Tomine devait déclarer que Kalo n'avait jamais existé. Selon les propres aveux de Seth... ». J. B. LAUZE, « Seth », op. cit. [En ligne].

⁵³⁸ Dans *Wimbledon Green*, Seth dépeint le monde sans scrupules des collectionneurs de bande dessinée : leur esprit est fait d'avidité, de mesquinerie et d'envie. Seth, *Wimbledon Green*, op. cit., p. 107.

opaques : loin de plonger son regard dans l'obscurité, elles le soulignent au contraire (Fig. 70). Outils de lucidité autant que de médiation, les lunettes placent le personnage dans un entre-deux, dans une position d'interface : elles incarnent ce voile, évoqué plus haut, qui sépare le vrai du faux. Dans le même ordre d'idées, le narrateur se plaît aussi à se placer malicieusement sur la ligne de fiction, par exemple en faisant part de ses choix et de ses doutes : « J'ai honte de vous le dire, mais, je ne sais pas trop pourquoi, j'ai un trou de 25 minutes dans mon histoire. Mais je devrais arriver à rassembler les wagons⁵³⁹ ». Dans *George Sprott* surtout, l'interface n'est plus visuelle mais narrative, omniprésente dans les cartouches à travers un discours à la première personne, tout sauf neutre, truffé de points d'exclamation et d'aveux mettant à nu les procédés d'écriture. Seth sort ainsi de son « emploi » de reporter pour s'embarquer dans le « curieux tourniquet » de l'autofiction en tant qu' « entre-deux », « lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte⁵⁴⁰ ».



Figure 70. SETH, *La Vie est belle malgré tout*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1998, p. 19.

⁵³⁹ SETH, *George Sprott (1894-1975)*, op. cit.

⁵⁴⁰ *Idem.*



Figure 71. SETH, *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*, Paris, Delcourt, 2012, p. 129.

Et de cette notion d'entre-deux découle naturellement celle de « passage » ou de « traversée ». Seth se représente en effet comme un passager : souvent de dos, coiffé d'un chapeau et de lunettes, vêtu d'un costume cravate et d'un imperméable, entouré de jeux d'ombre et de lumière, il prend la figure de l'enquêteur et du misanthrope – donc celui qui d'entrée de jeu se place hors du monde, se décale –, mais aussi du chineur et du guide – donc celui qui convie le lecteur à suivre ses traces. En cela, il rappelle moins la figure du

privé, tel qu'il fut incarné, par exemple, par Humphrey Bogart dans certains films noirs, que le personnage de metteur en scène qu'il joue dans *La Comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz : c'est en observateur bienveillant que Bogart traverse ce film, qui est aussi un hommage doux-amer à l'histoire du cinéma.

Ajoutons que Seth mène, dans la plupart de ses livres, une enquête autour d'un ou plusieurs auteurs, qui n'existent pas réellement mais qui sont évidemment des doubles de l'auteur, des *moi* hypothétiques. Par exemple, son ami Chester Brown lui fait remarquer que Kalo dessine un peu comme lui⁵⁴¹. Le personnage de Jonah dans *Wimbledon Green* et celui de Simon dans *Le Commis voyageur* adoptent les mêmes caractéristiques physiques que le personnage de Seth dans ses œuvres autofictionnelles : dans le premier, il prend les traits ingrats du plus grand voleur de comics de l'histoire, individu narcissique qui fait partie de la « clique des nostalgiques », de « ceux qui pensent que c'était mieux avant⁵⁴² » ; tandis qu'il forme dans le second une communauté d'esprit avec un homme profondément inadapté au monde dans lequel il vit. De cette manière, Seth fait entrer le lecteur dans ses propres fantasmes et projections. C'est particulièrement évident dans *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord* : l'auteur échafaude de toutes pièces une histoire de la bande dessinée, qui est l'histoire de ses rêves de lectures d'enfance autant que de livres encore à venir. Dans ce club très fermé imaginé par Seth, il prend place⁵⁴³.

c. Pour une histoire du neuvième art

En apparaissant comme un mystificateur, Seth met en valeur la subjectivité souveraine de l'artiste ainsi que – et cela va de pair – sa « mythologie individuelle ». Faite d'illusion, son œuvre se tisse de ses propres fantasmes, de manière à mettre en évidence les vides qui se creusent dans l'histoire du neuvième art. Il importe de noter l'importance du creux, du trou dans son travail, véritable concept fondateur et articulatoire. Pour reprendre l'exemple de *La Vie est belle malgré tout*, l'album se crée autour du vide, source de réflexivité. Car qui est Kalo sinon une place vacante ? Toute l'histoire du *Commis*

⁵⁴¹ SETH, *La Vie est belle malgré tout*, op. cit., p. 19.

⁵⁴² SETH, *Wimbledon Green*, op. cit., p. 64.

⁵⁴³ Il fait aussi une place de choix à ses amis dessinateurs, auxquels il dédicace ses livres, par exemple Chris Ware, Chester Brown ou encore Joe Matt, « membre d'honneur des Cartoonists du Grand Nord ».

voyageur raconte aussi l'absence. Un vieil homme, Abraham, raconte la vie de son frère Simon. À sa mort, il est parti vivre chez lui, dans la maison de leur enfance, parmi ses livres et ses meubles. Autrement dit, il s'est glissé dans sa vie, il s'est calé dans son absence. C'est d'autant plus sensible à travers la déambulation d'Abraham dans toute la maison : comme Jacques Samson le remarque avec justesse, il parle de son frère tout en arpentant la maisonnée, pris dans ses habitudes, dans sa vie quotidienne⁵⁴⁴. Son réveil sonne, il s'habille, se brosse les dents, prend son petit déjeuner, il circule entre les objets du quotidien (calendrier, coquetier, grille-pain, dentier). Le mouvement du vieil homme ancre le lecteur dans le temps de l'énonciation, dans le présent. Chaque pièce parcourue se trouve ainsi prise entre les strates temporelles, offrant un espace de souvenirs aussi bien que d'une rencontre, avec le frère disparu. Citons encore, dans *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*, le rôle du masque en papier mâché, une sorte d'effigie de l'auteur que ce dernier utilisait pour défiler au milieu de la foule (Fig. 72). Le masque en papier mâché indique la place de l'auteur et surtout son absence.



Figure 72. SETH, *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*, Paris, Delcourt, 2012, p. 24.

⁵⁴⁴ Je remercie Jacques Samson de m'avoir confié cette belle intuition. Cette séquence hypnotique, comparable à certains longs plans séquences au cinéma, mériterait un développement plus ample, peut-être dans le cadre d'une analyse du rapport que Seth entretient avec l'espace (à commencer par l'architecture urbaine) et le temps, autrement dit la planche.

Certains historiens de l'art, comme le psychanalyste Darian Leader ou l'anthropologue Hans Belting, ont parfaitement mis en évidence l'importance de la notion de béance dans l'histoire de l'art. Dans *Ce que l'art nous empêche de voir*, Leader prend d'ailleurs comme point de départ de sa réflexion le vol de la Joconde au Louvre, qui a suscité un retentissement et toute une réflexion autour de l'art. L'absence tend à l'art son miroir, et laisse s'engouffrer toutes les projections. Dans *Wimbledon Green*, une œuvre occupe une fonction similaire : les collectionneurs se lancent à la poursuite d'une bande dessinée qui aurait disparu, sorte de Saint Graal du neuvième art dont personne ne sait s'il existe vraiment. Au même titre que la Joconde disparue, cette bande dessinée désigne une place inoccupée, elle tend un miroir renvoyant à eux-mêmes le désir, les élucubrations et l'avidité des collectionneurs⁵⁴⁵. De même, dans la plupart de ses histoires, Seth décrit des légendes vivantes, qui ne peuvent renvoyer qu'à des places disponibles – à commencer par Wimbledon Green, véritable personnification du patrimoine de la bande dessinée⁵⁴⁶. C'est ce que Cary Grant exprimait d'une manière si déroutante et néanmoins cocasse quand il disait que lui aussi voulait être Cary Grant.

Graphiquement, cette importance de l'absence se traduit par certains motifs tels que les villes fantômes et les usines désaffectées, par un style caractérisé par la bichromie et une certaine platitude ou encore par les jeux d'ombre et de lumière. Et ne pourrait-on voir dans la prédominance du lieu et de l'architecture urbaine dans l'œuvre de Seth l'une des manières de reconduire la question de la place et de la disparition ? Comme un certain nombre de ses pairs nord-américains, ne joue-t-il pas avec la structure de la planche comme on joue avec le vide (Fig. 73) ? S'érigeant toute en verticalité et rappelant en cela le dessin d'architecture, cette planche joue aussi avec d'autres axes : celui latéral de la lumière, traçant une ligne entre le cercle de la Lune et l'éclat du lampadaire ; et celui horizontal des fondations et des toits des immeubles, plongés dans l'obscurité et renvoyant à une dimension plus humaine et plus cachée. Par ces jeux entre la ligne et le cercle, l'ombre et la lumière, entre le noir et blanc ou plus exactement le noir, le vieux rose et le blanc, Seth fait de la planche un espace-temps, celui de la nuit et du rêve. En s'amusant avec le cadre de la bande dessinée, il invite le lecteur à un temps de pause et de dilatation.

⁵⁴⁵ SETH, *Wimbledon Green*, op. cit., p. 46-63.

⁵⁴⁶ C'est d'ailleurs avec beaucoup d'ironie que Seth lui fait subir un épisode amnésique.

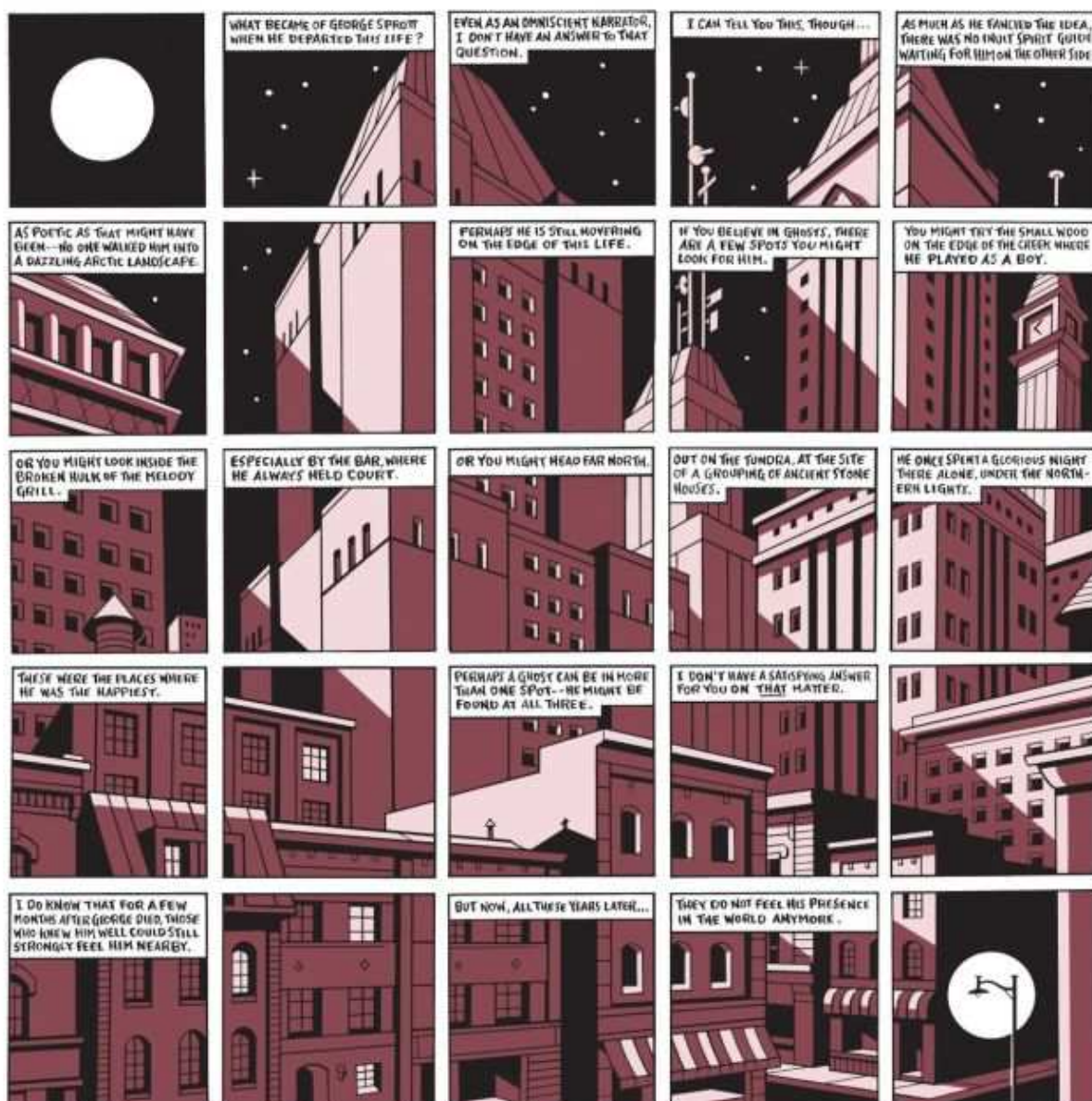


Figure 73. SETH, *Georges Sprott (1894-1975)*, Paris, Delcourt, 2012, s. p.

Seth extrait du matériau intime toute sa valeur testimoniale, patrimoniale, et collective : ce sont les mythes de la bande dessinée qui l'intéressent, toutes les vies qu'il peut raconter à partir de la sienne. La fiction l'amène à produire des expériences de mémoration et de patrimonialisation, rappelant en cela des œuvres comme *Hard West* de Matti Hagelberg⁵⁴⁷ ou *Hicksville* de Dylan Horrocks. L'auteur tisse ainsi une œuvre faite

⁵⁴⁷ *Hard West* de Matti Hagelberg repose sur un mécanisme similaire. Outre son aspect parodique, cet album décrit certaines bandes dessinées des années 30 qui perdurent encore aujourd'hui, reprises par plusieurs dessinateurs successifs, et traversent ainsi plusieurs générations de lecteurs. De cette manière, Hagelberg pose la question de l'auctorialité et celle du rapport que la bande dessinée entretient avec son patrimoine et avec son discours, souvent plus affectif que critique. Cf. M. HAGELBERG, *Hard West*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2009.

d'affabulation et surtout de ses propres projections : c'est à un rêve de bande dessinée qu'il convie son lecteur, à une histoire fantasmée du neuvième art.

Remarquons en conclusion que Seth met au point, au fil de ses œuvres, un véritable système qui ne cesse d'acquérir plus de puissance et de profondeur, comme le prouve le remarquable *George Sprott*. À sa suite et avec certains albums comme *Mars Aller retour*⁵⁴⁸ de Wazem, les albums intimes évacuent de plus en plus les questions de réalité ou d'authenticité, pour inviter le lecteur dans la vie rêvée de l'auteur. Par l'emploi de la fiction comme prothèse, Seth passe par une autre réalité et comble un manque. La narration ne repose pas tant sur un jeu entre le réel et la fiction, que comme une véritable ouverture de l'œuvre : l'œuvre s'ouvre aux mythologies personnelles, tandis que la bande dessinée ouvre les yeux sur sa propre histoire. En forçant le lecteur à démêler le vrai du faux, il produit toute une expérience de refiguration et de mémoration. Dans ce cadre, ce n'est pas tant la mémoire qu'un effet de mémoire qui l'intéresse : cette dernière ne fournit à l'artiste pas tant un thème qu'un dispositif.

Surtout, Seth s'amuse avec sa propre figure d'auteur qui tend de plus en plus à s'effacer⁵⁴⁹. N'est-ce pas précisément par son ancrage dans le quotidien que la bande dessinée se présente comme un vecteur privilégié de la transmission de l'expérience ? En cela Seth rejoint les auteurs de bande dessinée autobiographique francophone des années 90, qui choisissaient de se raconter pour remettre en avant l'art de la narration. Il revendique son statut de conteur, au sens où l'entendait Walter Benjamin, c'est-à-dire cette faculté « qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes [...] d'échanger des expériences⁵⁵⁰ ». En redonnant sa valeur au « cours de l'expérience⁵⁵¹ », Seth ne fonde pas tant la toute-puissance de l'auteur que celle du lecteur, invité à opérer une véritable lecture, c'est-à-dire à tisser des liens et finalement à créer du patrimoine.

⁵⁴⁸ P. WAZEM, *Mars aller-retour*, Paris, Futuropolis, 2012, 122 p.

⁵⁴⁹ D'ailleurs, Seth abandonne peu à peu l'autobiographie en raison de sa répugnance à s'autoreprésenter : « [...] le fait de savoir que les lecteurs se focalisaient toujours sur l'auteur en lisant une histoire autobiographique a commencé à me déranger. J'en avais également assez de me dessiner sans cesse. J'ai donc voulu écrire un récit qui, d'une certaine façon, m'écarte du jeu. » J. B. Lauze, « Seth », *op. cit.* [En ligne].

⁵⁵⁰ W. BENJAMIN, « Le conteur », dans *Œuvres II*, Gallimard, Paris, coll. « Folio Essais », 2000, p. 115.

⁵⁵¹ *Idem.*

Conclusion

Les auteurs de bande dessinée entrent dans les territoires de l'intime par une porte dérobée. Qu'ils partent à la recherche d'un paradis perdu comme Baudoin, à la poursuite d'une chimère comme Seth ou d'un introuvable reflet comme Menu, l'écriture s'inscrit à chaque fois dans l'échec, de manière à mettre en évidence une *praxis*. Ce constat, la littérature l'a déjà fait depuis longtemps. Reposant sur un impératif de véracité, le projet autobiographique a d'abord paru s'opposer à l'art et se trouver ainsi rejeté à la lisière de la littérature. Toutefois, les écrivains ont par la suite développé la conscience aiguë qu'un texte est d'abord une construction de mots et de papier, notamment par l'intermédiaire du Nouveau roman : dès lors, conscients que la fiction et l'autobiographie s'écrivent de la même encre, ils se sont mis à revendiquer la dimension fantasmatique du pacte autobiographique. Les auteurs de bande dessinée parviennent à la même conclusion et la rendent surtout figurable. En prenant position par rapport au réel, ils forcent le lecteur à démêler le vrai du faux et à produire toute une expérience de refiguration.

C'est ainsi avec une grande justesse que le neuvième art aborde les enjeux de la construction identitaire : le moi n'est jamais construit ni définitif *a priori*, il ne peut s'immobiliser ni s'offrir continûment à la description, il échappe constamment à toute volonté de réification. C'est ce que résume déjà Gasparini quand il explique que la révolution de la psychanalyse condamne l'écrivain à l'autofiction :

La psychanalyse n'a-t-elle pas démontré que les oublis, les fantasmes, les peurs, les souvenirs-écran s'interposent entre notre passé et nous ? Que la vérité de notre propre histoire nous est celée et ne ressurgit par bribes énigmatiques qu'à la faveur de rêves, d'actes manqués et d'associations fortuites⁵⁵² ?

Dès lors, c'est le « goût intime de [l'] existence » et non « son impossible histoire⁵⁵³ » que la bande dessinée retranscrit. Consacrée à la question de l'autoreprésentation, cette partie a finalement tourné autour de la puissance d'objectivation de la bande dessinée. C'est ce qui peut expliquer sa prédilection pour un discours

⁵⁵² P. GASPARINI, *Autofiction, op. cit.*, p. 241 et 242.

⁵⁵³ S. DOUBROVSKY, *Le Livre brisé, op. cit.*, p. 249.

« prosaïque », c'est-à-dire pour un discours qui porterait sur quelque chose d'extérieur. Ce mouvement vers le dehors ouvre des pistes étonnantes pour l'écriture de soi puisqu'il conduit à développer un certain nombre de ruses reposant sur la substitution et souvent la dissimulation derrière un double, que l'on a nommé tour à tour masque, avatar ou homoncule, fable ou modèle. En raison de cette sortie de soi et de l'ipséité du personnage de bande dessinée autobiographique, Erwin Dejasse développe l'idée de polyphonie⁵⁵⁴. J'aimerais pour ma part lui ajouter celle de symphonie tant ce mécanisme de dédoublement est non seulement protéiforme, mais virtuel. Décidément lyrique, le sujet se diffracte au sein d'un réseau de relations et de personnages, il se distribue entre les possibilités : il s'agit toujours d'un *je* en puissance, d'une possibilité. En accélérant l'expérience de la dépossession et de l'exil, le neuvième art introduit l'espace d'une indétermination, d'un flottement qui laisse la place libre à toutes les virtualités.

Conduit à aller vers le dehors, l'auteur n'est jamais extérieur au spectacle qu'il dessine. Problématique, le mécanisme de l'autoreprésentation invite l'auteur à se réinvestir ailleurs et notamment dans son œuvre : en ce sens, l'album constitue l'espace d'une rencontre entre le dehors et le dedans, le lieu d'une communion. Ainsi, certains auteurs délaissent la question de la figuration pour lui substituer celle de reconfiguration ou de configuration. C'est particulièrement sensible à travers la manière dont le corps s'incarne et se diffracte parfois avec violence dans le médium, par exemple en étant maltraité, en tendant vers un fantasme de dépossession, de dissolution ou encore d'éviction : le corps de Fabrice Neaud est chétif, désarmé et méprisé ; celui de Killofer est protubérant, incontinent, traité comme une vermine à exterminer ; celui de Baudoin, toujours désirant, se fait vieillissant, impuissant et finit par s'absenter. Contrairement à ce qui se passe dans l'art contemporain, le corps se montre le moins possible, il se projette dans un double qui retourne à la matière, renvoyant ainsi l'œuvre à elle-même.

⁵⁵⁴ E. DEJASSE, « L'autobiographie polyphonique : trois livres fondateurs », dans Groupe ACME, *L'Association : une utopie éditoriale*, op. cit., p. 69-91.

TROISIÈME PARTIE

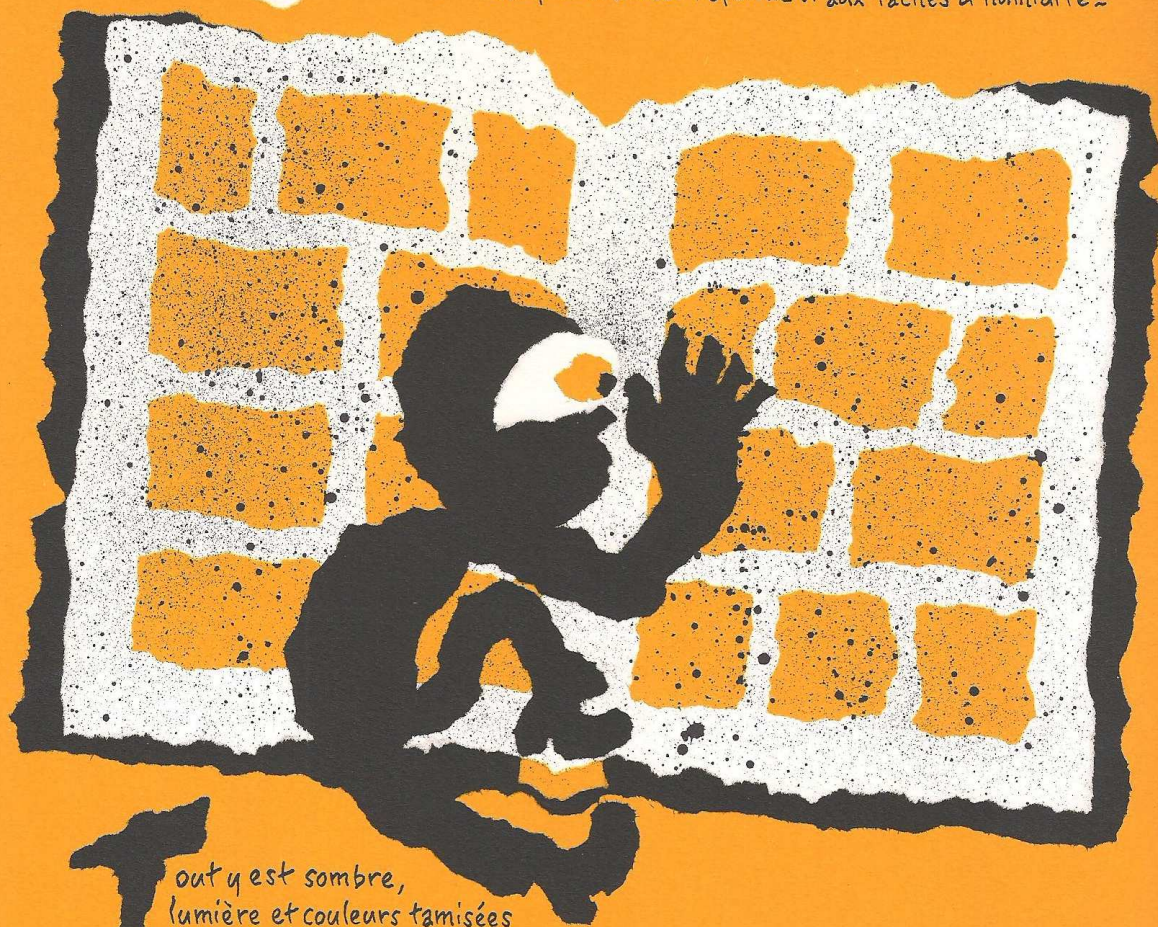
LE CORPS DE L'ŒUVRE : REPRÉSENTATION
ET PRÉSENTATION DANS LA BANDE
DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE

D'emblée, ce livre transpire en moi telle une entité singulière, relique abandonnée d'un passé enfoui...

Car il émane de l'objet un parfum lourd, chargé de poussière, de soleils et de pluies d'hier. Un parfum de secret ?...



Sur ses pages beiges, piquées et veloutées, s'étalent des teintes singulières, dont les mosaïques tramées répondent aux taches d'humidité ~



Tout y est sombre, lumière et couleurs tamisées par un ciel couvert. Même les tons vifs paraissent absorbés par le papier, qui prend ici plus que jamais sa valeur d'éponge à double sens ~

Introduction

Sur le chemin des auteurs, l'opération d'autoreprésentation forme des obstacles et les conduit parfois à des impasses. Certes, ils inventent des solutions par le biais de dispositifs, de prothèses, de substituts : pour résumer, le corps de l'auteur s'incarne dans un double qui prend des formes diverses et qui, surtout, renvoie à une matière. Car le désir de se montrer ne se départit jamais de certaines frustrations : en demeurant inassouvi, il se tourne sur lui-même et renvoie au corps de l'œuvre. Il serait alors plus juste d'admettre que l'auteur se projette plus qu'il ne s'incarne dans ce double, renouvelant au passage les enjeux propres aux littératures personnelles. Au lieu de sortir de soi pour aller puiser ses histoires dans la mémoire, l'histoire ou le monde réel, il élabore son récit au contact d'une matière. C'est ce que Michel Collot appelle une « matière-émotion » dans son beau livre éponyme. Selon lui, l'émotion n'est plus un phénomène purement subjectif mais :

la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il tente d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle : le poème ou l'œuvre d'art⁵⁵⁵.

Suivant Collot, le sujet est moins porteur de sentiments, de sensations ou de souvenirs que débordé par une émotion : cette dernière devient alors le véritable « versant affectif de cette relation au monde [...] constitutive de l'expérience poétique⁵⁵⁶ ». Et puisque le sujet lyrique n'est plus une « entité psychique autonome » mais « n'existe qu'à s'incarner dans une langue et dans un monde⁵⁵⁷ », l'écriture de soi s'en trouve profondément bouleversée : l'auteur peut notamment se débarrasser du dualisme traditionnel entre intérieur et extérieur, de la rivalité toujours aporétique entre objectif et subjectif.

Pour mémoire, Philippe Lejeune se plaît à rappeler qu' « une autobiographie, ce n'est pas quand quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il l'a dit⁵⁵⁸ ». De ce point de vue, le pacte autobiographique constitue bien davantage un pacte de référence que

⁵⁵⁵ M. COLLOT, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 2.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 2-3.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁵⁸ P. LEJEUNE, *Pour l'autobiographie : chroniques*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998, p. 234.

de vérité : c'est en faisant référence au monde réel que l'écrivain assure au lecteur qu'il dépeint une réalité extérieure au récit, qu'il le persuade de la sincérité de son entreprise. Telle est la gageure que les auteurs de bande dessinée ont d'abord voulu relever en créant, par l'intermédiaire d'un double de papier, tout un univers de connaissance et de reconnaissance, un monde clos livré en quelque sorte « clefs en main » dans lequel la construction de la référence et la quête de sens restent centrales. Comme on l'a vu cependant, ces codes sont toujours plus ou moins boiteux et laissent notamment filtrer une part de soupçon et de fiction dans la bande dessinée du moi. Face à ces revers et à la résistance de la matière, des artistes tels que Jean-Christophe Menu, Seth, Dominique Goblet ou Olivier Josso Hamel s'écartent de l'imitation du réel : ils échafaudent l'histoire de leur vie *au contact* de la bande dessinée et mettent du même coup à distance et en péril des catégories telles que la réalité ou la référentialité pour leur substituer le souci d'une poétisation, d'une mise en bande dessinée. Ce faisant, ils redéfinissent les conditions de la représentation et nous invitent à nous interroger sur la visibilité ainsi engendrée.

Séparé du *diktat* de la référence, le corps de l'œuvre peut prendre toute son indépendance. Dans cette dernière partie, j'aimerais décrire quelques choix artistiques opérés par les auteurs pour faire face à la résistance de leur matière, examiner certains processus et enjeux de l'acte créateur. Comme le sous-titre l'indique, j'aimerais suivre ici la leçon de Louis Marin et tenter d'« explorer de façon privilégiée les modes et les modalités, les moyens et les procédures de la présentation de la représentation⁵⁵⁹ ». Car au début de ce parcours entre les œuvres, on trouve sa théorie du signe comme représentation : « une fois rigoureusement posé que, comme structure signifiante, toute représentation, qu'elle soit de langage ou d'image, se présente représentant quelque chose », les enjeux de la recherche deviennent « les modes spécifiques particuliers de l'articulation de l'opacité réflexive et de la transparence transitive de la représentation dans le champ des arts visuels⁵⁶⁰ ».

De ce point de vue, l'œuvre se fait clairement réflexive, opaque et rétive à toute forme de catégorisation. Parmi les gestes créatifs adoptés par les artistes de bande dessinée, j'en retiendrai quatre – celui de dilater la figure et d'épaissir le fond, celui d'aplanir les

⁵⁵⁹ L. MARIN, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher, coll. « Histoire et théorie de l'art », 1989, p. 10.

⁵⁶⁰ *Idem.*

formes et d'asphyxier la création – en prenant soin de ne pas dresser une stricte typologie différenciée. Car ces choix, en réalité, se croisent et se recroisent au sein des mêmes œuvres : c'est bien entendu dans un même mouvement que l'auteur s'emploie à menacer la figure ou à altérer le fond pour opacifier la bande dessinée et remettre en question les usages et les enjeux non seulement de la figuration mais de la narration ; que la bande dessinée se caractérise par une certaine platitude formelle ou sémantique ou qu'elle soit menacée d'extinction, l'artiste adopte face à son œuvre une attitude frontale et éminemment moderne qui modifie en profondeur la nature de la bande dessinée. À chaque fois, il remet en question les modalités du récit et l'espace traditionnel du neuvième art. Ce mouvement proposé par les auteurs est aussi celui d'un retour vers les premiers enjeux de la bande dessinée autobiographique, à savoir le décroisement et l'ouverture de la narration et des formes.

CHAPITRE 1

Transparence et opacité⁵⁶¹ de la bande dessinée

⁵⁶¹ Je fais ici référence à l'œuvre de Louis Marin et à son travail sur l'opacité de la peinture et sur la représentation. Cf. L. MARIN, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, op. cit., 197 p.

Introduction

Dans les années 1990, la bande dessinée autobiographique se caractérise encore par son souci de réalisme : Fabrice Neaud, David B., Frédéric Boilet ou Jean-Christophe Menu ne renoncent pas à résoudre certaines équations propres à l'écriture de soi. Certes, ils le font d'une manière problématique et d'ailleurs problématisée et empruntent de nombreux détours, mais ils n'abandonnent pas leur quête de référence et d'identité. À ce sujet, on peut se demander si le neuvième art n'est pas voué à installer un référent. Reposant le plus souvent sur un principe de redondance iconique⁵⁶², il établit naturellement un rapport de ressemblance ou d'identité d'une case à l'autre, d'une planche à l'autre. Fil d'Ariane permettant de relier une case à l'autre, le référent aide le lecteur à reconstruire l'histoire. En outre, en raison de son système de découpage et de mise en page, le neuvième art ne favorise-t-il pas tout aussi naturellement l'émergence d'une figure ? Tout dans la planche semble mis en œuvre pour y parvenir puisque, comme le rappelle Thierry Groensteen, la bande dessinée se compose d'un découpage de cadres qui forment une suite ininterrompue de « quelque-chose-à-lire » : c'est-ce qu'il appelle la « fonction lectorale⁵⁶³ » du cadre.

De là à dire que le système de la bande dessinée est par nature référentiel, il n'y a qu'un pas : il est pourtant impossible de le franchir puisque les auteurs des années 90 ont fait du référent une question éminemment problématique ainsi qu'un pur objet de bande dessinée. L'auteur s'est heurté à la présentation de la représentation et c'est précisément ce qui a conduit à une forme d'épuisement ou de saturation de la parole autobiographique. C'est peu ou prou la même crise que vécut la littérature intime avec l'autofiction. Mais loin d'être artificiellement importée par les auteurs, cette crise du référent semble interne au système même de la bande dessinée.

⁵⁶² Dans *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen admet que « la redondance est au principe de la majorité des bandes dessinées », c'est-à-dire qu'elles se fondent « sur une dialectique de la répétition et de la différence, chaque image s'enchaînant à la précédente par une reprise partielle de son contenu ». Néanmoins, il ajoute que certaines d'entre elles y échappent et que cette conception est soumise à une interprétation purement narrative partant du principe que chaque case fait avancer le récit. Je me range à cet avis et parle ici de la redondance comme d'une possibilité de la bande dessinée. T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 35-39.

⁵⁶³ « Lorsqu'il 'rencontre' un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter ». *Ibidem*, p. 64.

I. LA DILATATION DE LA FIGURE

Dans son essai *L'Art invisible*, l'auteur de bande dessinée Scott McCloud décrit le neuvième art comme une « danse du visible et de l'invisible⁵⁶⁴ ». Selon lui, l'ellipse est le principe au fondement même de la bande dessinée puisqu'elle sollicite la participation du lecteur, elle l'invite à opérer une suture :

Le créateur et le lecteur sont des partenaires dans l'invisible. Inlassablement, ils créent quelque chose à partir de rien. La bande dessinée est un exercice d'équilibre. Un art qui procède autant par soustraction que par addition⁵⁶⁵.

Dans ce livre qui a connu un retentissement considérable, McCloud soulève la question de la représentation en reliant le processus de lecture au désir de complétude : à la faveur de l'opération de l'ellipse, l'album devient le cadre d'apparition de figures se révélant les unes après les autres et conduisant à un *au-delà* du livre. Sous la plume de l'essayiste, la bande dessinée se présente moins comme un art que comme un médium qui serait élevé à l'art par le truchement de la lecture. Dans son article « En attente d'une théorie, mirages », L. L. de Mars regrette que l'image ne soit pour lui « qu'en attente d'être enfin sauvée par la signification, c'est-à-dire moins encore que le langage : par le code⁵⁶⁶ ». C'est toute une théorie du sens que fonde McCloud : celle d'un chemin vers le sens et d'un sens qui transfigure. Aussi séduisante soit-elle, sa conception de la bande dessinée est très chimérique et ses conclusions souvent approximatives, sans doute en raison de sa méthode discutable : toute cette danse du visible et de l'invisible repose en effet sur une profonde indifférence, toute platonicienne, pour les spécificités du support. En fétichisant notamment le blanc entre les cases, McCloud prétend que la lecture s'effectuerait au détriment du support de manière à ouvrir l'accès vers une dimension idéale.

Alors que les auteurs poussent toujours plus loin les jeux avec la matière, *L'Art invisible* a révélé ses faiblesses et ses lacunes. Ajoutons que ses conclusions se trouvent naturellement invalidées par l'évolution des mentalités qui a mis en évidence que ni l'œuvre d'art, ni le sujet, ni même la mémoire ne correspondent à des catégories

⁵⁶⁴ S. MCCLOUD, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, op. cit., p. 213.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 213-214.

⁵⁶⁶ L. L. de MARS, « En attente d'une théorie, mirages », *Du9* [En ligne], mis en ligne en janvier 2013, consulté le 10 février 2013. URL : <http://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/>.

autonomes préexistantes à leurs conditions d'activité. Mais au lieu de fustiger cet essai, il serait plus juste de le concevoir comme un livre d'intuitions d'artistes et non comme l'ouvrage de théorie qu'il n'est résolument pas et qui prête le flanc aux critiques les plus vives. Et en tant qu'artiste, McCloud continue d'ouvrir des pistes de réflexion intéressantes. En partant de l'opposition formelle un peu naïve entre la forme et le fond, il cherche à décrire les conditions d'apparition de la figure. Certains auteurs de bande dessinée intime jouent précisément avec les limites et les fantasmes de ces catégories : sous leur plume, le neuvième art se met moins au service de la communication que de sa dissolution. C'est donc en prenant le parti inverse, c'est-à-dire en prêtant attention au support, que j'aimerais revenir sur les questions majeures qui traversent *L'Art invisible* : celles du fragment et de la marge, de la figurabilité et de la complétude.

Plus particulièrement, j'aimerais insister sur le fait qu'il s'agit là de l'exploitation d'une donnée de base de la bande dessinée qui prend tout son sens dans l'écriture de soi : la menace de la figure pose des questions de genèse et de chaos, autant de questions fondamentales quand on se raconte. Constitutive de l'écriture de soi, le problème de l'origine a traditionnellement hanté l'écrivain : à la recherche de son identité, il doit découvrir l'origine de sa personnalité. On remarque d'ailleurs que la première phrase du récit de soi évoque souvent la date et le lieu de la naissance, à l'image de Goethe dans *Poésie et vérité* : « Le 28 août 1749, alors que sonnait le douzième coup de midi, je vins au monde à Francfort-sur-le-Main⁵⁶⁷ ». Elle fait concorder la naissance du sujet et la naissance du discours, justifiant l'adéquation classique entre une vie et une œuvre. Plus généralement, on sait bien depuis Montaigne que la figuration (de soi et de certains épisodes de sa vie) est apparue comme un enjeu majeur de l'écriture de soi. Dans la continuité de l'autofiction et de l'autoportrait littéraires, la saturation de la parole autobiographique trouve notamment à s'exprimer dans la bande dessinée par l'intermédiaire d'un jeu entre le surgissement et l'effacement de la figure. En mettant ainsi la figure en péril, l'auteur bloque l'accès à la dimension idéelle fantasmée par McCloud pour privilégier une approche beaucoup plus incarnée de l'œuvre.

⁵⁶⁷ GOETHE J. W. von, *Poésie et vérité : souvenirs de ma vie*, Paris, Aubier, 1941, p. 13.

1. La métamorphose ou la circulation des formes

En vertu de l'indéniable pouvoir de monstration de la bande dessinée, l'auteur s'est employé à dire l'indicible en donnant corps à ses maux, ses souvenirs et ses névroses. C'est toute la démarche entreprise par David B. qui passe par la puissance figurative du neuvième art pour rendre visible l'invisible haut mal de son frère. Et qu'y a-t-il de plus incommunicable que l'expérience de la mort ? Reprenons pour les comparer les deux séquences dans lesquelles David B. et Edmond Baudoin racontent respectivement la mort de leur grand-père (Fig. 39 et 74). On a vu plus haut comment David B. raconte le souvenir d'enfance encore vivace de son grand-père sur son lit de mort et comment il apprivoise cette expérience d'inquiétante étrangeté en transformant le défunt en figure bienveillante, celle d'un oiseau qui deviendra l'un des amis imaginaires de l'enfant. La répétition lancinante du plan du défunt permet au dessinateur de représenter tout un mouvement de transit, de basculement vers le monde des images fantasmatiques. La forme du grand-père se délite pour céder la place à un nouveau corps.

Baudoin emploie des ressources similaires et a notamment recours à l'une de ces structures en symétrie qu'il affectionne (Fig. 73). Sur une ligne diagonale, la pente descendante d'une colline, que dévale un homme débordant de vitalité, répond au sentier gravi par le personnage de la mort ; arbres blancs et arbres noirs se font clairement écho. Ceint dans un cadre, le visage résolu du vieil homme fait contrepoint à celui, surpris, de la jeune fille. Cette planche aménage l'espace d'un face-à-face : yeux dans les yeux, les personnages s'opposent et, comme la Méduse, la jeune fille a le pouvoir de faire mourir celui qui la regarde. Mais elle ne réduit pas John Carney au silence puisqu'il a le dernier mot : fatigué de vivre, le vieil homme choisit de passer d'un état à un autre. Ici, ce n'est pas l'instant de la mort qui fait événement, mais celui de la stupeur de la jeune fille quand elle réalise que ce vieil homme lui fait aimer la vie : « Tu es la vie ! ». Ce moment de surprise se trouve épinglé dans un cadre qui rappelle discrètement sa fonction énonciative. Après cet instant de stupeur, le trait peut se dilater et s'ouvrir à la marge. Baudoin représente ici la mort dans toute son horizontalité et dans toute sa transversalité : l'esprit ne quitte pas le corps pour monter au ciel, la mort apparaît au contraire comme une traversée.



Figure 74. BAUDOIN, *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ;
rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 44.

Baudoin et David B. donnent corps à la mort, à certains traumatismes enfantins ou à un imaginaire commun : ils restituent parfaitement l'idée de dernier souffle et surtout de transformation d'un état à un autre. La figure est doublement menacée : d'une part, parce que l'image de la mort tombe dans le domaine du collectif, c'est celle de la Grande Faucheuse ; d'autre part, parce que cette image repose sur le principe de la métamorphose qui se trouve au cœur de la bande dessinée. Dans ces deux exemples, un axe diagonal vient

renforcer la tension productrice entre la lecture linéaire et la structure tabulaire⁵⁶⁸ de la planche pour en faire un lieu de *passage*. Dans la bande dessinée, une image chasse l'autre mais l'auteur dispose de moyens narratifs et poétiques pour que l'une et l'autre continuent de coexister : de cette manière, la menace du remplacement de l'image par une autre plane sur la planche, qui devient le lieu de la métamorphose *en action*. Ainsi, le neuvième art est soumis au rythme du même et de l'autre, il s'articule entre identité et altérité. Ajoutons que les auteurs ont eu recours dans les années 90 à l'écriture de soi en même temps qu'au gaufrier : dans les deux cas, il s'agit bien de s'appuyer sur un principe de régularité et d'identité pour mettre en évidence les moindres variations.

La métamorphose met en évidence le retour à la matière. David B. en donne un exemple éloquent quand il rêve du visage de son frère (Fig. 75). Le narrateur raconte qu'il voit le visage de son frère se déformer « comme si un adversaire invisible l'écrasait sous ses coups ». « Chacun de ces coups fait un bruit atroce » et semble scandé par le rythme implacable du gaufrier : en dépit des chocs qu'il subit, Jean-Christophe reste impassible, immobile au fil de ces neuf cases parfaitement identiques et métronomiques. Contrairement à la planche précédente qui faisait se déployer un mouvement et peser une durée, le temps semble ici suspendu. Suivant en cela la logique du rêve, David B. substitue à la notion de figuration celle d'analogie : le gaufrier met en évidence la similitude de forme d'une case à une autre et les variations de la matière. Si l'aîné de la fratrie est né dans un chou, il retourne ici à sa condition originelle, comme le suggère l'obscurité dans laquelle le personnage et la planche s'enfoncent progressivement. Cette planche montre parfaitement le néant d'où le visage de Jean-Christophe est tiré et dans lequel il retourne. L'image de bande dessinée dispose de ce temps de faire et de défaire, de laisser sourdre la menace du temps, de la disparition et de la mort dans l'image.

⁵⁶⁸ « La BD tabulaire c'est, sans renier le récit (et pour cause !), la contestation de ce dernier par un recours à la composition formelle dans l'agencement des dessins. Si l'on préfère une certaine ambiguïté entretenue entre décor et décoration, perspective et platitude ». P. FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande. Essai sur les comics, op. cit.*, p. 92.

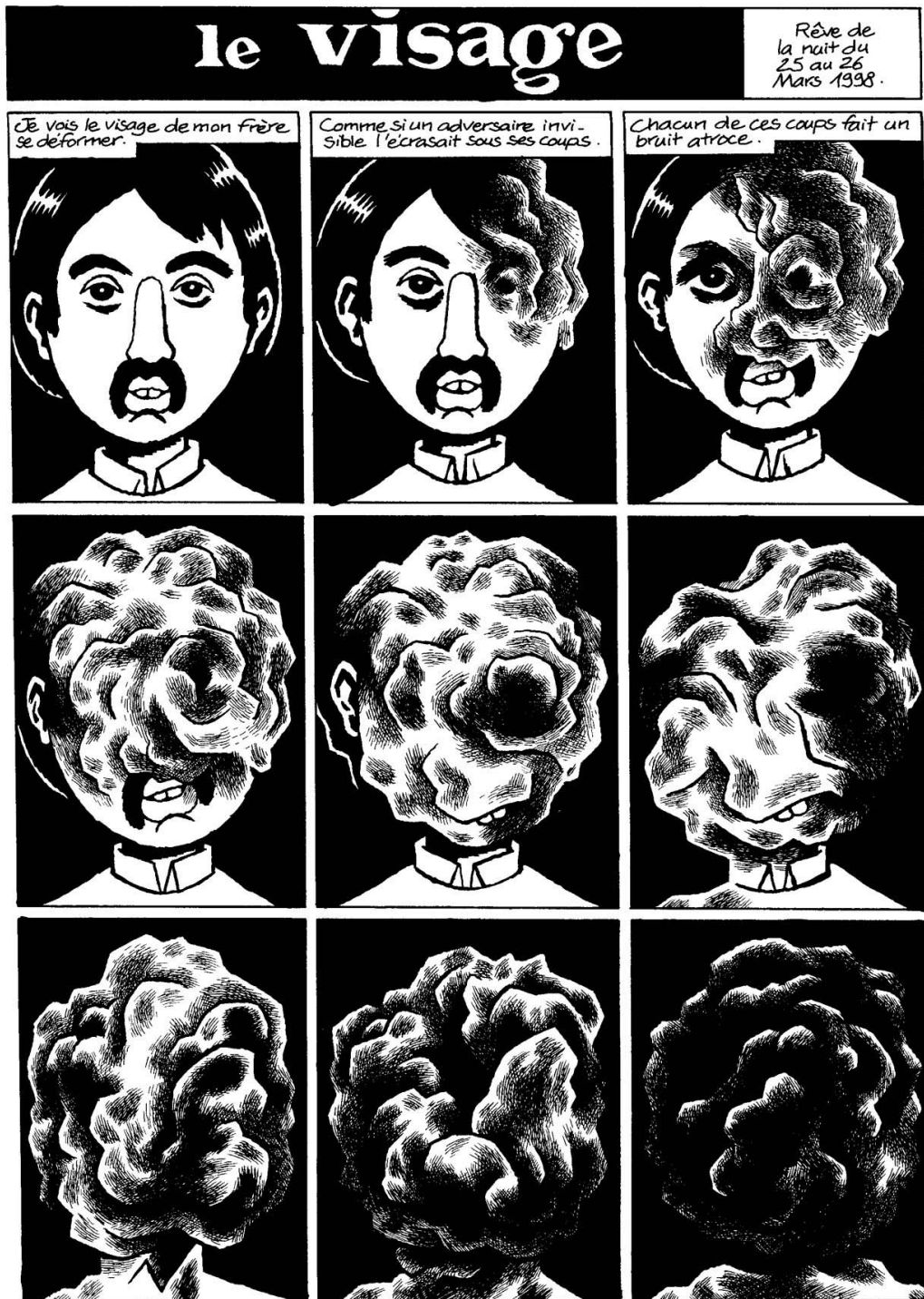


Figure 75. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 67.

En faisant ainsi circuler les formes, David B révèle que le modèle de l'empathie, que le modèle hydraulique des vases communicants se trouve au fondement de *L'Ascension du Haut Mal* (Fig. 76). David B. raconte qu'il partage avec sa mère un fantasme : celui de



Figure 76. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 4.

transférer l'épilepsie de Jean-Christophe dans son propre cerveau. Sa fascination pour la transfusion d'activité, de vie, de sang est palpable tout au long de l'œuvre. Mais comme l'indique subtilement le recours dominant au gaufrier, cette

circulation des formes trouve dans la bande dessinée une structure, pour ne pas dire son ossature. Dans le rêve qui précède (Fig. 75), le visage de Jean-Christophe retourne au chaos : c'est à la fois la crainte la plus vive et le fantasme le plus tenace de l'auteur. Dans la planche qui se trouve en vis-à-vis, il fait dire à son frère : « C'est vrai, j'ai choisi d'être malade⁵⁶⁹ ». David B. lui reproche, tout en culpabilisant amèrement de le faire, de ne pas avoir lutté contre la maladie, de ne pas avoir voulu affronter le monde pour pouvoir rester dans le giron de leur mère. Dans un mouvement traditionnel de répartition des rôles familiaux, il le blâme pour l'avoir forcé en se dessaisissant (de son corps, de ses devoirs, de ses responsabilités) à se ressaisir. Véritable colonne vertébrale dans *L'Ascension du Haut Mal*, la planche de bande dessinée restitue parfaitement cet affrontement entre la tentation du délitement de la matière et le ressaisissement dans une ossature⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷⁰ Ajoutons que l'œuvre s'achève par une très belle planche de réconciliation et de quiétude : le narrateur accepte son frère dans toute son altérité et l'accueille dans son giron, lui restituant ainsi son visage, sa contenance et sa dignité. L'œuvre s'achève sur cette citation de Pessoa : « Assieds-toi au soleil. Abdique. Et sois roi de toi-même ». David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. *op. cit.*, p. 86.

2. *Le détail ou la dispersion du regard*

Apparaissant dans toute sa matérialité, la planche se présente ainsi comme ce qu'elle est : une suite de cadres découpés et mis en page. David B. le met en évidence en portant sur son frère un regard de plus en plus intrusif : preuve en est cette planche dans laquelle il raconte que ce dernier frère a été admis dans un centre spécialisé et qu'il y reste désormais enfermé sans se révolter (Fig. 77). C'est en abîmant son regard sur le visage de son frère que l'auteur restitue la tension entre un sentiment de claustration et un désir de révolte. De minces travées blanches séparent nettement les cases les unes des autres, offrant une belle unité de regard qui n'en exacerbe que davantage la menace de dissolution identitaire qui plane sur cette planche. Le regard du dessinateur détaille en même temps qu'il disloque le corps du modèle. En indiquant clairement les traces de la découpe, c'est toute une temporalité que l'auteur restitue et qu'il renforce encore par la pulsation régulière des cartouches. Il révèle des moments dans l'élaboration de la planche et met ainsi en évidence le dispositif de présentation : le modèle détaillé devient ainsi l'emblème de l'œuvre, l'indice de l'opération de la mise en bande dessinée, l'indice de l'opération de représentation. Le théoricien Daniel Arasse rappelle que le détail est « un moment qui fait événement dans le tableau, il tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours⁵⁷¹ ». Cette planche arrête le regard en même temps qu'elle le disperse. En utilisant pleinement les ressources du linéaire et du tabulaire, l'auteur se propose ici de faire et de défaire le portrait de son frère, qui est aussi le sien : comme le révèle la dernière case, si le visage de Jean-Christophe se délite, c'est parce que celui de David B. y discerne ses propres faiblesses, son propre miroir. Ici, l'impossibilité de voir le visage de l'autre comme un objet total est invitation à la projection.

⁵⁷¹ D. ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992, p 14.



Figure 77. David B., *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 41.

Alors que l'illustration précédente mettait en scène un rêve d'agression d'une manière pourtant très feutrée, David B. ne pose ici qu'un « simple » regard qui se caractérise pourtant par sa violence. Définitivement court-circuitée, la danse du visible et de l'invisible cède la place à une approche plus corporelle de l'œuvre qui redéfinit l'exercice du regard. La case devient ce trou de serrure permettant de détailler le modèle et, par la même occasion, de rendre la planche à sa dimension plastique, le regard à sa dimension physique⁵⁷². C'est ce que restitue parfaitement bien la relation entre l'artiste et son modèle, tendu comme on l'a vu entre corps et fantasme. Incapable de saisir l'altérité du modèle, le regard se rapproche au point de tomber dans le fétichisme ou le voyeurisme. Fabrice Neaud n'avoue-t-il pas qu'il aurait voulu réifier son modèle pour pouvoir « l'aimer indépendamment de lui, sans avoir mal⁵⁷³ » ? Il lui fait alors subir un certain nombre d'altérations (réification, répétition, segmentation) comme dans cette séquence (Fig. 78). De dos, Stéphane est de plus en plus flou, il échappe irrémédiablement au spectateur. On assiste à une séquence d'apparition-disparition produisant une impression de suranné, propre au cinéma noir et blanc et empreint de mélancolie. La segmentation met en valeur le cadre sur l'épaule et la nuque de Stéphane. Par un effet de symétrie, ces deux planches racontent la perte : à l'impulsion démultipliée de la page de gauche répond un mouvement inverse de raréfaction sur la page de droite. Stéphane *incarne* ici le manque et, plus encore, un horizon d'attente : celui qui doit, qui devrait remplir toujours le cadre. En attisant le désir de complétude évoqué par McCloud, le modèle reste prisonnier de l'œuvre.

⁵⁷² Dans *Face à face*, François Flahault parle bien du caractère parfois agressif d'un simple regard. Cf. F. FLAHAULT, *Face à face : histoires de visages*, op. cit.

⁵⁷³ F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 70.

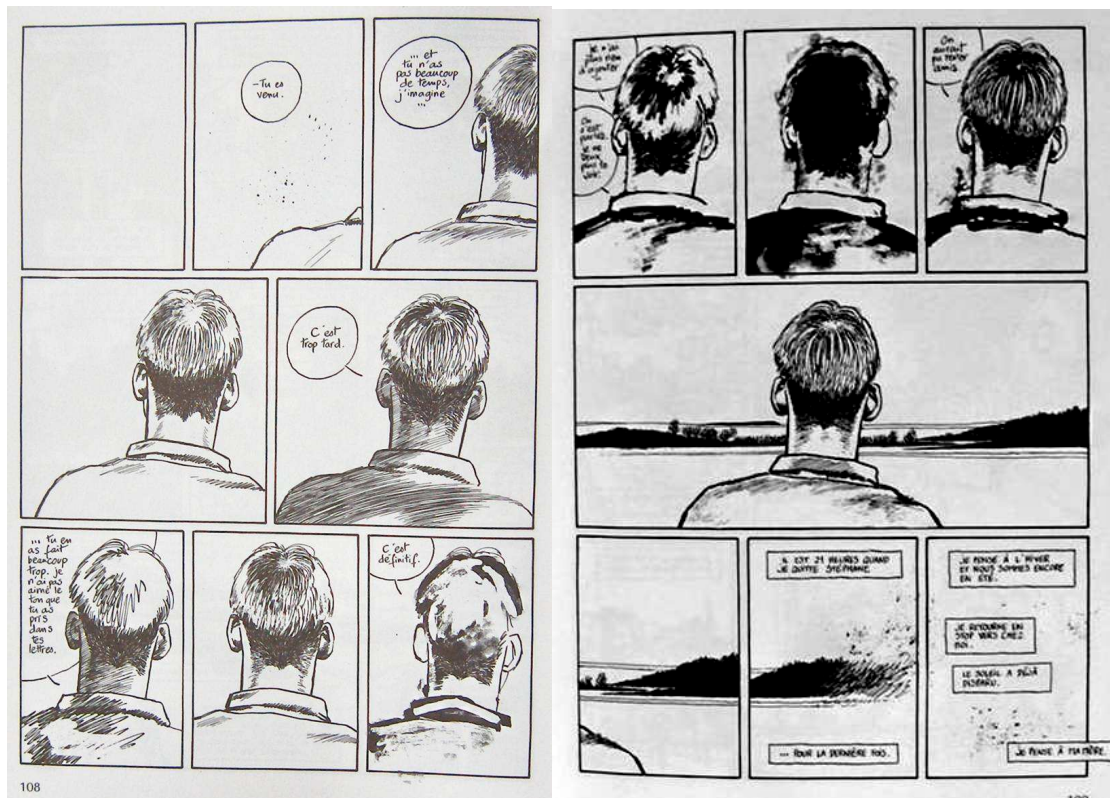


Figure 78. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 108-109.

L'érotisation du regard passe par une érotisation du modèle, selon un principe fondateur de l'œuvre de Frédéric Boilet. Dans *L'Épinard de Yukiko*, il tourne autour du corps de son modèle dont il dispose sous toutes les formes : son corps est nu ou vêtu, il est costumé ou au naturel, total, représenté de plein pied ou partiel, il est en mouvement ou endormi et surtout il se refuse et se donne tour à tour. Mobile, intrusif, l'œil du dessinateur s'empare du modèle, scrute ses moindres cicatrices, bleus et imperfections. Loin du nu idéalise, le corps se morcelle et en cela se « voyeurise » : c'est la raison pour laquelle l'auteur peut relever le défi de faire cohabiter au sein de la même planche le visage et le sexe (Fig. 79). En n'opérant pas de choix entre les deux, il découpe clairement son modèle, il le réifie (au point d'ailleurs qu'il peut le remplacer au pied levé) et reconduit le mythe culturel puissant du modèle prisonnier d'une image sans vie, parfaitement symbolisé par le mythe de Pygmalion. En renvoyant au corps de l'œuvre, le modèle renouvelle l'approche de la planche et du fragment : l'auteur assume la dispersion de la réalité et la rhétorique du fragment permet de peindre le réel comme un mélange de sensations.

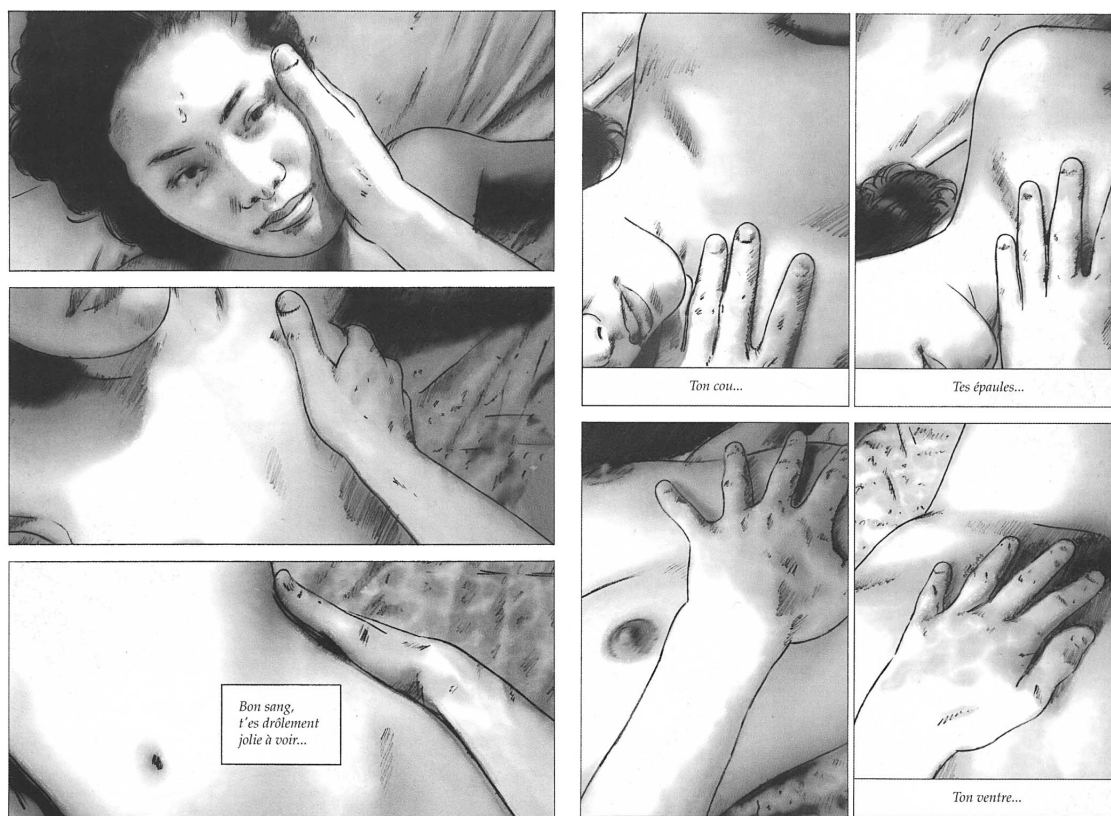


Figure 79. F. BOILET, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 54-55.

3. *La répétition ou la libération du regard*

Enfin, au fondement de la bande dessinée, le principe de la répétition permet de bouleverser les modalités de la figuration. C'est le sujet même du *Chemin de Saint-Jean* d'Edmond Baudoin : il croque le même lieu à plusieurs heures du jour : 16h, 16h30, 17h10, 18h. Il dessine les nuages qui passent, la fuite du temps, un motif qui demeure à la fois inaltérable et insaisissable : il cherche à saisir le rythme de la vie dans l'écoulement du temps. Plus encore, il tire parti de la dynamique et du caractère ouvert de la série en tant que principe moderne de création. Preuve en est la belle séquence dans laquelle Baudoin représente son père juste avant qu'il ne meure (Fig. 80) :



Figure 80. E. BAUDOÏN, *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperlurette », 2003.

Ici c'est le portrait de mon père tel que ma mémoire me permet de le restituer. Il est assis sur le bord d'un petit canal, il bourre sa pipe de tabac gris, il me regarde arroser des tomates. Dans une seconde, il va m'appeler par mon prénom et tomber sur le côté, mort⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ E. BAUDOÏN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s.p.

Le dessin du père est triplement enclos : une bordure tracée à la main, une suite de croquis et un autre cadre ouvragé arriment le visage du père au centre même de la planche. En virtuose de l'encadrement, Baudoin ne cesse dans son œuvre de jouer avec les effets de cadre, d'hors-cadre et de débord. Il incruste souvent un cadre dans le cadre, en surimpression dans l'image, de manière à mettre en scène et du même coup à distance cette contrainte : en mimant l'art du photographe (cet autre chasseur d'images) quand il choisit la longueur focale de son objectif, Baudoin est, semble-t-il, en train de définir le centre optique de son image, d'ajuster son regard. Par ce jeu optique, le croquis est mis en abyme, ouvrant la voie à un regard qui, à force de vouloir s'aiguiser, se perd dans l'infini. L'image demeure ouverte, le regard en construction. Autrement dit, l'artiste ne gagne jamais son combat avec la forme, il reste continûment en alerte, et la figure est constamment sur le point de s'échapper. Au renfort du mouvement d'excavation qui caractérise cette planche, la mécanique sérielle du dessin en creuse la temporalité : et l'artiste cherche précisément à saisir l'instant de la mort. Il renonce au trait, aux contours, pour travailler à partir de la masse, de façon à *faire apparaître* une forme, à laisser affleurer une présence. Le père échappe aux lois de la figuration comme à celles de l'intelligible, pour n'être qu'une présence, saisissante et non moins fantomatique. Son visage semble littéralement happé par l'ombre, menacé d'engloutissement.

Cette planche capte l'un des principes fondateurs de l'œuvre de Baudoin, selon lequel une vérité, une justesse ne pourrait s'entrevoir qu'à travers une *somme*. Dans la droite lignée de Monet, qui avait entrepris de constituer une série de vingt huit cathédrales pour en révéler les changements de lumière, Baudoin part « à la chasse aux impressions⁵⁷⁵ » en multipliant les croquis. C'est bien parce que l'art demeure insatisfaisant, incapable de saisir l'éphémère, qu'il devient créateur d'*impressions*. Et de cette notion de somme découle la libération de l'artiste : il peut se défaire de la contrainte de la figuration autant que de la narration, pour raconter la difficulté à se dire et la libération du regard. En ce sens, *Le Chemin de Saint-Jean* se présente comme une véritable aventure de la perception et le récit de soi se déroule sur un mode devenu métaphorique : c'est la vision de l'artiste qui est décrétée comme absolue. Dès lors que le sujet de chacun de ses livres porte sur la recherche d'un impossible, chaque nouvel album alimente l'attente du chef-d'œuvre. Baudoin met à mal le concept de la sérialité, le règne de la série et du personnage, pour

⁵⁷⁵ H. BELTING, *Le Chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », p. 314.

célébrer la figure de l'auteur, la notion d'œuvre ouverte et celle de somme, à la fois cumulative et aporétique.

Par l'intermédiaire du détail, de la métamorphose ou de la répétition, la figure se délite et finit par se dilater dans la bande dessinée autobiographique. Cette menace diffuse renvoie évidemment à toute l'antinomie traditionnelle entre la figure et le fond. Et mettre l'accent sur l'épaisseur de la présentation au détriment du système de représentation, c'est encore une manière de pousser plus avant la crise du référent. En passant du référentiel au sensible, l'écriture de soi s'en trouve redéfinie. J'aimerais poursuivre ce parcours en examinant comment ces relations entre figure et fond se constituent, se reconstituent, se composent et se recomposent, comment les auteurs déploient des ruses pour se frayer un chemin entre la figure et le fond, conçus comme des polarités toujours insaisissables. Aux prises avec la matière, l'auteur ne se contente pas de ramener à la surface des souvenirs ou des traces, il remodèle l'espace et le temps, autrement dit les conditions de l'expérience.

II. LE MIROIR OPAQUE DE LA PLANCHE

Certains auteurs revendiquent l'impossibilité de passer au travers de la planche en faisant reposer leur récit de soi sur un acte d'opacification. Pour décrire comment le fond devient intransitif et pour éviter de tirer des conclusions hâtives, j'aimerais partir de la dimension articulatoire de la bande dessinée et observer ce changement de paradigme à travers la manière dont les artistes peuvent investir certains éléments transitionnels comme la case ou la bulle. Traditionnellement au service de la narration, du référent ou du sens, la case assume une fonction lecturale tandis que la bulle est cet « espace additionnel » qui contribue à « diriger le regard du lecteur⁵⁷⁶ ». Or, certains auteurs en font de purs éléments plastiques. Par exemple, la case ne remplit plus la mission de faire avancer le récit vers sa résolution mais propose au contraire de faire une pause, un retour sur soi : dans son *Journal*, Fabrice Neand fait subir à la planche plusieurs interruptions du discours, plusieurs syncopes. De manière plus sensible encore, Dominique Goblet raconte dans *Faire semblant c'est mentir*⁵⁷⁷ une difficulté à communiquer avec les hommes de sa vie. J'aimerais examiner le traitement particulier qu'elle réserve à la parole dans la bande dessinée : en faisant sortir la parole de sa bulle, elle fait de la planche une véritable caisse de résonances.

Dans ces deux œuvres, la remise en question de la transparence reconduit la tension entre contenant et contenu, intérieur et extérieur, qui se trouve d'ailleurs être l'un de leurs thèmes. Neand ne sait pas à quelle case sociale il appartient, il se sent rejeté dans les marges. Quant à Goblet, elle structure son album autour du traumatisme enfantin de l'enfermement : petite fille, elle a été enchaînée dans le grenier, punie pour avoir voulu aller jouer dehors. En transgressant les règles de la case et les limites de la bulle, les auteurs sortent de leur quant à soi pour se raconter dans le débord.

⁵⁷⁶ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée, op. cit.*, p. 79.

⁵⁷⁷ D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007.

1. *La syncope ou le désir d'image*

Alors que la bande dessinée est souvent apparue comme l'art de conter des périples et des péripéties, le médium du rocambolesque, du remue-ménage, en un mot de l'action, comme un art impropre à faire retour sur soi, à faire halte, certains auteurs se plaisent à ralentir voire à suspendre la lecture, par exemple au moyen de la case syncopée (Fig. 81). Ils peuvent utiliser une case monochrome de manière exceptionnelle et pleinement narrative : par exemple, une séquence dans laquelle le personnage éteint la lumière justifie parfaitement l'emploi d'une case toute noire et il serait abusif de prétendre que la case syncope ici le discours. Mais d'autres auteurs l'emploient d'une manière plus expressive et font de la case syncopée un élément de leur technique. C'est le cas de Fabrice Neaud qui a recours à une esthétique de la syncope particulièrement riche de sens. Il déclare pourtant procéder par simple lassitude, à cause de « l'itération iconique » de certaines scènes, c'est-à-dire « la répétition quasi identique, ou identique, d'une même case pour ne faire varier que le contenu verbal et/ou émotionnel de la scène⁵⁷⁸ » : il renoncerait à dessiner comme on supprimerait parfois une syllabe ou une lettre pour faire vite. Mais contrairement à la poésie, la syncope en bande dessinée ne donne pas lieu à un enjambement mais à une interruption, à un temps long et non à un temps court. La syncope tend à renforcer les problématiques que l'auteur soulève dans toute son œuvre. L'historien d'art Louis Marin a toujours envisagé la syncope comme un concept intersémiotique. Dans *L'Écriture de soi*, il lui donne une triple définition médicale, grammaticale et musicale⁵⁷⁹ et l'applique à la peinture et à la littérature. Dans les exemples qu'il a choisis, que ce soit le texte de Stendhal ou celui de Montaigne, la peinture de Philippe de Champaigne ou encore celle de Fra Angelico, la syncope permet de questionner le pouvoir de la représentation en laissant surgir une *figurabilité*. C'est la question que l'on peut poser à notre tour à la bande dessinée

⁵⁷⁸ S. SOLEILLE, « Discussion avec Fabrice Neaud (1) – Bande dessinée actuelle et 'bonhomme patate' », *op. cit.* [En ligne].

⁵⁷⁹ Dans *L'Écriture de soi*, Louis Marin propose « quelques définitions du terme syncope ou interruption » : la syncope médicale indique la « double interruption du corps et de la conscience » ; dans le domaine de la grammaire, elle renvoie à la « double interruption de l'écriture et de l'orthographe » ; quant à la syncope médicale, elle est ce « glissement de l'accent » par lequel « le rythme rappelle et relance ce qui a été entendu ». L. MARIN, *L'Écriture de soi*, *op. cit.*, p. 65.

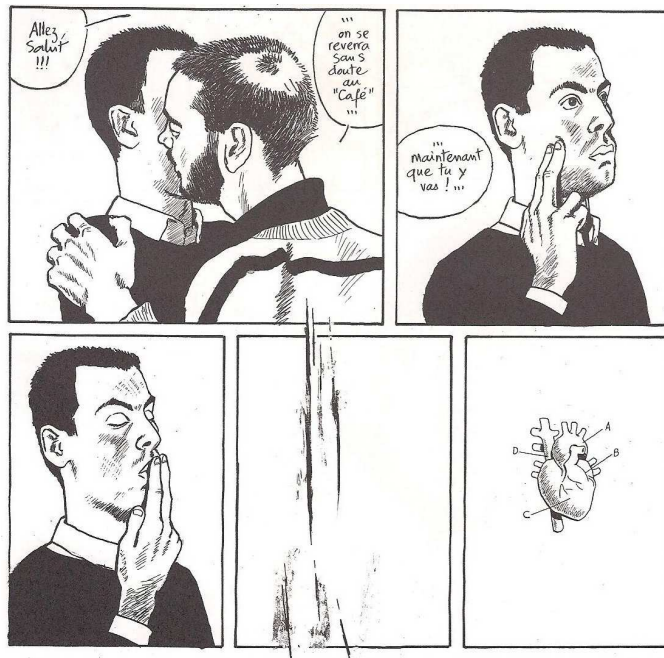


Figure 81. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 34.

a. Une déchirure du réel

Pris dans le continuum de la narration, le lecteur voit survenir parfois, rarement⁵⁸⁰, une tache d'encre ou une case entièrement blanche, plus rarement noire. C'est ce que j'appelle « syncope » pour indiquer d'abord, du point de vue de l'expérience du lecteur, une surprise de l'œil, un choc, une secousse. Reprenons pour exemple ce baiser que Stéphane dépose sur la joue de Fabrice (Fig. 81) : en entrouvrant le cadre, la tache d'encre – on pourrait y voir la forme d'un éclair de tonnerre et une manière d'évoquer le coup de foudre – vient défaire l'image et ébranler le récit. L'auteur dessine ensuite un cœur : on dirait que c'est l'expression langagière « coup de cœur » ou « faire battre le cœur » que Neaud cherche à mettre en dessin. La syncope bédéphilique rappelle ici la syncope médicale : Fabrice tombe amoureux comme on tombe en syncope. Remarquons que le dessinateur représente plusieurs fois cet organe pour manifester un état de choc⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ Au sein de cette esthétique de la surprise, c'est bien sûr la rareté de l'événement qui en assure tout l'impact.

⁵⁸¹ Cf. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *op. cit.*, p. 34, 57, 58, 61 et 63.

Pour décrire l'emploi de la syncope dans la *Vie de Henry Brulard*, Louis Marin parle non de « découverte exceptionnelle » ni de « trouvaille inouïe⁵⁸² » mais d'un événement, d'un accident, « comme une minuscule explosion qui résulterait du choc de deux mots, de la rencontre de deux phrases, ou encore comme une déchirure⁵⁸³ » : il emploie d'abord ce terme pour rappeler que quelque chose ne fait choc que par la relation qu'il entretient avec autre chose. L'exemple précédent montre bien que c'est au cœur de la séquence que cet événement de lecture vient faire irruption et interruption. D'ailleurs, cette case syncopée occupe toujours les lieux stratégiques de la planche – souvent la première case de la page de gauche ou la dernière case de la page de droite. C'est au cœur d'un art combinatoire que la case syncopée vient interrompre brièvement la narration et transgresser les codes : la tache d'encre avale le dessin tandis que la case, blanche ou noire, neutralise la forme (Fig. 82).



Figure 82. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. *Février 1992 – Septembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 26.

⁵⁸² L. MARIN, *L'Écriture de soi*, op. cit., p. 15.

⁵⁸³ *Idem.*

Alors que le narrateur vient de rencontrer Stéphane, une vaste case blanche jette le voile sur la nuit qu'ils passent ensemble. Le dessinateur joue avec l'ombre et la lumière pour relater cette rencontre : sur les remparts éclairés par quelques lampadaires, le visage de Stéphane reste indistinct, brouillé par des hachures. Délitement de la forme qui s'explique par cette nuit sombre où l'œil voit mal autant que par le trouble du narrateur. Toujours est-il que le noir prend le pas sur le blanc et que l'apparition dans ce contexte de la case blanche, qui occupe presque les deux tiers de la page, a de quoi surprendre le lecteur. La case, néanmoins, n'est pas tout à fait blanche : il reste un mot, le mot « ensemble » doublement encadré et presque parfaitement centré au milieu de cette blancheur. Ce qui lui reste, c'est ce qui reste à la case évidée : un souvenir (qu'il soit réel ou fantasmé).

C'est la neutralisation de l'image qui « s'empare [la première] de l'attention du lecteur⁵⁸⁴ ». La transgression est d'autant plus marquée que Fabrice Neaud, on le sait, prend le parti du réalisme : c'est ce qui lui permet de faire varier le regard, il parle à ce propos de changement de focale.

Or seul le réalisme, comme écriture première, imposant sa « haute définition » d'emblée dans l'imaginaire du lecteur, autorise par la suite une dégradation de celle-ci ; il lui reste possible de « réduire » un personnage à quelques signes que le lecteur aura pu observer par ailleurs au cours du récit⁵⁸⁵.

Quand s'introduit cependant au cœur de la planche la case syncopée, elle fait vaciller le parti pris réaliste et suspend la prétention figurative. C'est bien l'épuisement de la figuration que met brutalement en scène l'esthétique de la syncope. De plus, la case blanche enfreint les codes de l'encadrement. Reprenant notre exemple précédent et considérant la planche dans toute sa matérialité, on peut se demander ce qui discrimine l'espace marginal qui sépare les cases entre elles du blanc de la case syncopée. Seul le cadre sépare ces blancs, seule la fine bordure noire nous indique qu'ils n'ont pas le même statut. Le cadre, dont la fonction première est de détacher la forme du fond, indique qu'il y

⁵⁸⁴ « Le dessin s'empare le premier de l'attention du lecteur ». W. EISNER, *La Bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997, p. 125.

⁵⁸⁵ S. SOLEILLE, « Discussion avec Fabrice Neaud (1) – Bande dessinée actuelle et 'bonhomme patate' », *op. cit.* [En ligne].

a bien quelque chose à voir : et pourtant « on n’y voit rien⁵⁸⁶ ». Accentué par le blanc environnant, l’encadrement de la case blanche met le manque en évidence : c’est l’échec de la représentation qu’il donne paradoxalement à voir. L’auteur en donne une autre illustration quand il met un cadre dans le cadre (Fig. 83) : ici, l’espace dévolu au texte reste vide à jamais. Loin de remplir l’espace, quelques taches viennent ici et là mettre en valeur l’*inanité* de l’encadrement. L’auteur raconte une dispute et cherche vraisemblablement à restituer la défaite de la communication. Le cadre prend alors une valeur déceptive : à la dislocation du discours répond la déception du lecteur.



Figure 83. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 54.

b. La case ouverte

Pourtant, bien que la case noire et surtout blanche suspendent la représentation, on ne voit pas rien. On voit du noir, du blanc, des bords, éventuellement quelques mots ou quelques taches. À une reprise seulement dans l’œuvre, le dessinateur fait se suivre deux cases syncopées (Fig. 84). Le noir fait du blanc un élément visible. Le blanc devrait pourtant se faire oublier : comme le cadre, il fait partie des conditions de mise en visibilité. Ici, ce que l’on doit rendre invisible – et qui est normalement la condition de possibilité de l’émergence d’une icône – est rendu visible par l’absence de l’icône. Puisqu’il ne permet

⁵⁸⁶ Je fais bien sûr référence au travail de Daniel Arasse sur les « évidences du visible ». Cf. D. ARASSE, *On n’y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2000, 189 p.

plus de mettre en valeur une forme, le fond ne sert plus de fond : le fond est devenu « intransitif » ou « pur fond ». De même, le blanc, « couleur invisible en soi de l'air ou de l'eau », couleur invisible « que seule une couleur 'autre' » rend à la visibilité⁵⁸⁷ » n'est plus que surface. La case toute blanche ou toute noire rend la surface visible – Georges Didi-Huberman dirait *visuelle*⁵⁸⁸ – et le plan palpable : elle donne à la planche de bande dessinée une texture. La case n'est plus qu'un lieu, vide ou plein ou bien ni vide ni plein.

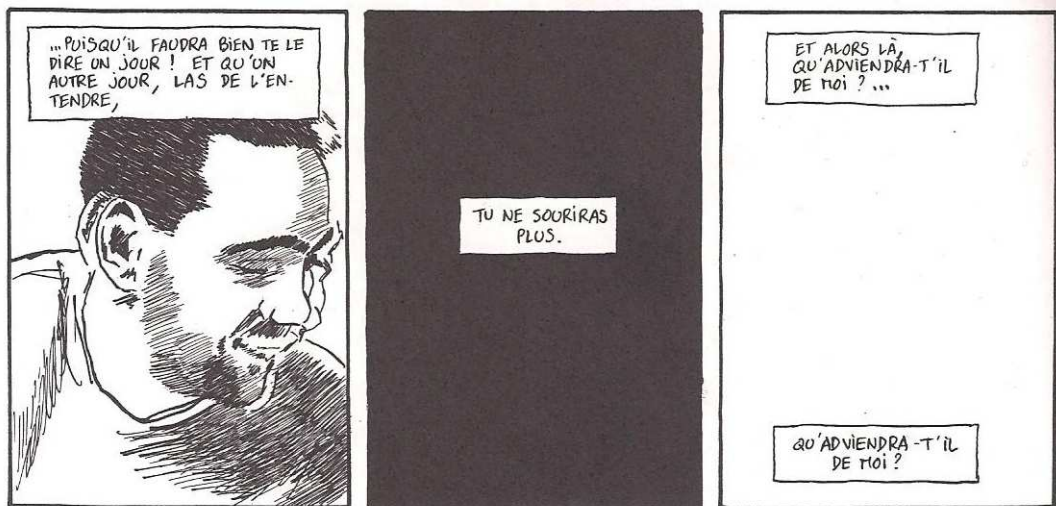


Figure 84. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 52.

De la sorte, la case syncopée dénonce le dispositif narratif. En ne s'effaçant pas devant ce qu'elle représente, elle se met en valeur elle-même : elle se présente comme représentant quelque chose et encore, compte tenu de la défaillance de la représentation, elle se contente de présenter. La case de bande dessinée n'a alors plus de profondeur : de transparente, elle est devenue opaque. On retrouve ici les catégories chères à Louis Marin de « transparence et opacité » de la représentation. Le théoricien donne l'exemple du fond noir qui fait se détacher les figures dans la peinture *Memento mori* de Philippe de Champaigne :

⁵⁸⁷ C'est en ces termes que Louis Marin parle de la peinture de Poussin qui faisait du blanc une « couleur transcendante », « couleur de la lumière » et « couleur du soleil si le soleil pouvait se peindre ». L. MARIN, *De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, p. 366.

⁵⁸⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 214.

Un fond noir. Soit, mais que représente ce fond noir ? Rien. [...] Mais si ce fond ne représente rien, il se présente en revanche comme rien ; il se présente non pas comme représentant quelque chose : il se présente⁵⁸⁹.

C'est ici du travail de la *figurabilité*, entendue comme *moyen d'une mise en scène*, qu'il est question.

De cette manière, la case syncopée met visuellement en valeur le squelette de la bande dessinée, sa forme mentale. Prenons encore pour exemple cette séquence dans laquelle des araignées submergent la planche, en engloutissant le personnage : c'est à un naufrage que le lecteur assiste (Fig. 85). Dans un mouvement atemporel, la case syncopée renvoie aussi au dispositif de la bande dessinée dans un mouvement atemporel.

Au temps du choc succède le temps de la fascination⁵⁹⁰, fait des hésitations et des questions du lecteur. Concernant la fresque de Filippo Lippi à Prato⁵⁹¹, Louis Marin parle de syncope comme de quelque chose qui fait question :

Voilà un moment de très forte surdétermination, de condensation et de déplacement qui m'est exhibé comme si la fresque me disait : « Regarde bien et essaie de comprendre » ; c'est une syncope à la fois dans le récit et dans la figure, qui affecte l'énonciation autant que le contenu⁵⁹².

Cet événement de lecture suscite la curiosité : il met le lecteur en alerte et en attente. Or qu'est-ce qu'une attente sinon un désir de retour : retour de Stéphane et retour du dessin de Stéphane, à l'identique et à l'infini. Infini parce que la case blanche est porteuse de *virtualité* : elle porte en elle le souvenir de l'image qui précède, et l'anticipation de celle qui suit. Elle prend le sens de « symptôme » tel qu'il a été défini par Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*. Pour qualifier le blanc de Fra Angelico, il écrit qu'il n'est pas *visible* au sens d'un objet que l'on montre ; il n'est pas *invisible* non plus puisqu'on ne voit pas rien ; en tant que matière, il est *visuel*, plus encore *virtuel*.

⁵⁸⁹ L. Marin, *De la représentation, op. cit.*, p. 259.

⁵⁹⁰ Ce temps de questionnement précède encore le temps de la lecture. La syncope joue avec le temps : elle le suspend et le fractionne, temps de la surprise, temps de la fascination et temps de la lecture.

⁵⁹¹ Louis Marin s'intéresse en particulier au mur qui vient couper à la fois l'architecture de la scène biblique et la tête de Jean-Baptiste.

⁵⁹² L. MARIN, *De la représentation, op. cit.*, p. 68.

Il porte en lui les trois conditions fondamentales d'un *repli*, d'un *retour* présenté de ce repli, et d'une *équivoque tendue* entre le repli et sa présentation : tel serait peut-être son rythme élémentaire⁵⁹³.



92

Figure 85. F. NEAUD, *Journal*, t. 1. Février 1992 – Septembre 1993, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 92.

⁵⁹³ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 214.

Ce qui intéresse ici Didi-Huberman, c'est tout le « travail d'*ouverture* – et donc d'effraction, de mise en symptôme – pratiqué dans l'ordre du lisible, et au-delà de lui⁵⁹⁴ ». En trouant la planche, en creusant une béance qui arraisonne le regard, la syncope crée du désir : et qu'est-ce qu'une histoire de bande dessinée sinon une histoire qui appelle l'émergence du dessin ?

Ce faisant, la syncope joue un rôle de raccord, de suture. Pour reprendre la séquence des araignées, on voit bien que, bien plus que de faire mémoire dans notre esprit⁵⁹⁵, la case noire met en valeur la séquence qui précède : l'invasion symbolique des araignées permet d'obscurcir la planche de manière graduelle jusqu'à obtenir une case noire. C'est ici le mouvement d'une chute que la syncope vient ponctuer. Comme la syncope musicale, ce temps qui boîte, elle crée une dissonance, un déséquilibre qui scande la planche, qui lui donne sa pulsation. Remarquons que Fabrice Neaud compare volontiers la bande dessinée à une symphonie, la planche à une portée. D'ailleurs, les références musicales sont très nombreuses dans le premier tome du *Journal* : Arvo Pärt et son « Cantus », Chostakovitch et son quintette, la symphonie de Malher, Steve Reich. Cette case syncopée, serait-ce une blanche, est-ce une pause ou alors un *punctum* ?

D'ailleurs, *Journal (1)* s'achève sur une case syncopée. À la fin, il ne reste rien à voir, mais ce rien donne envie de mieux voir le reste : la syncope conclusive joue donc un rôle fondateur d'embrayeur. Un supplément lisible vient au renfort de la syncope pour ouvrir le temps d'une attente : le texte désormais se fragmente et s'épuise comme la représentation :

J'aimerais
Maintenant
Que le temps passe vite

En interrompant le *continuum* narratif, la syncope ouvre une brèche qui facilite la reprise et replie au passage l'œuvre sur elle-même. Certes, cette esthétique permet à Fabrice Neaud de raconter une histoire de « cœur brisé », d'entreprendre de « recoller les morceaux » sans nécessairement « boucher les trous ». Elle lui permet surtout de renvoyer

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁹⁵ Rappelons que Louis Marin parle de la syncope comme d'une image inoubliable.

à l'œuvre et au désir de l'œuvre. En cela, l'emploi de la syncope est pleinement réfléchissant dans les deux sens du terme. Ce serait là un exemple de bande dessinée qui « pense sans mots⁵⁹⁶ » au sens où l'entend Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*.

2. Jeux de bulles : contre le dispositif illusionniste de la bande dessinée

Dans l'album *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet raconte quatre chapitres de sa vie. Cette œuvre forme une sorte de puzzle, d'errance autobiographique. Dans la préface, son éditeur Jean-Christophe Menu raconte les « douze ans de repentirs » de l'auteur qui font du temps la « vraie matière première de ce livre⁵⁹⁷ ». Et dans cet éparpillement temporel, la dimension « sonore » de l'œuvre se présente comme un fil conducteur possible. Dominique Goblet a notamment de son père des souvenirs souvent bruyants et tempétueux. Dans certains chapitres, le son bédéphilique prend une véritable consistance narrative, provoquant certains épisodes majeurs. L'auteur joue fait subir à la bulle de parole ou à la forme de la lettre quelques distorsions. Elle accentue la dimension plastique du son par l'emploi d'un lettrage fluctuant et très expressionniste. Au même titre que la figure, la lettre se présente d'abord comme un élément visuel qui vient prendre place dans le système figuratif de la bande dessinée. De cette manière, le son crée une continuité d'une case à l'autre et transmet une certaine expérience temporelle, surtout l'expression d'une durée. En m'attardant sur cet autre détail articulatoire, j'aimerais examiner comment Dominique Goblet renouvelle les modalités de l'écriture de soi et soulève quelques questions de présentation et de narration.

⁵⁹⁶ Alors qu'il se demande ce qui le fascine dans un tableau, pourquoi « l'œuvre vous 'appelle' », Daniel Arasse répond que ce serait « le sentiment que, dans cette œuvre-là il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mots ». D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, coll. « France culture », 2004, p. 18.

⁵⁹⁷ D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, op. cit., s. p.

a. De la lettre au verbe : la matérialité du son

Dans l'esprit de beaucoup, la bulle – ou ballon – définit de manière métonymique la bande dessinée⁵⁹⁸. A tel point qu'on pourrait croire qu'une bande dessinée sans bulle ne serait plus tout à fait une bande dessinée. Rien de plus faux, évidemment, comme nous le montre justement *Faire semblant c'est mentir*. Dominique Goblet n'utilise systématiquement ni la bulle, ni l'onomatopée.

Comme la bande dessinée repose sur un principe de monstration, l'élément sonore vient prendre matériellement place dans l'espace de la planche et devient un élément plastique à part entière. Ainsi la parole, invisible, s'offre au regard. Comme le remarque Pierre Masson dans *Lire la bande dessinée*, « ce n'est pas impunément que le texte se risque dans l'image ; il devient à son tour signe iconique, et c'est comme tel qu'il a été souvent étudié⁵⁹⁹ ». La perception sonore que le lecteur de bande dessinée a du réel adopte donc des dimensions spatiales, matérielles et plastiques. Dans *Faire semblant c'est mentir*, l'intense matérialité de la lettre est le pendant de l'absence de récitatif. Chose étonnante dans une œuvre autobiographique, on ne trouve presque aucun cartouche, donc aucun commentaire dans l'album⁶⁰⁰. De la sorte, le lecteur n'a pas accès au for-intérieur du narrateur. L'écriture de soi semble ainsi assez distanciée et surtout la parole, quand il y en a, est toujours *dite*, prononcée voire vociférée.

Par la tige qui la relie au personnage, la bulle, ne serait-ce que matériellement, apparaît comme le jaillissement et l'extériorisation d'une parole. Ainsi, elle se présente bien comme un attribut, presque comme une étiquette. Rappelons que certains théoriciens emploient le mot « phylactère » comme synonyme de la bulle dans la bande dessinée. La comparaison avec le phylactère, qui désignait dans les manuscrits médiévaux la banderole ou le rouleau sur lequel se déployait la parole du personnage représenté, évoque bien le déploiement matériel de la parole. Comme le rouleau médiéval, véhicule et signe de la parole, la bulle, en tant qu'émission sonore, informe notre lecture : notre perception du personnage est

⁵⁹⁸ Par exemple, en Italie, on donne à la bande dessinée le nom de *fumetti*, c'est-à-dire bulles. Autre exemple éloquent, le prétendu centenaire célébré en 1996 fait correspondre la naissance de la bande dessinée à l'introduction de la bulle au sein de la case.

⁵⁹⁹ P. MASSON, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 28.

⁶⁰⁰ L'album renferme une ou deux exceptions. Un cartouche notamment introduit le chapitre 1 : « Mon père ne boit plus. Plus une goutte paraît-il. Je ne l'ai plus vu pendant quatre ans. Ma fille aura quatre ans en juillet... c'est-à-dire le mois prochain. » Ce récitatif sert surtout de repère temporel.

déterminée par son *dit*. Au point que Pierre Fresnault-Deruelle n'hésite pas à en conclure que « si le personnage interprète le texte, il est non moins vrai que le texte interprète le personnage » de sorte que chacun vit « à l'heure de sa bulle⁶⁰¹ ».

En s'attachant ainsi à son locuteur, la bulle lui confère une fonction, une contenance et une légitimité : en somme, un rôle. Dans *Les Mots et les images*, Meyer Schapiro nous rappelle d'ailleurs que :

le rouleau comme attribut de l'individu - figure dont on garde aujourd'hui la trace dans l'usage du terme « rôle » pour désigner le comportement ou la fonction d'une personne singulière, chargée de porter un message ou de déclamer un texte dans une pièce de théâtre - est bien connu des spécialistes de l'art médiéval⁶⁰².

Dans le chapitre 1 de *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet représente sarcastiquement son père en Marie mère de Dieu, parodiant ainsi les représentations médiévales de la vierge à l'enfant (Fig. 86). Les paroles envahissent le bord en imitant les phylactères médiévaux et les enluminures. Mais loin de citer la Bible, le texte est très caustique : « Est-ce que tu n'avais pas tous les jours tes petites tartines pour aller à l'école ? ». L'auteur tourne en dérision le rôle que le père s'est donné.

La parole paternelle s'échappe souvent de la bulle, la dessinatrice ne représente le personnage qu'au début puis laisse la parole remplir les cases qui suivent. Le verbe sort non seulement de son espace réservé, c'est-à-dire de l'espace-temps circonscrit de la bulle, mais il s'écarte de son lieu d'origine, il se décentre⁶⁰³. Le texte s'autonomise. Ce procédé permet de mettre en scène une durée et de produire ainsi un effet de marasme et de lourdeur. D'autant plus que le père répète une même phrase : « Moi j'ai tout fait, moi pour vous ». Devenu invisible, il n'a pas pour autant disparu : remplissant la planche, son *dit* fait du personnage une présence étouffante. Chassée de son cadre, la lettre est devenue son propre signifié. De la sorte, l'auteur accentue l'expressivité du trait, laissant la forme des lettres *impressionner* le lecteur. La bande dessinée transforme et réifie le texte : celui-ci déborde alors de sa dimension conceptuelle pour jaillir dans toute sa matérialité, dans tout

⁶⁰¹ P. FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette, 1977, pp. 90-91.

⁶⁰² M. SCHAPIRO, *Les Mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macule, 2000, p. 165.

⁶⁰³ Goblet détourne ainsi l'un des codes de la bulle, formulée notamment par Thierry Groensteen : « [...] jamais la bulle ne se présente seule, parce que la bulle est une émission censément sonore et que tout émission suppose une source, c'est-à-dire un lieu d'origine ». T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 80-81.

son *faire*. La lettre porte la trace d'une présence corporelle : la case est devenue caisse de résonance.

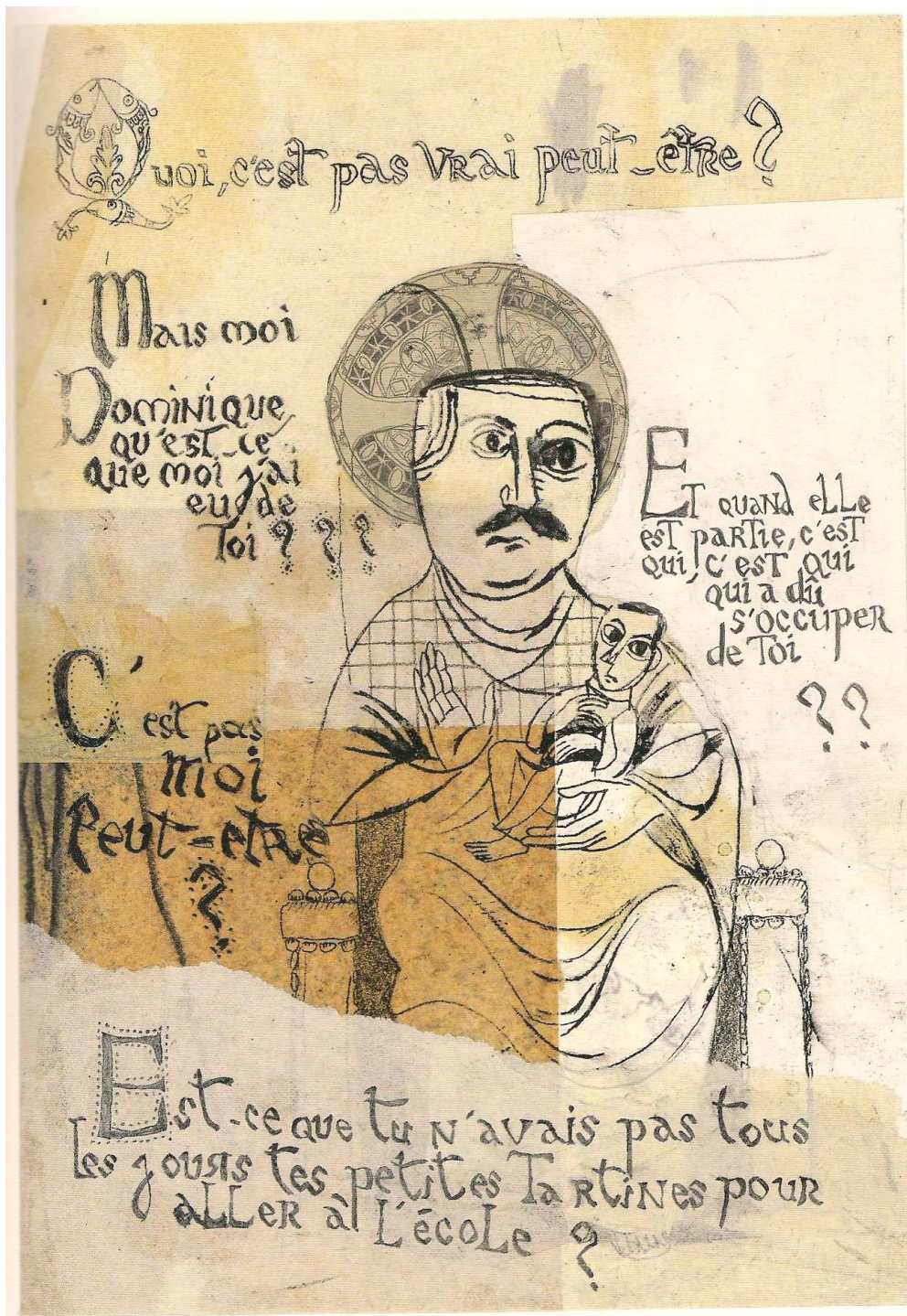


Figure 86. D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, s. p.

Le mot et le dessin partagent la même surface, aucune démarcation ne sépare le domaine de l'écrit et celui de l'iconique. Dominique Goblet joue ainsi avec l'illusion représentative : l'espace à deux dimensions du texte vient nuire à l'illusion de profondeur introduite par le dessin. L'auteur dénonce le dispositif illusionniste de la bande dessinée. Sur ce point, la conclusion semble répondre à l'introduction, en jouant avec la transparence et l'opacité du dispositif (Fig. 87 et 88). Dans l'introduction, la petite Dominique tombe et troue ses collants. Sa mère la console et les « répare » en formant une boule avec les collants. Lorsque la petite fille les enfle de nouveau, les trous ont disparu. Alors que celle-ci croit en un acte magique, la dernière case la montre qui repart, avec des collants troués dans le dos. Que nous raconte cette fable sinon quelque chose sur le pouvoir illusionniste de la vue ?

L'auteur nous invite à prendre garde à ce que l'on voit, à nous méfier du dispositif de la bande dessinée et peut-être aussi de l'illusion autobiographique, car il est si facile de *faire semblant*. Goblet trace simplement quelques traits : aucun aplat de couleur ne vient faire la distinction entre la forme et le fond. De cette manière, cette histoire prend une valeur immatérielle : le texte a une valeur intemporelle (surtout l'avertissement de la mère), la route sur laquelle marchent la mère et la fille semble inconsistante, la chute de la petite fille est comme amortie (Fig. 87). Dans ce cadre, la parole prend une valeur abstraite, voire parabolique : telle est la leçon de la mère qui invite à jeter sur le réel un nouveau regard. La référence s'abolit et se reconfigure non plus entre la réalité et la fiction, mais entre la réalité et la narration.



Figure 87. D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, s. p.

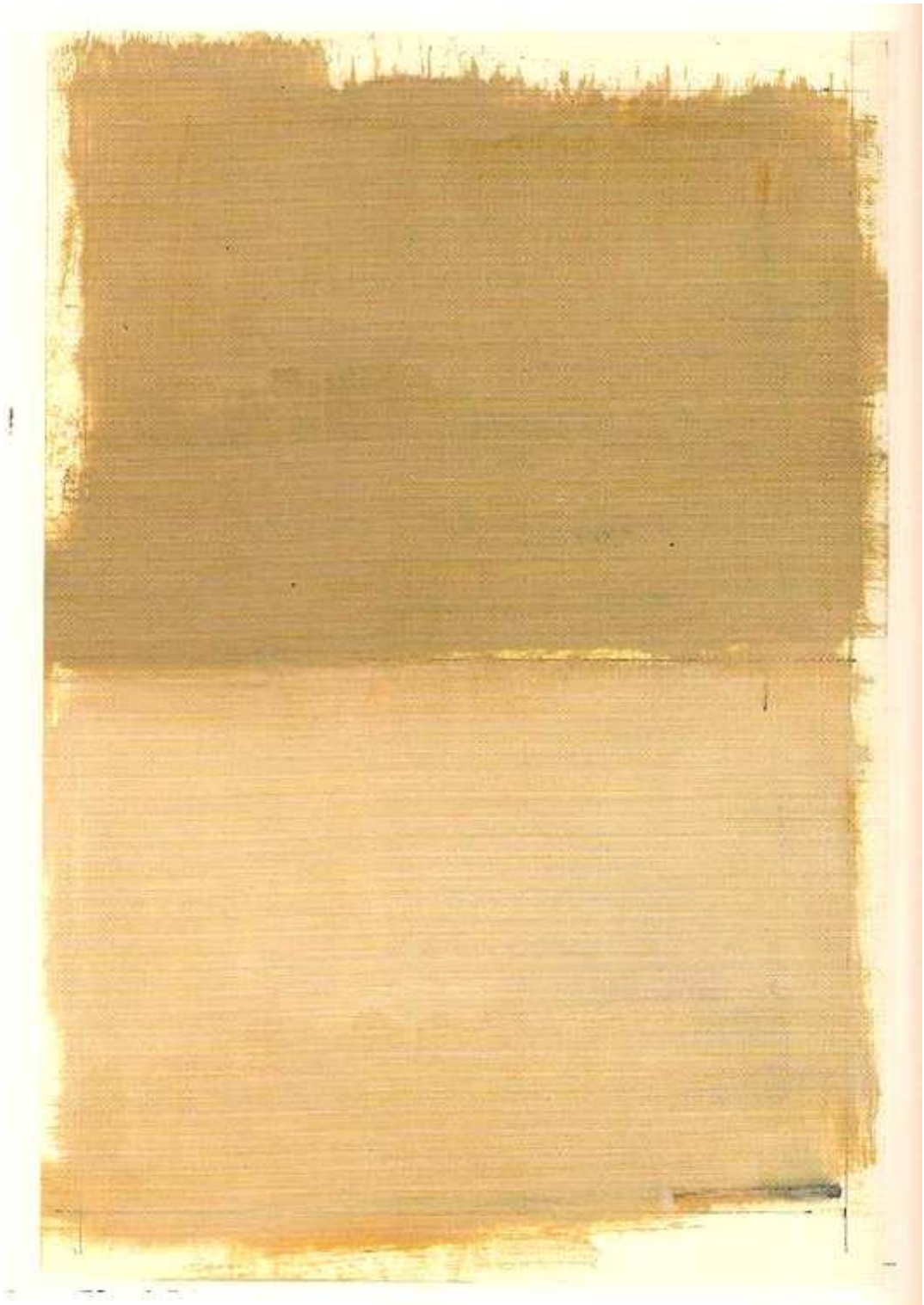


Figure 88. D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, s. p.

À l'opposé, le dénouement cherche à *matérialiser* le son et le souffle, à leur donner moins une consistance qu'une substance. Pour ce faire, Dominique Goblet joue avec la dilatation du plan : elle ouvre le cadre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de case et finalement plus de planche, juste une feuille et de la couleur dans laquelle l'œil vient se noyer. Une page en particulier retient notre attention (Fig. 88) : l'auteur laisse ici deviner l'encadrement sous la couleur, la planche sous la feuille. Elle ne se contente pas de recouvrir pudiquement la bordure par de la peinture épaisse, elle met en scène cet acte de d'opacification, de recouvrement et donc le sabordement de son dispositif. L'œuvre n'est plus que matière et spatialité, reliefs et aplats de couleur, faisant jaillir quelques mots comme exhalés sur le papier. Goblet met ainsi l'accent sur un espace-temps, celui d'un présent sonore qu'elle cherche à rendre éternel.

Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espacement même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération⁶⁰⁴.

b. L'espace d'une écoute

Le son se présente et se morcelle dans un entrelacement de bulles et d'onomatopées qui forme visuellement un continuum sonore. Dans le chapitre 3, elle raconte un souvenir d'enfance marquant : en guise de punition, la petite fille fut enfermée, les mains attachées, dans le grenier. Ce sont les événements qui conduisirent à la punition qui nous intéressent ici : le bruit y joue un rôle maléfique. Par une après-midi pluvieuse, tandis que le père suit à la télévision le grand prix automobile de Formule 1, la petite Dominique s'ennuie. Elle joue avec une paire de ciseaux puis frappe du pied contre la table. Venus s'ajouter au vrombissement des voitures de course jailli du salon et au clapotement de la pluie qui s'écrase contre la vitre, le claquement des ciseaux et le battement des coups contre la table font subir à la mère une sorte de mimésis du choc qui la conduit à enfermer l'enfant au grenier. De manière éloquente, la mère semble prise de remords quand cessent enfin le ronflement de la télévision et le clapotis de la pluie.

Au premier coup d'œil, on remarque que c'est l'interpénétration des bandes sonores – celle de la dispute et celle de la course – qui permet de concilier deux espaces

⁶⁰⁴ J. L. NANCY, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 32.

spatio-temporels incompressibles : ce qui se passe à la télé et ce qui se passe dans la maison (Fig. 89). Par le parallélisme sonore⁶⁰⁵, Dominique Goblet nous raconte l'histoire d'une absence, celle du père : ici, ce n'est pas l'image mais le son qui se fait présence-absence⁶⁰⁶. Continu et insidieux, le bourdonnement des moteurs, qui enfle sur huit planches jusqu'au double drame, signale que le père est à la fois ici (dans la pièce attenante) et ailleurs (emporté par la frénésie télévisuelle) : ensorcelé par l'homme qui vole au secours de Williamson, il ne vole pas au secours de sa propre fille. La télévision introduit au sein de la cellule familiale un événement acoustique concurrent.



Figure 89. D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, s. p.

⁶⁰⁵ Alors que la mère enferme l'enfant au grenier, le père renonce à intervenir, retenu par l'accident tristement célèbre de Williamson, retransmis en direct. Tandis que la mère conduit la fille au grenier, la voiture du pilote automobile se retourne et s'embrase. « Pas le grenier, non... Pas le grenier ! ! » / « C'est l'accident ! ». Le pilote David Purley tente de porter secours à l'accidenté lorsque la mère attache les mains de l'enfant. Les efforts de Purley sont déclarés vains pendant que la petite fille subit la punition.

⁶⁰⁶ D'ailleurs, le chapitre 3 débute par une prolepse annonciatrice, une anticipation narrative par laquelle une Dominique adulte avertit : « Mais non Papa... C'est toi qui nous as laissé tomber ». D. GOBLET, *Faire semblant c'est mentir*, op. cit., s. p.

Le réseau des bulles parolières et la rengaine des onomatopées présentent la planche de bande dessinée comme un tissu sonore. En découpant la dispute entre la mère et la fille, les bulles viennent rythmer la planche et scander l'intensification de la chamaille. Matières plastiques à part entière, saisies au vol sans nul besoin de décryptage, les onomatopées indiquant le ronflement de la course apparaissent moins comme des phonèmes que comme des formes : elles forment alors un jet ininterrompu qui symbolise parfaitement l'espace parcouru par les voitures, par opposition à l'enfermement de la petite fille⁶⁰⁷. En dessinant une suite, ce jet ouvre l'espace de la case : le vrombissement s'inscrit dans une continuité, dans un espace ouvert et tendu vers les autres cases. De la sorte, l'espace de la case devient l'espace d'un renvoi, d'un écho et ce faisant d'une *écoute* : le son met en branle l'instant présent – celui de la case – et le lecteur en alerte. En prenant ainsi véritablement possession de l'espace, ils recréent non pas le temps mais une durée.

Cet exemple montre que les émissions sonores, bulles ou onomatopées, permettent au lecteur d'opérer des raccords : ces « raccords sons » contribuent à lier par le texte les cases entre elles. L'élément sonore prend alors une fonction de suture, intervenant dans le processus de lecture. Par ces raccords, la planche ne se présente non plus comme une continuité de fragments, mais comme une construction qui pousse l'esprit à percevoir les liens, à dépasser en dégageant l'unité de la planche et, avec elle, la possibilité d'un parcours : comme dans le paysage pictural⁶⁰⁸, des courbes se détachent, des lignes d'horizon apparaissent. Ainsi, la planche de bande dessinée peut ne pas servir simplement de fond à un spectacle, mais devenir elle-même spectacle : en cela, elle donne lieu à une émotion esthétique.

⁶⁰⁷ Si la petite fille se montre si turbulente, c'est précisément parce qu'elle veut sortir, jouer dehors. Elle envie d'ailleurs les « maisons beaucoup plus grandes » de ses copines.

⁶⁰⁸ Dans *L'Invention du paysage*, Anne Cauquelin remarque que : « Dans l'un et l'autre cas, dans les paysages de Poussin ou ceux des jeux vidéo, ne s'agit-il pas d'organiser des objets dans un espace qui les relie et qui possède des propriétés données ? [...] Là, comme ici, ce qui est donné à voir, le paysage peint, est la concrétisation du lien entre différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offre un agencement, un ordonnancement et finalement un "ordre" pour la perception du monde. » A. CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989 ; rééd. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 6.

Conclusion

Chez Fabrice Neaud et plus encore chez Dominique Goblet, quelque chose vient se déposer entre les choses. Au contraire de la pensée de l'écran proposée par McCloud, loin du fantasme de l'audiovisuel, la planche devient une surface qui remplit une triple fonction de structuration, d'intimité et d'ouverture, ces trois vertus qui caractérisent le lieu lyrique selon Maulpoix :

Elles correspondent à une triple souci du poète : organiser et interpréter le monde, y reconstruire le berceau de la subjectivité, et y ouvrir des perspectives autorisant son évasion. Cette ambition définit le champ d'action du lyrisme⁶⁰⁹.

Goblet se raconte en suivant le mouvement d'une dilatation, d'une ouverture de la feuille et de l'espace : elle érode l'espace de la marge pour mettre en avant la matérialité de la planche. À sa suite, d'autres auteurs revendiquent l'opacité de leur récit de soi. C'est le cas d'Olivier Josso Hamel qui a choisi de manière singulière de se raconter sur un papier coloré : en employant du papier orange radiographique, il interroge la notion d'espace et de profondeur et pose d'entrée de jeu des questions de représentation. L'image scientifique de type radiographique se présente comme une coupe du monde, comme une image qui a sa propre profondeur, qui se nie en tant que support pour ne faire référence qu'à son propre volume. Elle se lie comme autre chose, comme une carte (du corps, de la santé). En supprimant le blanc créateur de la planche, Josso utilise la couleur pour jeter un rideau sur ses souvenirs et pour montrer le « travail » en œuvre dans son titre : travail de deuil, travail de l'œuvre. Ce papier orange se fait spéculaire : c'est d'ailleurs celui sur lequel il dessinait enfant et que sa tante Nanou lui ramenait de son travail dans un cabinet de radiologie médicale où il lui servait à « envelopper et identifier les clichés ». Papier d'emballage et papier fourni par sa bonne marraine qui lui avait soufflé l'idée de faire de la bande dessinée. Puisqu'elle est devenue spéculaire, Josso n'a d'autre choix que de se raconter sur le mode du recouvrement, par exemple en ajoutant du correcteur liquide blanc censé masquer les erreurs. L'opacité de la matière (du papier radio comme du Tipp-Ex) désigne d'entrée de jeu l'impossible de la figure : l'impossible de la figure du père, dont il se souvient si peu des traits. En ce sens, Josso s'objective dans son œuvre. Ainsi, l'excès de la

⁶⁰⁹ J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 339-340.

matière est l'un des moyens de signifier la saturation de la parole autobiographique.
D'autres auteurs adoptent au contraire un geste d'élimination.

CHAPITRE 2

Frontalité et modernité de la bande dessinée

Introduction

L'écriture de soi s'interroge de manière privilégiée sur son dispositif de représentation et de présentation : plus que toute autre, elle se trouve contrainte « de se *montrer montrant* », c'est-à-dire d' « [exhiber] dans son intégrité, la dimension énonciative de tout énoncé⁶¹⁰ ». Les jeux de transparence et d'opacité mettent en évidence la dimension énonciative de la bande dessinée, ils rappellent que l'auteur s'est bien trouvé face à la planche. En se séparant de la référence, le travail se poétise, les images prennent de l'indépendance par rapport à ce qu'elles représentent et l'auteur peut alors expérimenter au sein même de l'œuvre le décollement de soi ou la déliaison qui caractérisait l'opération d'autoreprésentation : à force de se projeter dans un double, ce dernier risque en effet de ne plus habiter les choses et de faire l'expérience d'un exil. Il n'est pas rare que l'auteur prenne alors la figure moderne du promeneur ou du passeur. De Villars-sur-Var à Montréal, Edmond Baudoin reste ce promeneur solitaire toujours de passage. Frédéric Boilet est cet « apprenti japonais » qui « après quinze années d'un séjour quasi ininterrompu » vit au Japon « sans y avoir rien vu⁶¹¹ » et qui tient à faire découvrir en France quelques maîtres du manga.

Passager, le poète est aussi passeur. Se reconnaissant transitoire, il fait de la *transitivité* sa condition et son devoir. Le « moi » devient lieu de passage⁶¹².

Ainsi exilé, l'auteur se met à la hauteur de son objet et dirige son attention vers la surface de l'album. Pour le dire autrement, c'est précisément l'expérience de la déliaison qui peut lui permettre de faire à la fois l'aveu de la « résistance à communiquer » et celui du « secret incommunicable⁶¹³ ».

Pour celui qui écrit toute la question est là : faire passer dans la tête ou le cœur d'autrui ces « concrétions » qui ne sont valables que pour lui », des plus incommunicables qui soient, ces petits

⁶¹⁰ L. MARIN, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, op. cit., p. 19.

⁶¹¹ F. BOILET, *L'Apprenti Japonais*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, 240 p.

⁶¹² J. M. MAULPOIX, *La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 126.

⁶¹³ L. MARIN, *La Voix excommuniée*, op. cit., p. 177.

cailloux insignifiants que sont ces souvenirs singuliers passés ou présents, qui sont en lui sans être tout à fait à lui⁶¹⁴.

Pour répondre à la question posée par Marin, les auteurs excommunient leur voix de plusieurs manières. Certains auteurs se mettent hors de l'œuvre pour nourrir un sentiment de méfiance vis-à-vis des conditions de la représentation et des modalités de l'énonciation autobiographique : cette méfiance vient parfois mettre la bande dessinée en crise. D'autres auteurs revendiquent l'extériorité et renforcent la frontalité de leur rapport à l'œuvre par un dispositif de planéité ou de neutralité. Assurées que l'« auto(biographique) » ne peut pas ne pas engendrer un ex-(communiqué ou communicable) », de jeunes artistes comme Anne Herbauts ou Marion Fayolle puisent dans l'expérience de l'exil l'occasion de se dire : « [leur] Ex- a généré [leur] Auto-⁶¹⁵ ». En s'articulant autour de questions de dispositif et de mise en scène, ce chapitre rappelle que l'écriture de soi se présente sous son jour paradoxal de menace et de relance au neuvième art.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 178.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 185.

I. LA BANDE DESSINÉE EN CRISE

L'écriture de soi inflige à la bande dessinée une certaine violence et entretient des relations étroites avec la notion de crise : on l'a vu, elle est apparue dans le champ du neuvième art pour répondre à ce que les auteurs nommeraient une crise de la bande dessinée académique ; par ailleurs, certains auteurs passent par le récit de vie pour raconter une crise : crise de la création (Dupuy et Berbérien), crise du format (Killofer), crise existentielle (citons le *L* de Benoît Jacques⁶¹⁶), crise de la bande dessinée (citons le *Journal* de Julie Doucet). De manière cathartique, le récit se développe sur le mode de la parenthèse avant de se résorber de lui-même. Killofer assassine par exemple ses doubles, ses persécuteurs, les mauvais démons qui donnaient sa forme au livre : en se séparant de sa mauvaise conscience, il met fin au récit. Cependant, la crise peut prendre une forme plus interne, plus inhérente au système de la bande dessinée. Comme le laissait déjà sous-entendre *Momon*, cette supercherie qui faisait référence au vaste domaine des mystifications littéraires, l'écriture de soi peut saper l'assise du narrateur. Le mécanisme d'extériorisation propre à l'autoreprésentation peut pousser l'auteur hors de lui, hors de l'œuvre et le conduire à se méfier des conditions de possibilité de la bande dessinée autobiographique en particulier voire de la bande dessinée en général. Ainsi, une crise de l'autobiographie peut conduire à une crise du neuvième art.

1. *L'expérience de la déliaison : le cas de L'Apprenti de Lucas Méthé*

Cette méfiance fait l'objet de *L'Apprenti*⁶¹⁷ de Lucas Méthé. Admirateur de Fabrice Neaud et de Mattt Konture, il se présente comme l'héritier très lucide des problématiques qui ont traversé la bande dessinée autobiographique des années 90. Il reprend leur questionnement à son compte et le restitue dans un dispositif constamment mis en branle. Plus précisément, il pousse plus loin les paradoxes que l'on a déjà relevés pour faire de l'expérience de la dissonance une véritable condition de vérité. C'est en effet en court-circuitant tout effort de coïncidence, en déconstruisant la fameuse triade auteur-narrateur-personnage, constitutive de l'autobiographie selon Philippe Lejeune, qu'il

⁶¹⁶ B. JACQUES, *L*, Paris, L'Association, 2010.

⁶¹⁷ L. MÉTHÉ, *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010.

se propose d'atteindre sinon une vérité du moins une certaine justesse. Chez lui, la vérité se trouve dans la déconstruction dans un geste créatif autodestructeur et profondément moderniste.

a. L'expérience d'une discordance

Comme son titre l'indique, *L'Apprenti* est un récit de soi initiatique : Lucas Méthé y raconte ses premiers émois amoureux, son apprentissage du métier d'éditeur, les puissantes et parfois douloureuses amitiés de la jeunesse. Il consigne en particulier sa rencontre avec Mélanie et comment, si elle refuse ses avances, elle n'en continue pas moins de maintenir une certaine ambiguïté. Il relate aussi l'évolution de sa relation avec Simon, ami et collaborateur avec lequel il mène à bien plusieurs projets d'édition, avec lequel il connaît un véritablement bouillonnement créatif mais dont la personnalité complexe et envahissante lui pèse de plus en plus. De ce récit d'apprentissage, Lucas Méthé tire tout un questionnement sur sa pratique artistique, ses désirs et les contours de son identité. S'il ne s'agit pas strictement du journal d'une crise, comme le *L* de Benoît Jacques, il s'agit plutôt du récit d'un moment charnière, d'un temps de trouble et de bouleversement.

Ce moment de basculement, Lucas Méthé cherche à s'en souvenir et à le livrer d'une manière quasi objective. De façon ostentatoire, il se propose d'être fidèle à ses sentiments de l'époque et à ce qu'il était alors. Ce souci d'objectivité se traduit formellement par un travail d'épure graphique : Méthé cherche à éviter toute mise en scène ou, plus exactement, tout effet de mise en scène. La plupart des planches se présentent selon ce schéma : un cadre tracé à la règle se divise en deux croquis, enserrés en haut, en bas et parfois au milieu par un texte souvent proéminent (Fig. 90).

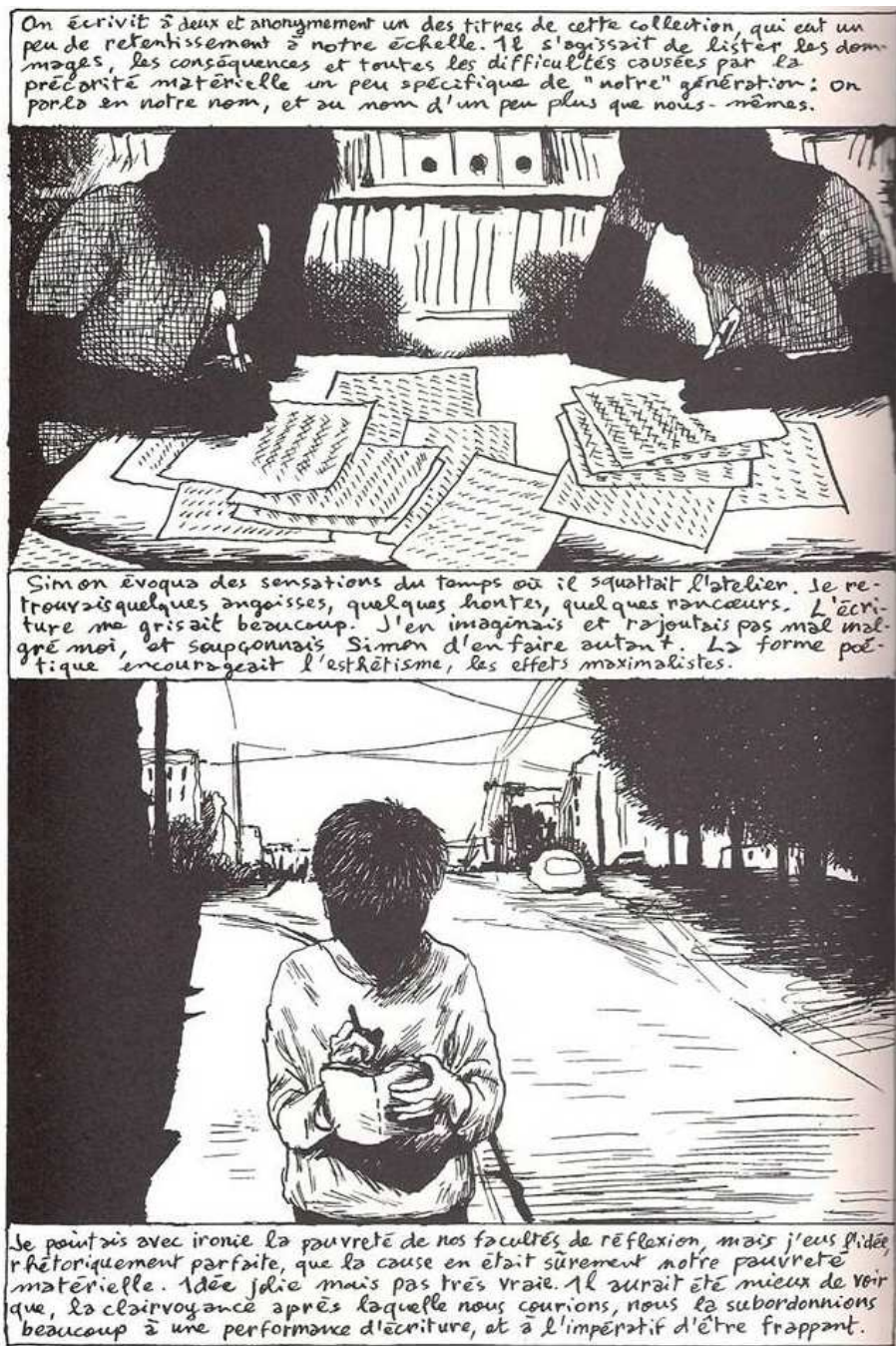


Figure 90. L. MÉTHÉ, *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 50.

Le lecteur se trouve privé d'une parole autre que celle du narrateur, d'une parole qui pourrait l'aider à interpréter le personnage de Lucas. C'est donc constamment au style indirect que le dialogue est rapporté. De manière manifeste, la conversation passe toujours par le prisme du narrateur. À la faveur du déferlement d'une écriture à la première personne, Méthé met l'accent d'une part sur le *for intérieur* du narrateur, d'autre part sur le

regard que le dessinateur porte sur les choses à travers le croquis, dans un mouvement contraire d'extériorisation. Ainsi, le dispositif mis en place dans *L'Apprenti* force d'emblée le constat d'une certaine hybridation autobiographique.

Cet effet de dissonance est renforcé par le fait qu'il ne se représente pas ou peu, ou presque incidemment. Dans la planche précédente, le narrateur raconte qu'il a écrit avec Simon et anonymement plusieurs diatribes, dans lesquelles ils dénoncent leur précarité matérielle. Il parle dans le texte « d'une urgence à dire, d'une rage d'expression⁶¹⁸ » et de « l'impératif d'être frappant⁶¹⁹ ». Se retrouve ici le mythe romantique de l'expression ou d'une sorte de naïveté de la spontanéité. Toutefois, cette voix sonne un peu faux, elle résonne d'une manière un peu dissonante par l'évitement évident de l'exercice de l'autoportrait. Méthé s'autoportraiture dans le noir. D'un point de vue narratif, ce jeu d'ombre et de lumière permet sans doute de mettre en évidence l'indistinction, le brouillage identitaire craint par le personnage : Lucas se noie dans la personnalité de Simon.

De cette manière, Lucas Méthé souligne parfaitement la tension entre la recherche d'une voix (narrateur) et celle d'un sujet (personnage). En outre, en évitant ainsi de se représenter, l'auteur restitue parfaitement l'expérience de la solitude qui est au centre de *L'Apprenti* : il dessine des portraits et des paysages, des espaces, des lieux désertés. Comme s'il n'avait aucune prise sur le monde réel, il met continûment en évidence le regard extérieur qu'il arbore et son incapacité à *habiter* les choses. Impression renforcée par le fait que le dessinateur a souvent tendance à légèrement décadrer l'objet du regard, à se montrer étranger à ce qui lui est extérieur. Ce faisant, le regard se présente comme toujours discordant, parfois inopportun, voire même voyeur.

b. L'entre-deux de l'écriture

Et c'est là que réside l'intérêt de cette œuvre, pour ne pas dire son tour de force : le thème de l'étrangeté à soi, qui court dans toute l'histoire de l'art, devient le garant du souci

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

de vérité de Lucas Méthé, autrement dit ce qui pose son pacte autobiographique dans *L'Apprenti*. Les thèmes de la déconnexion, de l'étrangeté, de la solitude se trouvent au centre à la fois du contenu narratif et du dispositif artistique. Plus précisément, c'est en creusant la distance entre le narrateur et le personnage que Méthé pratique l'écriture de soi comme un moyen de connaissance et de démythification, c'est ainsi qu'il entend faire œuvre d'autobiographie. Il ouvre la brèche entre le narrateur et le personnage de plusieurs manières. Par exemple, à la faveur du temps qui passe, il confie que l'accès à ses sentiments d'alors lui est devenu difficile : « Mais je les ai parfois retrouvées, avec un certain étonnement, et un peu d'émotion⁶²⁰ ». Ou bien il joue avec la notion de théâtralité, de masque qu'on arbore en société. Il dénonce par exemple le « malentendu qu'il y a entre soi et l'effet qu'on fait⁶²¹ », admettant l'intervalle qu'il y a entre celui qu'il s'imaginait être et celui qu'il était réellement : « Quel rapport avais-je avec le doux agneau gorgé d'amour que me sentais être à l'intérieur⁶²² ? ». Le dispositif graphique décrit plus haut renforce encore cette mise à distance. En effet, par son dépouillement même, la forme du livre rappelle celle du journal, du carnet de croquis et donne ainsi l'impression d'une relecture : l'œuvre se présente dans un après-coup à ses propres archives, à ses souvenirs. Enfin, un certain sens de la dérision imprègne parfois l'œuvre, comme lorsque le narrateur se moque du sérieux de son personnage, de sa gravité et de ses prétentions romantiques, par exemple quand il se complaît dans la douleur. Il écrit qu'il souffrait de ne pas souffrir plus, cherchant ainsi à « forcer la profondeur », ou bien il dénonce l'illusion peut-être adolescente de la permanence de ses sentiments. Ainsi, il explique à son ami Simon que rien, aucune amélioration matérielle ni sentimentale, ne viendrait entamer son mal de vivre. Le commentaire du narrateur arrache un sourire au lecteur : « C'était assez bien ce que je pensais, et que je perdis de vue ensuite⁶²³ ».

En raison de ce détachement entre le narrateur et le personnage, l'écriture se présente fondamentalement comme l'écriture d'un entre-deux, comme l'écriture d'un sujet, certes, mais d'un sujet autre que soi. Lucas Méthé le traduit parfaitement graphiquement. Quand le personnage se trouve dans l'image, il fait le plus souvent tache (Fig. 91). Ici, il se résout à faire son autoportrait, tout en se cachant. Il est de profil et, de manière assez peu crédible, ses lunettes, au lieu de renvoyer la lumière, cachent son regard en plongeant ses

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 13.

⁶²² *Idem*.

⁶²³ *Ibidem*, p. 27

yeux dans l'ombre, dans le noir. Le dessinateur fuit encore une fois l'autoportrait en fuyant le regard. Dès lors que les yeux sont dans le noir et privent le lecteur d'un accès à l'expression, le sourire qu'il arbore sonne un peu faux. Le texte ne dit pas autre chose :

Horribles dessins ! Sont-ils ressemblants ? J'étais tout à fait mon spectateur, me prenais en pitié (...).
Je ne sais plus de quoi je prenais le rôle, si j'en prenais un⁶²⁴.

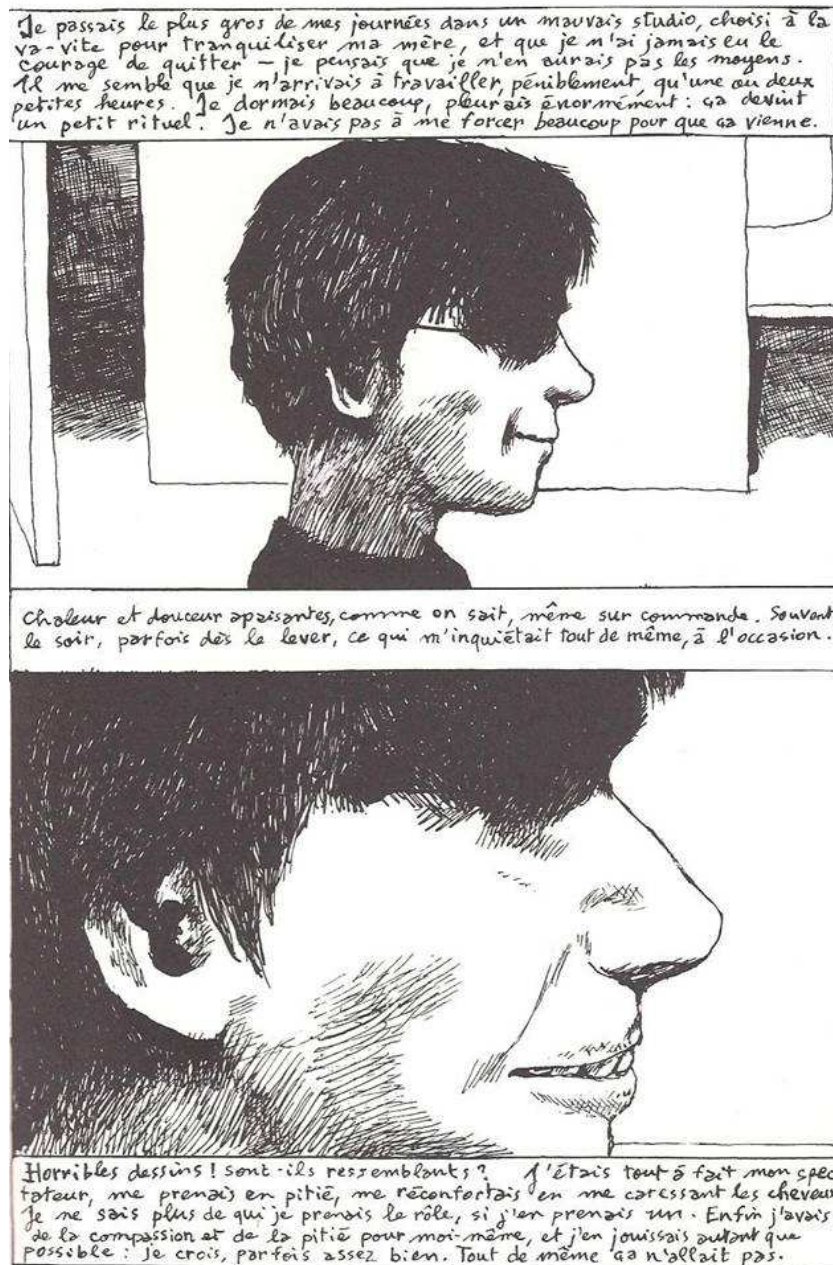


Figure 91. L. MÉTHÉ, *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 19.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 19.

c. La disparition de l'auteur

De ce malaise qui court tout au long de *L'Apprenti* découle la tentation de se glisser dans la peau d'un autre. Comme l'indique subtilement la couverture, l'autoportrait de Lucas Méthé ne se lit qu'avec le portrait de Mélanie en regard (Fig. 92). Dans ce livre, l'auteur propose une lecture de soi à travers la lecture des autres, à travers la galerie de portraits de ceux qui l'éveillent à la vie : le portrait de Simon qui lui apprend le métier d'éditeur, qui éveille sa conscience politique ; et celui de Mélanie qui éveille à la fois son désir et sa frustration. Rappelons que le personnage de Lucas a dix neuf ans au début du livre. À l'instar de n'importe quel intimiste, l'auteur a besoin des limites de l'autre pour sentir ses propres contours. Il avoue qu'il rêvait « sans cesse (...) de qui saurait dénicher en (lui) une substance et une épaisseur, et les (lui) mettrai sous les yeux avec certitude » et qu'il aurait « voulu rendre Mélanie témoin de son évolution (pour en être plus sûr⁶²⁵ ?) ».



Figure 92. L. MÉTHÉ, *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010.

Avec beaucoup de justesse, le narrateur admet qu'il trouvait « beau de vouloir, par le travail, [se] comprendre et comprendre les choses » :

et je voulais faire entrer de force le dessin là-dedans (le dessin exprime trop, questionne trop peu). Mais les mots, alors, ne m'aidaient guère plus⁶²⁶.

À travers le dessin, une certaine violence semble infligée à l'écriture de soi. Pour s'incarner, l'auteur doit passer par la pratique de portraits et dans une moindre mesure d'autoportraits qui ne restent que des figures. En cela, le mouvement du livre suit celui d'une négation, tant l'auteur indique que pour s'affirmer il se doit de mettre fin à cet autoportrait à la troisième personne, parfaitement incarnée dans la représentation d'une

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 123.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 77.

bibliothèque comme miroir de l'âme. Alors qu'une double planche présente les rayonnages d'une bibliothèque, le narrateur explique son besoin de se détacher de ce faux miroir de l'âme :

Tout à coup me fatiguèrent tous les livres, films, idées qui m'avaient tant passionné et que j'avais ardemment défendus et aimés : je les regardais étonné, avec le sentiment de ne pas les connaître, de ne m'être jamais demandé s'ils me plaisaient, me touchaient⁶²⁷.

Peu avant la fin du livre, Méthé se rebelle contre l'influence de Simon avec lequel il s'est trop fondu, il suit un mouvement de révolte proprement identitaire. Il se détache des admirations de Simon, qui étaient devenues les siennes, d'une culture fabriquée qui devait le définir. À la fin il ne reste qu'un livre, l'écriture, probablement ce livre (Fig. 93). L'auteur a fait de son livre une sorte de double, de fétiche qu'il peut charger de ses anciens maux et de toute sa culpabilité et qu'il peut surtout laisser derrière lui. Autrement dit, l'écriture se réalise en se niant.

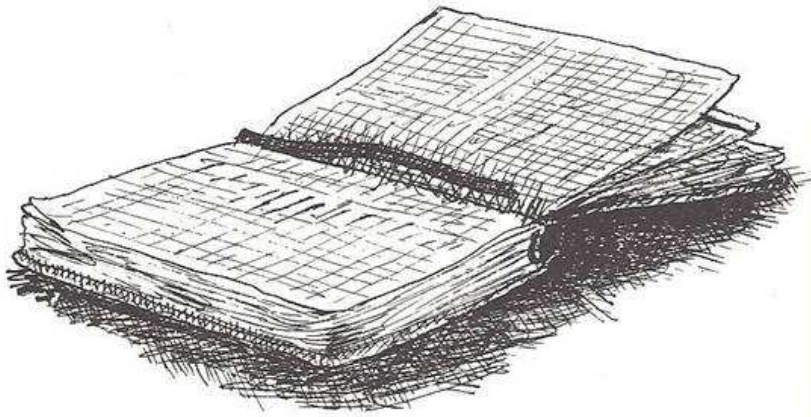
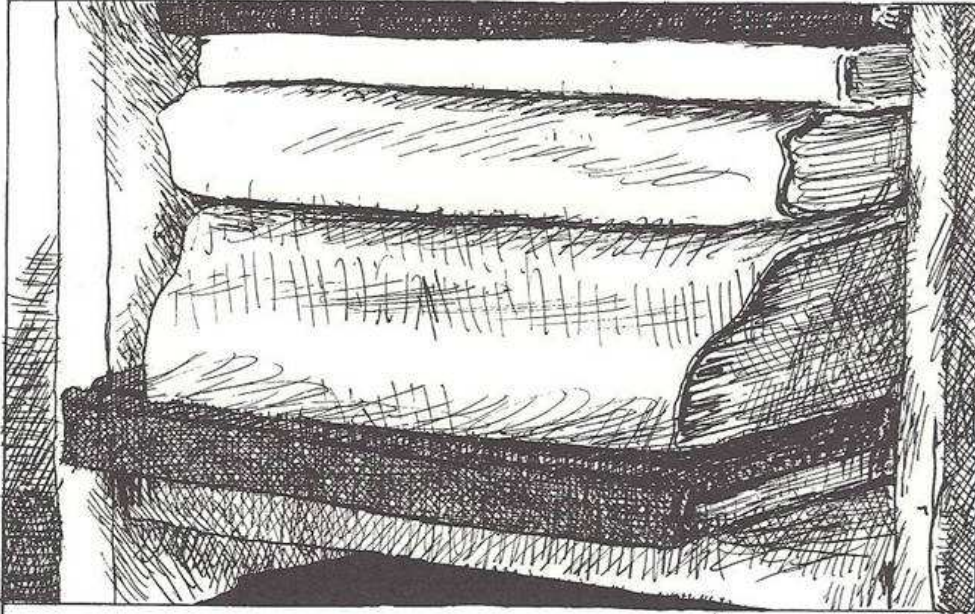
J'ai essayé de ne pas mentir plus que mes souvenirs ne mentent, et peut-être moins. Fichues dispositions : le souci d'art colle aux choses comme de la boue aux chaussures⁶²⁸.

En fermant ainsi son livre, en posant sa voix de cette manière, Méthé s'aventure sur un terrain glissant dans la mesure où la seule autorité dans le cadre discursif est bien le narrateur lui-même. En ne cessant de répéter que le contenu de vérité qu'il propose est pour le moins incertain, l'auteur pose la question de sa propre autorité discursive. De cette manière, la dimension incertaine de l'œuvre laisse émerger une parole : parole qui se fait à la fois une voix et une responsabilité. Et comme on va le remarquer, sa responsabilité sera peut-être d'étouffer sa propre création sous ses exigences de vérité et de pureté. Ainsi, alors que Lucas Méthé raconte tout au long de *L'Apprenti* qu'il est à la recherche d'un personnage, il trouve finalement un auteur. L'Auteur est peut-être finalement cet Autre qui habite l'œuvre, à condition d'être en voie de disparition.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 126.

Je n'ai pas raconté la fin du projet de livre dont j'ai parlé : vieilles salades heureusement abandonnées. On m'a convaincu du misérable de la chose, qui perpétuait ce que je mettais trop d'ardeur à vouloir me débarrasser. Un peu plus de deux ans ont dû passer dessus au moment de revoir une dernière fois ces lignes. (En sont-elles si différentes ?)



J'ai essayé de ne pas mentir plus que mes souvenirs ne mentent, et peut-être moins. Fichues dispositions : le souci d'art colle aux choses comme de la boue aux chaussures. C'est un gros travail à décrocher, et pour on ne sait quel résultat. (octobre 2009)

Figure 93. L. MÉTHÉ, *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 125.

2. *La crise de la création*

Dans *L'Apprenti*, le fantasme de pureté artistique va de pair avec le fantasme de la disparition du poète qui était prescrite par Mallarmé : c'est l'effacement du texte qui sacralise l'œuvre. Lucas Méthé rappelle notamment qu'à la triade proposée par Lejeune s'adjoint le dessinateur : ce dernier creuse l'écart entre le passé et le présent, l'intérieur et l'extérieur, il met la parole autobiographique en miettes. C'est la raison pour laquelle Lucas Méthé forme le rêve, inspiré de l'avant-garde littéraire, que sa voix s'éteigne au sein même de son œuvre et que son travail puisse ainsi se déployer de manière autonome. Ce fantasme de l'effacement traverse plusieurs œuvres de notre corpus. Par exemple, Boilet est chatouillé par le désir de devenir invisible :

Devenir invisible... Pourquoi pas ? Ce pourrait être un beau projet pour les années à venir. Comme le héros de *L'Homme sans talent*, chercher à « ne pas être »... [...] Ne plus aller, mais fuir. Être, mais absent. Disparaître⁶²⁹...

Être un bon observateur, ce serait s'effacer ; faire preuve d'objectivité, ce serait disparaître. On retrouve ce désir dans le processus de métempsychose qui caractérise certaines œuvres. Rappelons que Neaud veut se fondre dans la peau de son modèle, que Baudoïn veut devenir un atome du chemin qu'il dessine : ne couche-t-il pas sur le papier son envie de s'étendre sur la terre, d'attendre que le chemin le boive pour enfin devenir un atome du chemin de Saint-Jean⁶³⁰ ? Dans « Chasse aux papillons », Walter Benjamin décrit bien ce processus :

La vieille loi de la vénerie commençait à régner entre nous : plus je me conformais de toutes mes fibres à l'animal, plus je devenais en moi-même lépidoptère, et plus les faits et gestes de ce papillon prenaient la couleur de la décision humaine, et, finalement, c'était comme si sa prise était le prix que je devais payer pour pouvoir recouvrer ma nature humaine⁶³¹.

⁶²⁹ F. BOILET, *L'Apprenti japonais*, op. cit., p. 190.

⁶³⁰ E. BAUDOÏN, *Le Chemin de Saint-Jean*, op. cit., s. p.

⁶³¹ W. BENJAMIN, « Chasse aux papillons », dans *Sens unique*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1978, p. 44-45.

Face au paradoxe de devoir rester « distant et dans la mesure du possible objectif⁶³² » tout en étant capable de « susciter les événements⁶³³ », l'auteur est parfois conduit à une véritable crise de la création : c'est le cas de Nicolas de Crécy qui abandonne la bande dessinée en 2009, deux ans après la publication de *Journal d'un fantôme* qui préfigure son changement de carrière artistique. On l'a vu, il s'épanche sur des questions de dessin, d'espace et de surface dans ce double récit de voyage : c'est le voyage du dessin qui cherche sa forme au Japon, c'est celui du dessinateur en plein questionnement artistique à Recife. Alors que ce dernier manifeste le désir d' « échapper aux circuits obligatoires et [de] connaître les nuances de la vie [là-bas]⁶³⁴ », la bande dessinée le force à adopter la posture du témoin, « témoin de luxe » selon Nicolas de Crécy. En rejetant cette extériorité forcée synonyme de fausseté, il rejette physiquement tout un dispositif de mise en scène faisant croire à la possibilité d'un produit fini et se retrouve rejeté à la lisière de l'œuvre : le corps du dessinateur s'exclut, s'exile. Il n'est d'ailleurs pas anodin que de Crécy évoque dans ce même album le voyageur moderne « qui visite la planète comme il visite un zoo, mais qui pour son malheur en a pleinement conscience et voudrait se cacher, honteux de son statut mais visible de tous⁶³⁵ ». À la fin du *Journal d'un album*, il invite le lecteur à se méfier « de tous les pénibles qui vous racontent leur vies dans les transports en communs... ou dans les livres⁶³⁶ ». La méfiance vis-à-vis de l'écriture de soi lui permet d'exercer un doute plus général s'étendant à la bande dessinée elle-même et conduisant l'auteur à une cessation d'activités. Nicolas de Crécy explore aujourd'hui d'autres médiums comme le dessin unique ou l'animation.

Plusieurs auteurs se sont exprimés sur la bande dessinée autobiographique et ont fait le constat d'une véritable crise. J'aimerais revenir brièvement sur les textes que Fabrice Neaud, Jean-Christophe Menu et Lucas Méthé ont publiés dans la revue *L'Éprouvette* et dans lesquels ils adoptent une démarche apophasique qui suspend la création pour définir ce qu'elle n'est pas et ne devrait pas être. De ce point de vue, leur démarche vérificatrice et leur posture de veille constituent l'autre attitude artistique qu'ils ont choisie d'adopter. Tous partent du constat d'une surproduction, que Lucas Méthé la qualifie de

⁶³² *Ibidem*, p. 33.

⁶³³ *Ibidem*, p. 34.

⁶³⁴ N. de CRÉCY, *Journal d'un fantôme*, *op. cit.*, p. 144.

⁶³⁵ *Ibidem*, p.146.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 218.

« nauséuse⁶³⁷ », allant de pair avec un afadissement des albums intimes : Neaud constate un « resserrement » ou ce qu'il appelle « une *sédimentation* ou une *calcification* », « un peu comme si l'infini des possibles s'était désormais refermé⁶³⁸ ». Utilisant une comparaison biologique un peu laborieuse, il parle de la bande dessinée autobiographique comme d'une forme « colonisée » rendant impossible « à de nouvelles formes de vie, entièrement neuves sur le plan de l'organisation anatomique, d'émerger⁶³⁹ ». Quant à Menu, il déplore un « appauvrissement », une « caricaturisation vers une forme convenue de récit pseudo-intimiste tendant au dénominateur commun » qui conduit à une « réduction des possibles sur le plan du rapport bande dessinée/réalité individuelle⁶⁴⁰ ». Que la pratique de la bande dessinée autobiographique soit aujourd'hui admise, qu'elle soit devenue fréquente et donne naissance à certains invariants, c'est pour nos auteurs le signe qu'il est désormais impossibles d'inventer de nouvelles formes. Car l'écriture de soi nécessite pour Neaud un « investissement total », elle ne peut « se pratiquer sérieusement sans une réelle mise en danger de son auteur » :

Cette mise en danger me semble devoir opérer dans tous les champs de sa vie, aussi bien concernant sa vie intime que ses conceptions esthétiques, le choix de ses amitiés qu ses choix professionnels⁶⁴¹.

Car l'idée même de genre s'oppose pour Méthé à l'idéal artistique portée par l'autobiographie : pas question de se raconter en acceptant de « mettre de l'eau dans son vin⁶⁴² ». Remarquons l'importance que chacun accorde à la notion d'inconfort, de refus de tout compromis et plus largement de vérité.

À travers ces nombreuses critiques de la production, c'est toute la dimension profondément moderniste de la bande dessinée autobiographique que ces auteurs réaffirment avec force : quand elle est apparue dans les années 90, il s'agissait de renouveler les formes déjà existantes, d'explorer les limites de la bande dessinée. Une fois que ce renouvellement n'est plus possible, elle devrait alors s'autodétruire. De ce point de vue, l'écriture de soi se présente comme un instrument pleinement avant-gardiste de vérité qui devait permettre au neuvième art de partir à la recherche de sa modernité. En

⁶³⁷ F. NEAUD, J. C. MENU, *Autopsie de l'autobiographie*, op. cit., p. 487.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 454.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 457.

⁶⁴⁰ *Idem*.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 455.

⁶⁴² *Idem*

dénonçant la « crise de la bande dessinée autobiographique », les auteurs réaffirment ce besoin de vérité, synonyme non pas d'authenticité mais d'une recherche des spécificités de leur art. Par exemple, Lucas Méthé regrette que le neuvième art ne sache plus désormais « que se retrancher de la réalité, ou transformer la réalité en bande dessinée⁶⁴³ ». Soucieux de s'opposer aussi fermement qu'auparavant à la fiction, il dit avoir besoin de « comprendre les choses » et non qu'on lui en invente ni qu'on lui en raconte⁶⁴⁴.

L'une des manières de ne pas céder à la crise annoncée serait donc de se réfugier dans le discours de crise, qui est bien entendu le pendant naturel du discours de la révolution qui avait cours dans les années 90. C'est l'un des paradigmes de l'avant-garde dont Marcel Duchamp fut le fondateur : sa lucidité l'a amené à arrêter de peindre dès 1923 et à avouer sans rechigner que les questions d'art ne l'intéressaient plus du tout. Dans leurs textes, les auteurs se posent cette question : face à la « saturation du biotope⁶⁴⁵ », dans ce contexte de surproduction, comment est-il possible de conserver sa liberté ? Ils trouvent plusieurs solutions : Menu poursuit ses rêves d'avant-garde à travers sa nouvelle maison d'édition dont le seul nom, L'Apocalypse, est tout un programme ; Méthé poursuit sa quête d'austérité dans des albums qui ne cessent de se raréfier. Et chacun trouve refuge dans un discours de crise qui permet de conserver une distance vis-à-vis du médium et d'adopter une posture de surplomb en proposant une véritable ligne de conduite. Les ingrédients varient peu : il faut réfléchir, se remettre en question, « faire le point⁶⁴⁶ », attendre avant de publier, faire de la recherche incessante, se questionner sans cesse et surtout remplacer la légèreté par la gravité. On l'aura compris, la méfiance est au cœur de leur démarche : il faut se méfier du fantasme de la reconnaissance, de l'idée de carrière et des commentaires flatteurs, il faut même se méfier de la qualité de son propre travail. En remplaçant les questions de représentation par des problèmes de présentation, Menu, Méthé et Neaud choisissent de passer du même coup de l'art au discours, de l'esthétique à l'éthique, d'une manière caractéristique de la révolution moderniste en art.

Et comme chacun sait, il n'y a qu'un pas entre le doute salutaire et productif et le doute nuisible. Quand on remarque que Menu et Neaud évoquent dans « Autopsie de l'autobiographie » leurs difficultés à poursuivre leurs travaux et quand on observe

⁶⁴³ L. MÉTHÉ, *Journal lapin 2008-2009*, Angoulême, Ego comme X, 2014, s. p.

⁶⁴⁴ *Idem.*

⁶⁴⁵ F. NEAUD, J. C. MENU, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 482.

⁶⁴⁶ *Idem.*

l'austérité croissante des albums de Méthé, on peut en conclure que l'exercice du doute met en péril les conditions de possibilité de leur création. C'est particulièrement éloquent dans le dernier album de Méthé : il reproche au dessin de « vouloir trop dire », aux contours de « trop affirmer », aux codes de signification de « [piailler] comme des poules⁶⁴⁷ » et réitère à chaque planche son désir de neutraliser les formes et « d'étouffer les signes⁶⁴⁸ ».

La vraie exigence – ou tout au moins, un des moyens d'y parvenir, ou de la percevoir dans un premier temps – ne se ferait-elle pas par le vide ? En enlevant tout ce qui dans notre travail ne sert à rien, [...] tout ce qui est convenu, couru d'avance, confortable, habituel, tout ce qui n'est pas absolument nécessaire, fondamental à ce travail⁶⁴⁹ ?

Soucieux de « se défaire des imbécillités et du goût pour les détails », l'auteur décrit l'intelligence comme « un coup de balai⁶⁵⁰ » et manifeste la volonté d' « écrémer au maximum, à commencer par sa propre production⁶⁵¹ », de ne publier que des « livres indispensables », « nécessaires⁶⁵² », ce qui le conduit naturellement à l'idée qu'on peut s'en dispenser⁶⁵³. Contre la forme et surtout contre la mise en forme, l'œuvre de Méthé se réduit dangereusement à peau de chagrin. C'est là une autre manière de prendre position dans ce biotope jugé saturé : cesser de créer, c'est encore résister.

Puisque la bande dessinée a poussé l'auteur hors de l'œuvre, il peut décider de pousser plus loin le processus et préconiser à la suite de Mallarmé un geste d'élimination. Mais cette extériorité forcée peut se présenter sous un jour plus productif. Ainsi, certains auteurs en font un fondement de leur poétique, un dispositif inhérent à leur œuvre. En se mettant devant la planche, ils considèrent moins la bande dessinée dans toute son épaisseur qu'en tant que surface ayant perdu définitivement toute illusion d'une trois-dimensions. À travers leur recherche de planéité et de neutralité, ils reviennent aux grandes questions de récit qui avaient déjà secoué la bande dessinée dans les années 90.

⁶⁴⁷ L. MÉTHÉ, *Journal lapin 2008-2009*, Angoulême, Ego comme X, 2014, s. p.

⁶⁴⁸ *Idem.*

⁶⁴⁹ L. MÉTHÉ, « Noyer la 'BD indé molle' qui est en soi », *op. cit.*, p. 488.

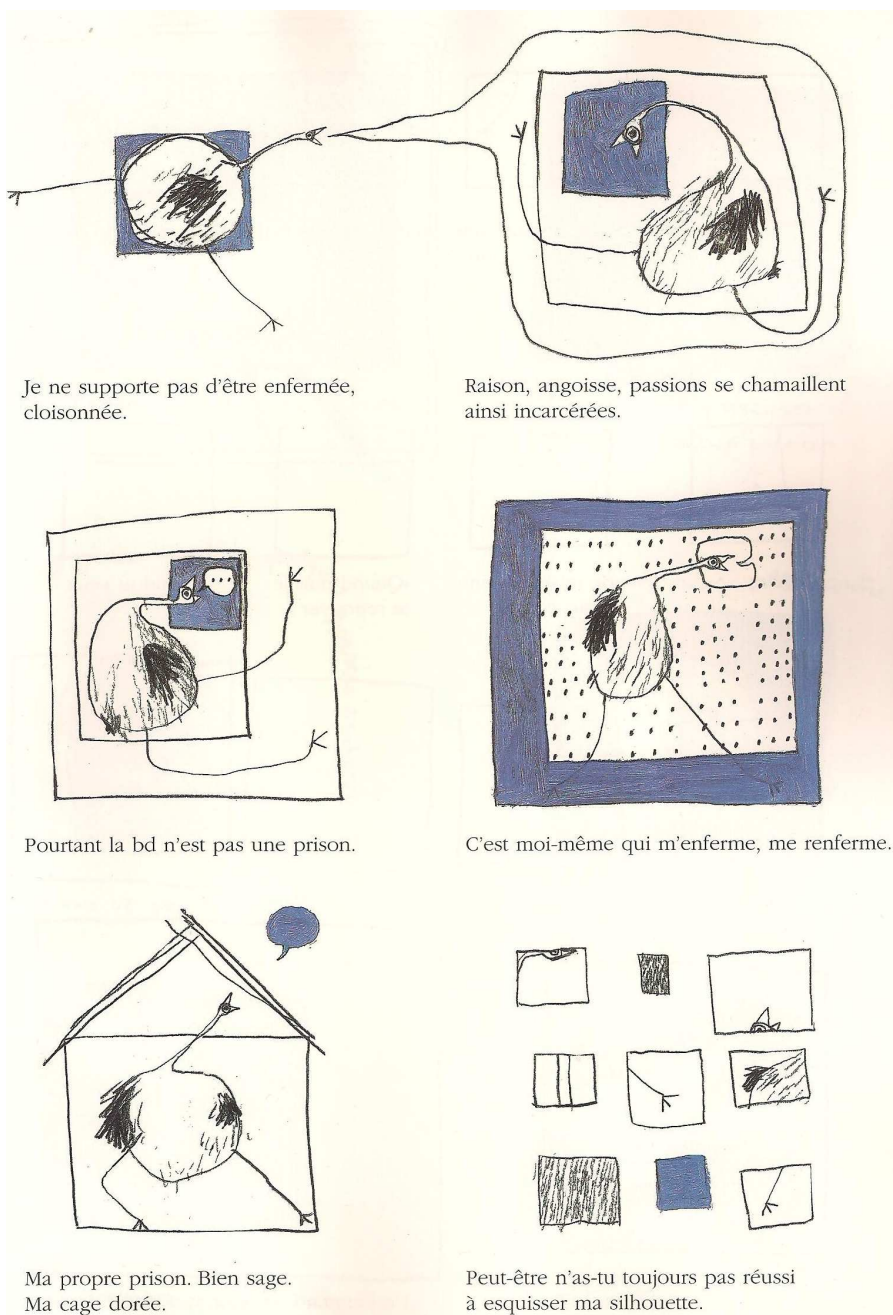
⁶⁵⁰ L. MÉTHÉ, *Journal lapin 2008-2009*, Angoulême, Ego comme X, 2014, s. p.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 487.

⁶⁵² *Idem.*

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 481.

II. PLATITUDES : LE DÉSIR DU NEUTRE⁶⁵⁴ DANS LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE



A. Herbauts, *Autoportrait*, Noville-sur-Mehaigne (Belgique), Esperluète Éditions, 2002, s. p.

⁶⁵⁴ En introduction à son séminaire sur le Neutre au Collège de France, Roland Barthes a admis qu'il aurait dû l'intituler « Le Désir du neutre » en tant qu'inflexion, suspension et désir de déjouer certains paradigmes. Cf. R. BARTHES, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France : 1977-1978*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2002, 265 p.

[...] l'image dégage ce pouvoir d'absence qui est en elle et [qui] peut [...] éveiller la liberté du spectateur (en lui donnant de l'espace et du large).

M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 537.

La planche de bande dessinée est bidimensionnelle mais la plupart des auteurs s'emploient à créer une illusion de profondeur. C'est ce qui caractérise les premiers récits de soi : Art Spiegelman et Robert Crumb creusent dans la planche un espace tridimensionnel ; dans leur sillage, des auteurs tels que Julie Doucet ou Mattt Konture se mettent à la recherche de détails, de perspective et de formes qui font sens. Leur récit repose sur un effort de hiérarchisation et un effet de profondeur. C'est en toute logique que l'écriture de soi incite à une mise en perspective et du même coup à une interprétation en trois dimensions de la bande dessinée : on se raconte en faisant ressortir des figures sur le fond (profondeur spatiale), en faisant apparaître un sens latent dans la vie vécue (profondeur sémantique).

Ainsi, l'une des manières de remettre en question la lecture référentielle consiste à renoncer à suggérer un espace volumineux sur une surface plane. Loin de la danse du visible et de l'invisible, certains auteurs revendiquent la planéité de l'image de bande dessinée et mettent sur le devant de la scène la planche dans sa dimension d'objet⁶⁵⁵. Cette platitude prend des formes nombreuses et variées : parmi les auteurs les plus notables d'une bande dessinée autobiographique « plate », citons Seth, John Porcellino⁶⁵⁶, Kevin Huizenga⁶⁵⁷ ou Michel Rabagliati⁶⁵⁸, preuve que toute une école nord-américaine réunissant des auteurs états-uniens et canadiens d'expression anglophone s'intéresse de près à ces questions. Il y aurait toute une étude à faire sur le style et les filiations de cette

⁶⁵⁵ L'exposition « Bande dessinée et figuration narrative », qui s'est tenue en 1967 au Musée des Arts Décoratifs, prenait le parti inverse : celui d'exposer des planches de l'âge d'or des comics américains (qui se caractérisent justement par l'influence du cinéma et le désir de créer une illusion de mouvement et de profondeur) et d'agrandir exagérément des images dont ce n'était pas la vocation : ce procédé maladroit révélait une platitude qui n'était pas encore assumée.

Cf. P. COUPERIE, P. DESTEFANIS, E. FRANÇOIS (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967, 256 p.

⁶⁵⁶ Cf. J. PORCELLINO, *Moon Lake Trails*, Angoulême, Ego comme X, 2006.

⁶⁵⁷ Cf. K. HUIZENGA, *Ganges*, Paris, Vertige Graphic & Coconino Press, coll. « Ignatz », 2006.

⁶⁵⁸ Cf. M. RABLAGIATI, *Paul à la campagne*, Montréal, Éditions de La Pastèque, 1999.

Son sixième album, *Paul à Québec*, a reçu le prix du public lors du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême de 2010.

école soucieuse de format, de structure et de modernité (dont Chris Ware est aujourd'hui le chef de file). Néanmoins, cette platitude s'étend à d'autres sphères et caractérise l'œuvre de la Japonaise Kiriko Nananan aussi bien que celle de l'Espagnol Fermin Solis ou celle de Dupuy et Berbérian. De manière générale, elle renvoie à un véritable courant du neuvième art aux prises avec sa modernité et ses recherches formelles.

Pour en revenir à l'écriture de soi, cette platitude prend plusieurs formes et présente des enjeux divers : c'est d'abord celle du support, qui revendique son caractère bidimensionnel ; c'est ensuite celle de l'autoreprésentation, le personnage apparaissant sans relief ni consistance ; la platitude peut aussi être temporelle puisque le rythme semble se dilater dans ce type de dispositif ; elle peut enfin être sémantique dès lors que l'auteur s'intéresse à des « petits riens » et que l'album se caractérise par une absence de récit. J'aimerais m'attarder plus particulièrement sur les travaux de deux jeunes dessinatrices pour la littérature jeunesse et auteurs d'albums de bande dessinée intime créative : en partant de l'impossibilité de l'autoportrait et de la déchirure avec le réel qui avaient obsédé leurs prédécesseurs, Marion Fayolle et Anne Herbauts proposent des solutions résolument nouvelles. Si je me permets de rapprocher ces deux artistes dont le style a pourtant peu à voir, c'est parce qu'elles ne répondent plus à l'appel du monde réel mais à celui du monde de papier : ce faisant, elles laissent au récit la possibilité de se déployer de manière presque autonome en suivant le jeu des analogies, des symboles, des métaphores et des correspondances. Le désir de neutralité, de planéité et l'apparent renoncement au sens conduisent à un nouvel investissement de la matière.

1. Un nouveau système de représentation : description d'un dispositif en deux-dimensions

Dans *La Tendresse des pierres*⁶⁵⁹, Marion Fayolle raconte comment la maladie de son père vient bouleverser la cellule familiale et redistribuer les relations entre ses membres. À travers le titre même, elle annonce sa quête d'aplanissement : il s'agira de mettre à distance l'âpreté du vécu, cette âpreté même qui caractérise la personnalité paternelle :

Si j'avais dû trouver un élément pour symboliser mon père, j'aurais choisi les pierres. Mais, attention, pas les galets lisses et doux. Non, plutôt les rochers qui piquent les pieds si on leur marche dessus sans chaussures. Ceux qui sont recouverts d'aspérités. Ceux qui râpent, qui coupent, qui sont agressifs et froids⁶⁶⁰.

Elle ajoute qu'elle aurait aimé pouvoir s'agripper à lui « sans se blesser », s'abriter sous lui « sans se sentir menacé⁶⁶¹ ». En espérant « trouver un endroit plus doux dans la complexité de ses reliefs », elle se lance dans un récit qui se caractérise par sa simplicité et sa fluidité faussement naïves. C'est le principe d'érosion⁶⁶² que l'on trouve au fondement de son œuvre : Marion Fayolle entreprend d'aplanir les choses, d'apaiser les relations familiales, d'« arrondir les angles ». Elle fait d'ailleurs de cette expression langagière une pure image de bande dessinée : elle se représente par exemple en train de découper des bulles de parole dans du papier, d'attribuer à son père des propos qu'elle modèle à son gré. Pour venir en aide à son père, elle a dû apprendre à parler à sa place, à lui servir d'interprète : « Parfois, j'avais l'impression d'être comme un filtre entre lui et le monde. Comme un relais, comme un pont⁶⁶³ ». Soucieuse d'atténuer des paroles trop piquantes ou maladroitement, elle en arrondit littéralement les contours. Contre la profondeur, cet exercice de style donne naissance à l'onirique, au métaphorique.

⁶⁵⁹ M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁶⁶¹ *Idem*.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 101.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 71.

Dans *Cardiogramme*⁶⁶⁴ et *Autoportrait*⁶⁶⁵, Anne Herbauts part de l'impossibilité de se dire en bande dessinée : « Tu me demandes l'impossible. Tu me demandes de rentrer dans une case⁶⁶⁶ ». Son *moi* risque d'attaquer les frontières des cases, de faire voler en éclats la structure de la planche :

Pourtant la BD n'est pas une prison. C'est moi-même qui m'enferme, me renferme. Ma propre prison. Bien sage. Ma cage dorée. Peut-être n'as-tu toujours pas réussi à esquisser ma silhouette⁶⁶⁷.

Partant d'un constat d'échec – échec de la ségrégation figure/fond, défaite de la profondeur – elle libère tout un espace de possibles : qu'il prenne la forme touchante d'un chien inoffensif ou d'un oiseau désarticulé, son double de papier peut désormais promener sa solitude au sein de l'album, dans les marges, entre les cases, entre les planches. L'œuvre peut ainsi se dérouler au gré de la matière, aussi bien verbale qu'iconique.

Marion Fayolle – en renvoyant au monde clos de la miniature – et Anne Herbauts – en jouant avec les correspondances – adjoignent au couple transparence/opacité qui nous a intéressé jusqu'à présent un troisième terme, celui de la profondeur. C'est la nature même de l'image de bande dessinée qui est en jeu. J'aimerais décrire le nouveau système de représentation qu'elles mettent en place et qui passent par tout un art de la découpe et une référence interne au monde de papier. Le système de narration est ainsi mis en branle : l'aplanissement se fait du même coup sémantique et nous ramène ainsi aux sources de la bande dessinée autobiographique : ne s'agissait-il pas redéfinir le récit de bande dessinée et, pour paraphraser Blanchot, de raconter en donnant du lest ?

⁶⁶⁴ A. HERBAUTS, *Cardiogramme*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002.

⁶⁶⁵ A. HERBAUTS, *Autoportrait*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2002.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, s. p.

⁶⁶⁷ *Idem*.

a. Un art de la découpe

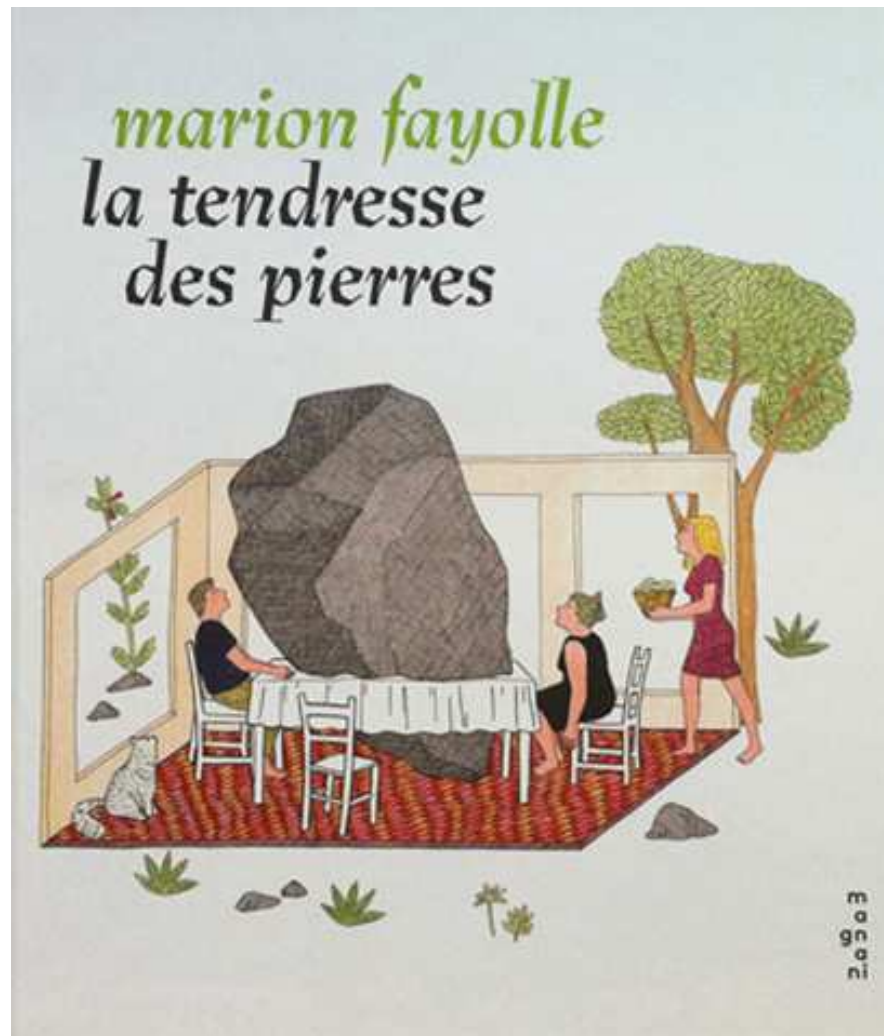


Figure 94. M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013.

Marion Fayolle découpe le monde en unités de sens, elle débite le réel en espaces signifiants pour reconstruire un monde clos, à fois effectif et symbolique. C'est manifeste dès la couverture (Fig. 94) : les fils de trame du tapis renvoient au champ terrestre sur lequel s'élève la maison ; les hachures de la pierre qui s'enfonce dans la table viennent parasiter les axes horizontal et vertical et indiquer l'intrusion d'un élément étranger dans l'organisme familial. Un bloc de couleur verte, sur lequel sont naïvement tracés les contours des feuilles d'un arbre, renvoie au monde extérieur, au monde naturel. Observons que la jeune fille blonde qui s'approche de la table avait un « pied hors de chez elle », c'est la maladie de son père qui l'a fait « rentrer à la maison ». La dessinatrice utilise des

procédés de fabrication relativement inhabituels : elle fait des couleurs numériques qu'elle imprime comme des tampons, puis elle part de cette couleur pour ramener les contours⁶⁶⁸. Elle travaille donc à partir d'une surface colorée, à partir de trames et de blocs qu'elle cherche ensuite à modeler et à cerner.

Masses claires et lumineuses, les couleurs indiquent parfaitement qu'elle travaille chaque élément séparément : une trame de couleur renvoie au ciel, une autre à l'océan. La dessinatrice enferme la nature dans des pièces de verdure, des plans d'eau, des coins de ciel. Marion Fayolle joue ainsi avec les niveaux, avec les sphères terrestre et spirituelle, avec les mondes privé (domestique) et public (notamment le monde médical et le personnel hospitalier). Un arbre renvoie à une forêt, la branche d'un cerisier en fleurs au printemps. La référence à la nature change profondément : la rupture entre le monde réel et le monde de papier est revendiquée pour construire un microcosme profondément désincarné et, comme dans la miniature persane, parfaitement hiérarchisé. À travers la modélisation de la nature, Fayolle réinvente le monde, elle crée un microcosme parfaitement autonome et clos sur lui-même.

Dans le même ordre d'idées, Marion Fayolle vide la figure de ses enjeux en la neutralisant, en réduisant ses traits au minimum, c'est-à-dire à ses contours, à une pièce de vêtement, une pièce de couleur et une coiffure invariable. Ainsi, la mère porte du début à la fin du livre une robe noire et un chignon ; la fille porte une robe rose et les cheveux dénoués. De manière très représentative, elle renvoie à une femme moyenne et joue avec les archétypes, les frontières de l'habit et des catégories. Elle met surtout en place une sorte de vocabulaire graphique favorisant la distinction entre les personnages. Ses silhouettes apparaissent davantage comme des repères que comme des figures, dans leur paraître plus que dans leur être. D'ailleurs, au contraire d'un Fabrice Neaud qui part dans son œuvre à la recherche d'une « science impossible de l'être unique », Fayolle vide le récit de toute caractérisation psychologique. De même qu'elle n'individualise aucun profil, elle n'apporte aucun détail de psychologie individuelle. Malgré les épreuves qu'elle traverse, la famille reste cantonnée dans une pure représentativité. On ne saura rien de plus sur le caractère de la mère si ce n'est qu'elle aime jouer son rôle de mère : « Son corps est grand

⁶⁶⁸ M. LAGARDE, « L'interview de Marion Fayolle », *Site de Michel Lagarde* [En ligne], mis en ligne en septembre 2011, consulté le 29 avril 2013. URL : <http://www.illustrissimo.com/blog/marion-fayolle-chez-illustrissimo/>.

et large. Contre elle, il fait chaud et on se sent à l'abri. C'est rassurant⁶⁶⁹ ». L'auteur transforme sa mère en figure éternelle de la maternité, toute la famille veut se réfugier sous ses jupes, elle symbolise le foyer. De même, on ne connaîtra de la fille que son désir de s'émanciper et de quitter la maison : chacun joue son rôle, chacun reste à sa place. Marion Fayolle emploie les lieux communs de la même manière qu'elle utilise les blocs de couleurs : son point de départ est en quelque sorte contre-descriptif. À l'opposé de l'art du portrait, elle utilise des hommes et des femmes « sans qualité », elle met en place des blocs de sens qu'elle combine ensuite les uns avec les autres. C'est à cette seule condition qu'elle peut laisser passer du « jeu » entre les morceaux de sens : la maladie entraîne des bouleversements, la fille devient la mère de son père, le père devient l'enfant de la maison. À partir de ce vocabulaire graphique, les relations peuvent se composer et se recomposer.

Marion Fayolle coupe les ponts avec la notion de mimésis et de modèle, elle prive son personnage de volume, de modelé pour le réduire à quelques pièces et contours. En découpant une forme sur un fond, elle transforme la figure en silhouette : son dessin renvoie au trait, au contour, au contraire d'une épaisseur ou d'une notion d'incarnation. C'est pour s'opposer à la chair du corps que l'on valorise la silhouette dans nos sociétés. Fayolle dépouille volontairement les formes pour mieux les montrer. En effet, réduit à une ligne, une couleur, un habit, apparaissant le plus souvent en pied, le personnage se caractérise par son extrême lisibilité et se présente ainsi comme un véritable dispositif. Jamais en chair ni en forme, le corps est souvent de profil ou de trois quarts, en interaction avec le monde qui l'entoure, d'abord mis en contexte et en mouvement. C'est là tout le propos de *La Tendresse des pierres* : il est question de la nouvelle place que chaque membre de la famille va devoir occuper dans la hiérarchie familiale. Seule importe l'appartenance au groupe, seul compte le corps par rapport au corps familial au détriment des différences physiques autant que des préoccupations individuelles. Par l'intermédiaire de cette écriture hiératique, Fayolle dresse une sorte de cartographie ou plutôt de chorégraphie de la vie de famille puisque les relations ne cessent d'évoluer et de se redistribuer. C'est ce qui lui permet de jouer avec les expressions d'une manière poétique et surréaliste. À mesure que la maladie évolue, le père n'a plus le nez au milieu de la figure, il se met à le porter en bandoulière, il enterre son propre poumon, perd l'usage de la

⁶⁶⁹ M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, op. cit., p. 51.

parole et doit apprendre à respirer avec le cou : il devient cet « homme en pièces⁶⁷⁰ » qui avait déjà donné son titre au premier livre de Marion Fayolle et qui donne à ce nouveau récit sa configuration.

b. Un monde de papier

De même que Marion Fayolle réduit les volumes aux silhouettes, elle ramène la figure au papier. Désormais, la référence est interne au monde du livre et l'auteur le met en scène de plusieurs manières. Elle joue par exemple avec l'ornemental qui vient menacer le figuratif (Fig. 95). Dans cette belle double planche, elle raconte l'invasion du personnel hospitalier dans leur maison. Alors que la maladie du père empire, une cavalerie d'hommes en blanc vient prendre leur maison d'assaut : « On les a vus arriver par le jardin, ils piétinaient la pelouse d'un pas synchronisé et décidé⁶⁷¹ ». Elle restitue ce caractère intrusif en jouant de la contiguïté entre les ornements et les figures qui s'en trouvent ainsi aplaties. Puisque l'ornement, en renvoyant à la forme pure, menace l'entreprise de figuration, les frontières entre le monde intérieur et le monde extérieur se brouillent. L'artiste ramène la maison à sa surface, elle la transforme en maison de poupée apparaissant dans toute sa planéité : vidées sémantiquement, les fenêtres renvoient aux cases de la bande dessinée plus qu'elles n'invitent à une ouverture sur le monde extérieur, les carreaux des vitres sont résolument opaques, ils forment des écrans ou des voiles qui ne laissent rien passer au travers. Dans la continuité de Chris Ware ou de Seth, l'auteur se détache du réel pour mettre en évidence les éléments de composition formelle. En découpant ainsi une vue frontale ou latérale du monde, Marion Fayolle renvoie le lecteur à son propre reflet, à sa propre activité : le lecteur se voit lecteur.

⁶⁷⁰ M. FAYOLLE, *L'Homme en pièces*, Paris, Michel Lagarde, 2011.

⁶⁷¹ M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, op. cit., p. 77.



Figure 95. M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013, p. 78-79.

Autre exemple, l'auteur semble parfois extraire la figure de l'espace de la marge, de la blancheur du papier (Fig. 96). Ici, un arbre généalogique se déploie au centre de l'image et les membres de la famille se répartissent suivant l'arborescence traditionnelle : les enfants en bas de l'arbre, les ancêtres se perdant dans les ramures. D'une manière riche de sens, le paysage se hiérarchise, formant plusieurs bandeaux horizontaux qui divisent le passé en plusieurs strates de bleu. Les figures des ancêtres se font remarquer par leur couleur différente ou par leur absence de couleur : elles forment des trous dans la surface de la planche, renvoyant à la blancheur du papier. À plusieurs reprises dans le livre, l'auteur rappelle que tout dans l'œuvre est fait du même bois. La mission traditionnelle de l'arbre généalogique est bien de mettre en perspective, de creuser une profondeur transgénérationnelle. Or il s'aplatit ici en renvoyant à son support. Pour cause, personne n'est tout à fait là où il semble être, à commencer par le père qui, dès la planche suivante, tombe de l'arbre pour se retrouver à la place des enfants.

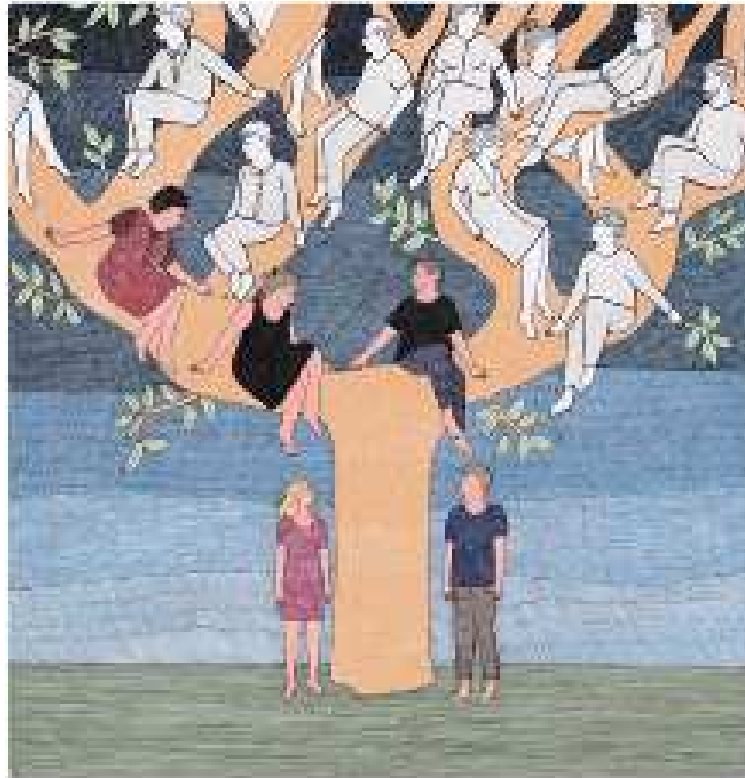


Figure 96. M. FAYOLLE, *La Tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013, p. 41.

Amatrice d'images anciennes, de gravure, de miniatures persanes et de sérigraphie, Marion Fayolle emploie des couleurs un peu surannées qui renvoient à certaines traditions livresques. Alors que la référence doit se chercher désormais à l'échelle de l'œuvre, cette circulation interne conduit l'artiste à prêter au livre un pouvoir invocatoire :

Étrangement, c'est en commençant ce livre que tout le mal s'est réveillé. J'étais en train de tracer les contours de son poumon malade, dans les toutes premières pages, quand les hommes en blanc nous ont appris une récurrence. [...] Ma feuille était blanche et papa était en rémission. Je commençais mon dessin et le mal se ranimait⁶⁷².

Elle se représente alors en train de dessiner un poumon qui sort peu à peu des limites de la case pour venir terrasser le père. En mettant son livre en abîme et en évoquant sa magie invocatoire, elle lui donne une inquiétante autonomie et renvoie encore à l'expérience de lecture.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 126.

Tout autre est le dispositif mis en place par Anne Herbauts : c'est en jouant avec la matière, avec toutes les matières – du verbe, de l'image, de la bande dessinée – qu'elle renouvelle les modalités du récit. Dans *Cardiogramme*, elle emploie un crayon gras qui crée une impression de flou, unifie la planche et lui donne la souplesse de passer d'une forme à une autre (Fig. 97 et 98). Dans cette brume, la ligne se fait et se défait dans un jeu incessant, jetant aux oubliettes la ségrégation entre la figure et le fond pour lui préférer les figures de style. Les cadres de la case forment les murs d'une maison ou bien tracent les contours d'une enveloppe ; la case enferme un cœur avant que ce cœur n'en déborde et ne vienne absorber la case ; les traits dessinent les branches d'un arbre, puis les lignes d'une écriture cursive ou bien les sentes d'un chemin. Dans ces mouvements incessants de métamorphose, seul reste le personnage à condition qu'il se déplace dans les marges. Herbauts ne cesse de jouer avec les possibilités de la ligne et à renvoyer au support.

Ajoutons qu'elle rejoint ainsi un certain nombre d'auteurs de la même génération, soucieux d'expérimentation formelle : citons la jeune maison d'édition 2024, créée en 2010, qui se propose d'éditer des œuvres situées entre la bande dessinée et le livre illustré et prête une attention variée au support. Elle a par exemple publié en 2012 l'œuvre remarquée *Jim Curious, Voyage au cœur de l'océan*⁶⁷³, dans laquelle Matthias Picard emploie, à l'heure où la bande dessinée numérique suscite un certain nombre de débats, une trois-dimensions qui s'oppose résolument aux prouesses techniques et met au contraire en évidence son aspect artisanal. Sans cesse contrariée par la dimension profondément plate du papier, l'effet de profondeur semble plus souvent ludique que vraiment revendiqué et permet de poser des questions de narration et de médium. La même maison a publié en 2013 *Il se passe des choses*⁶⁷⁴ de Guillaume Chauchat : inspiré de Saul Steinberg, ce dernier joue avec une ligne folle qui se métamorphose continuellement entre le texte et l'image, la forme et le fond. Chauchat avoue d'ailleurs qu'il aime fabriquer des figures en fil de fer. Les mêmes éditeurs publient encore les travaux de Simon Roussin qui explore

⁶⁷³ M. PICARD, *Jim Curious, Voyage au cœur de l'océan*, Strasbourg, Éditions 2024, 2012.

⁶⁷⁴ G. CHAUCHAT, *Il se passe des choses*, Strasbourg, Éditions 2024, 2013.

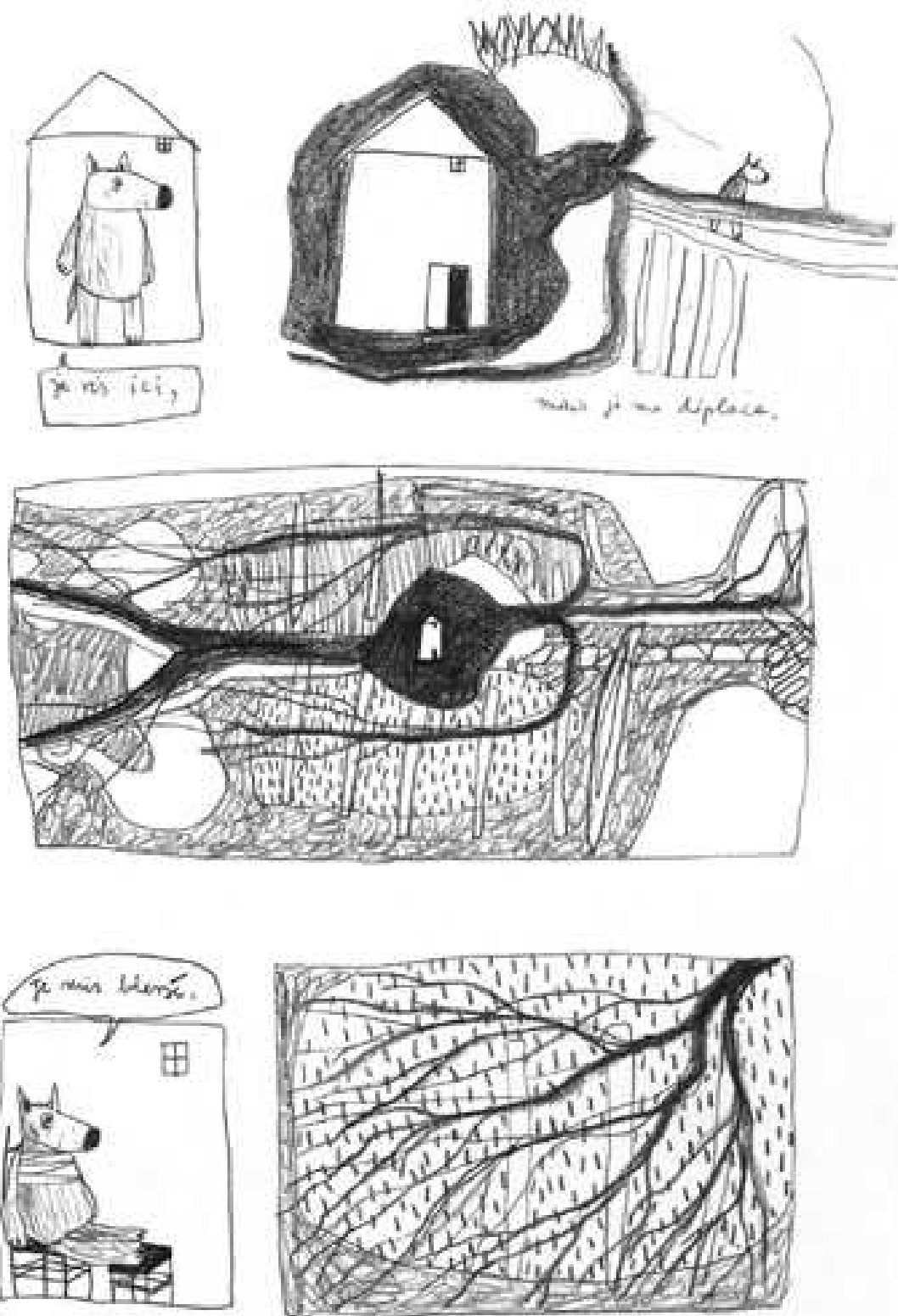


Figure 97. A. HERBAUTS, *Cardiogramme*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002, p. 8-9.

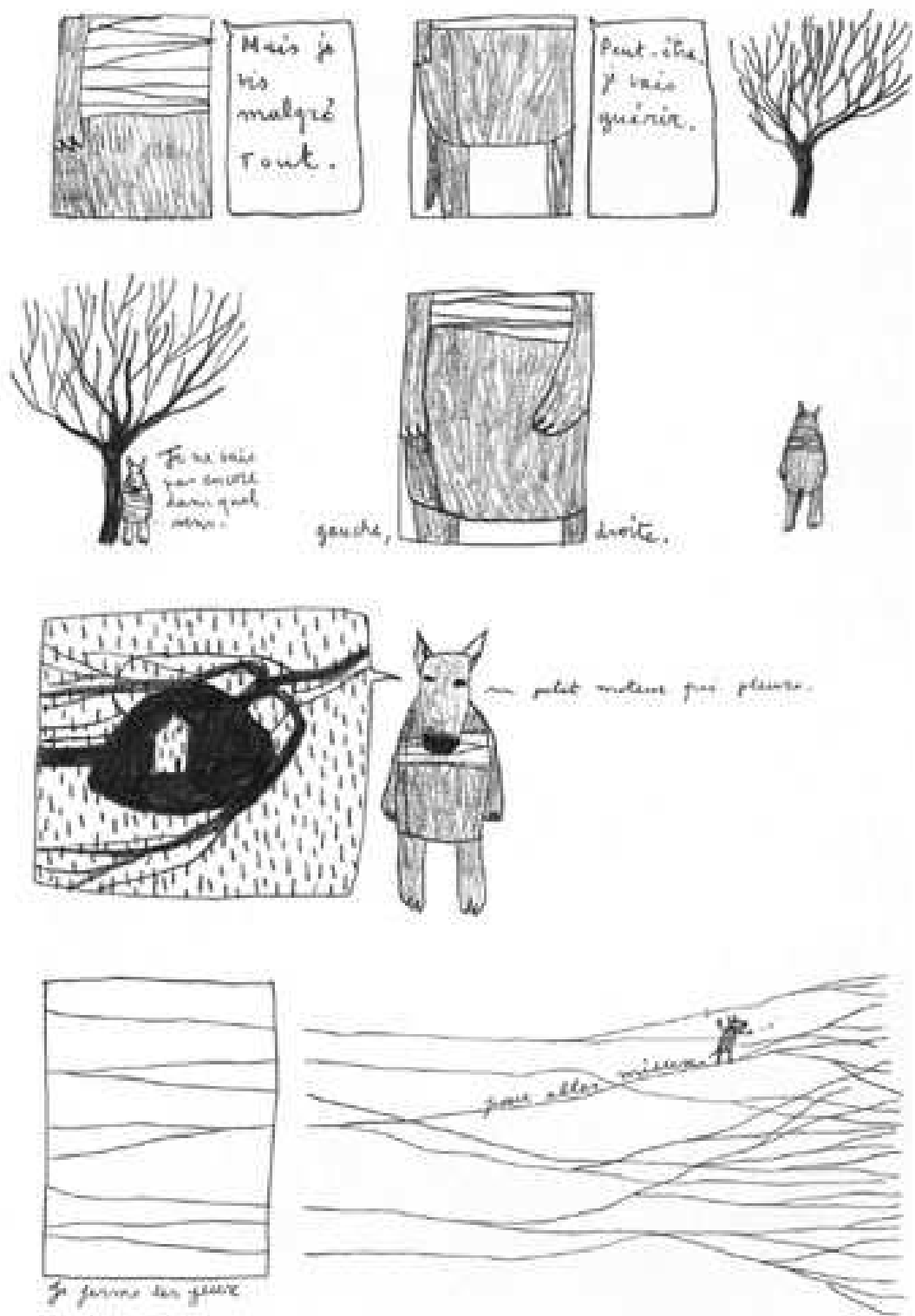


Figure 98. A. HERBAUTS, *Cardiogramme*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002, p. 8-9.

les genres les plus éculés de la bande dessinée pour mieux les aplatir et poser des questions de narration. Nul doute que 2024 pourrait trouver une place de choix dans une histoire subjective de la bande dessinée plate, héritière notamment des problématiques soulevées par les œuvres autobiographiques et leur opposition à la lecture référentielle.

En employant une ligne libérée des contraintes du monde extérieur, Anne Herbauts peut fonder son livre sur des jeux de matières. C'est particulièrement sensible dans *Vague*⁶⁷⁵, album dans lequel elle évoque la distance qui la sépare de sa sœur – c'est un océan – et les lettres qu'elles échangent : autour de ce vague à l'âme tout baudelairien, elle élabore son livre autour de leurs correspondances et autour des correspondances entre les couleurs, les formes, les mots en suivant un rythme ralenti ou saccadé, toujours liquide. Obsédée par les lettres qu'elle a reçues ou qu'elle attend de recevoir, par les mots qui s'y trouvent ou qu'elle lit entre les lignes, elle laisse le texte sortir des cartouches, sortir de son lit et échapper à une logique discursive ou narrative pour suivre le rythme des assonances ou des allitérations. « La pluie pique. La pluie pleut. Pleure un peu. Picote⁶⁷⁶ ». C'est en renonçant à toute transparence communicationnelle, c'est en acceptant pleinement l'expérience de la séparation et du même coup de la solitude qu'Anne Herbauts gagne la liberté de faire reposer son récit sur l'analogie ou la synesthésie : elle donne une couleur à une sonorité, une forme à un mot. Dans cette dynamique de circulation interne, l'œuvre se referme là encore sur elle-même.

Cette fluidité se trouve renforcée par l'ampleur remarquable de la marge : dans *Autoportrait* et *Cardiogramme*, l'espace blanc entre les cases est prédominant et proéminent, au point que les cases ressemblent à de petits cubes venus se perdre dans la blancheur. Dès lors, l'œil ne s'enfonce plus dans les cases, il se déplace latéralement, il reste à la surface des choses. Pour Anne Herbauts comme pour la glaneuse d'Agnès Varda, se raconter, ce serait venir cueillir à la surface des choses les souvenirs ou les impressions. Compressé dans les limites de la case comme dans celles normalisatrices du portrait anthropométrique, le personnage de *Cardiogramme* s'échappe de sa prison pour se promener entre les marges et interroger du même coup la forme et la vitalité de la matière, du récit, du dispositif. Anne Herbauts utilise deux outils *a priori* contradictoires : d'un côté la métaphore qui crée de la profondeur ; de l'autre, une déconstruction de la planche de

⁶⁷⁵ A. HERBAUTS, *Vague*, Orange, Grandir, 1999.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, s. p.

bande dessinée, source de planéité. C'est ce qui met en œuvre la fonction poétique du neuvième art et active la polysémie du récit de soi. L'auteur substitue ainsi à la notion de référent celle de réseau. Car la transition propre au système des correspondances est assurée par cette promenade du personnage à l'intérieur de l'œuvre : de même que la ligne folle partage l'espace et transforme la planche, de fond qu'elle était, en espace pratiqué, de même la marge fait de la page un espace de croisement, un carrefour dans lequel le personnage évolue. Anne Herbauts crée ainsi des parcours, des itinéraires, elle traverse en même temps qu'elle transgresse l'espace de la bande dessinée.

2. Pour un nouveau système de narration : la tentation du contre-récit

Se raconter, c'est *a priori* mettre en perspective les relations entre les épisodes d'une vie et la formation d'une personnalité, c'est chercher à opérer une suture entre plusieurs événements, à créer du lien entre plusieurs individus ; en observant un mouvement d'introspection et de rétrospection, c'est révéler une profondeur et faire apparaître des aspérités, des couches, des strates. On peut donc supposer qu'il n'y a rien d'anodin à se raconter loin de toute référence au naturalisme, sans aucune prétention à imiter le vivant, sans relief, sans ombre. De manière éloquente, l'art de Marion Fayolle rappelle le monde de la miniature persane et les interdits qui pèsent sur les images dans l'Islam : il faut que les figures soient sans vie, privées de toute consistance. Ce système de représentation, on s'en doute, est lourd de conséquences narratives : il devient possible de se raconter sans profondeur ni hiérarchie.

Dans *La Tendresse des pierres*, les silhouettes, en faisant référence aux figurines de la miniature et au théâtre d'ombres, facilitent la reconnaissance d'après un simple profil. La planche de bande dessinée se présente ainsi comme une scène de théâtre. L'artiste décrit les jupes de sa mère comme un rideau de théâtre : les membres de la famille ont envie de se cacher dans ses jupes pour échapper à la représentation. Pour cause, Fayolle traite la maladie sur le mode d'une vaste mise en scène et compare la mort avec un baisser de rideau. Alors que le père est de plus en plus dépendant, qu'il est assigné à résidence et privé de liberté, qu'il perd progressivement le contrôle de son corps et de sa vie, sa famille s'emploie à lui faire croire qu'il est devenu le monarque de leur royaume. Tel Ubu roi, il

est représenté sur son trône et entouré de ses sujets (les membres de sa famille). Pour Marion Fayolle, construire un monde clos est encore un moyen de protéger son père des agressions extérieures et de lui donner les clefs de ce royaume, fût-il de pacotille.

En considérant leur vie de l'extérieur, comme un spectacle et en faisant de leurs personnages des acteurs ou des danseurs⁶⁷⁷ évoluant sur un fil, Marion Fayolle et Anne Herbauts tirent de nouveaux gains de la nature panoptique de la bande dessinée. Rappelons que le panoptique est un type d'architecture carcérale conçue par le philosophe Jeremy Bentham et décrit par Michel Foucault : il doit permettre à un individu de regarder tous les prisonniers sans qu'ils se sachent observés. Dans la bande dessinée, l'étalement panoptique permet au lecteur d'embrasser entièrement la planche du regard : ce dernier a alors sous les yeux une pluralité de cases, soumises à une loi d'interdépendance. En faisant reposer leur poétique sur la nature panoptique de la planche, les auteurs mettent non seulement l'accent sur les liens qui unissent les éléments de la planche, mais ils les mettent au même niveau. La profondeur sémantique est court-circuitée au bénéfice d'un monde désormais sans différence, reposant sur les équivalences. Par le système des correspondances, Anne Herbauts évacue en effet toute notion de hiérarchisation. Quant à Marion Fayolle, elle se refuse à entrer dans les profondeurs de son histoire familiale pour raconter ce qu'il reste à la surface : elle adopte une posture de surplomb, comme lorsqu'un adulte tente d'expliquer la mort ou la maladie aux enfants. De ce point de vue, l'auteur n'est plus un créateur de sens, le narrateur n'est plus le détenteur d'histoires à raconter. C'est dans cet esprit que le texte sort de son lit ou bien s'inscrit de manière toute figurale au beau milieu d'une frise : il ne crée aucune rupture à l'échelle de l'œuvre. Et puisqu'il n'y a pas de centre, pas même le *je* organisateur d'une vie, le regard subit une profonde mutation. Rappelons que la bande dessinée autobiographique francophone des années 90, et déjà celle nord-américaine des années 70, cherchait précisément à faire la *différence* : comme en témoignent ses revendications d'indépendance et de résistance, il s'agissait de déranger, de créer des aspérités, de créer de la profondeur dans l'histoire du neuvième art.

C'est donc la conception de la narration qui se renouvelle. Nos auteurs manifestent d'ailleurs un intérêt plus vif pour ces questions que pour la définition ou les limites de

⁶⁷⁷ Marion Fayolle déclare qu'elle propose dans son livre « des mises en scène, des systèmes de lecture » et qu'elle déplace ses personnages « comme des acteurs ou des danseurs ». M. LAGARDE, « L'interview de Marion Fayolle », *op. cit.* [En ligne].

l'exercice autobiographique. En 2009, Marion Fayolle a fondé avec Matthias Malingrèy et Simon Roussin la revue *Nyctalope* dans le but de créer de nouvelles formes de narration. Cette revue est née comme un laboratoire pour « promouvoir des projets insolites, intelligents, qui interrogent les rapports texte image, qui jouent avec les codes, qui surprennent, fascinent ou même déroutent⁶⁷⁸ ». À cette occasion, elle avoue « [brûler] d'impatience à l'idée de créer de nouveaux livres, de réfléchir à de nouveaux systèmes narratifs, d'écrire et de dessiner [...] en utilisant au mieux les singularités de [son] travail⁶⁷⁹ ». Elle ajoute qu'elle désire moins dire des choses que de les associer, qu'elle nourrit moins une envie de récit que d'analogie. Elle s'intéresse avant tout à la notion de lien, avec la fonction réparatrice de l'écriture. Elle rejoint en cela Anne Herbauts qui admet ne pas vouloir « raconter une histoire » mais « raconter l'histoire et son absence, dire en écrivant l'entour, les abords⁶⁸⁰ » en ne cessant de tisser, de coudre et de recoudre :

C'est au-delà d'une histoire. C'est le é envolé, c'est le cri, c'est le rire [...]. Répétition, bégaiement, babil, retournement des mots, des sens, jeux de mots et de miroirs, cachets, motifs, fenêtres, découpes, traduisent ce ressassement autour de l'absence⁶⁸¹.

Les enjeux de figuration cèdent la place à la configuration du récit, dont Dominique Goblet avait déjà pris toute la mesure dans *Faire semblant c'est mentir*. Selon elle, l'impossibilité de la bande dessinée autobiographique est riche en possibilités créatrices parce qu'elle force à couper et à recoudre :

Je pense que l'autobiographie en bande dessinée n'existe pas, parce que tout n'est qu'un grand patchwork, et donc on doit prendre des morceaux et les coudre ensemble. Mais si on arrive à faire de belles coutures, alors la couverture tiendra vraiment chaud, et ce sera du solide⁶⁸².

De ce point de vue, elle ne serait la menteuse implicite du titre qu'en tant que monteuse. L'album s'assujettit entièrement au présent de notre maître d'œuvre. Cette posture renouvelle profondément le rapport au temps. Telle est d'ailleurs l'obsession de

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ M. LAGARDE, « L'interview de Marion Fayolle », *op. cit.* [En ligne].

⁶⁸⁰ A. HERBAUTS cité par N. CHABROL GAGNE, « Écriture de la disparition chez Anne Herbauts », dans C. CONNAN-PINTADO, F. GAIOTTI, B. POULOU, *Modernités 28 : L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 163.

⁶⁸¹ *Idem.*

⁶⁸² X. GUILBERT, « Dominique Goblet », *Du9* [En ligne], mis en ligne en juillet 2011, consulté le 15 février 2010. URL : <http://www.du9.org/entretien/dominique-goblet/>.

Dominique Goblet qui ne raconte rien d'autre que le temps qui passe, qui joue avec les strates temporelles dans une démarche plus prospective que rétrospective. Dans la continuité de *Faire semblant c'est mentir* qu'elle a mis douze ans à achever, elle publie en 2010 *Chronographie*⁶⁸³ : dans ce livre, Goblet et sa fille Nikita Fossoul font le portrait l'une de l'autre sur une période de dix ans. Sur plus de 250 doubles planches, les portraits se répondent, se regardent et rendent sensibles les multiples traces du temps : c'est d'abord, sous la plume de la mère, la transformation physique de sa fille (qui a seulement sept ans au début de leur projet) ; ce sont les changements de style graphique de Nikita Fossoul qui grandit ; ce sont les variations du regard que la mère porte sur l'enfant et, avec elles, l'évolution de leur relation. Goblet précise dans un entretien⁶⁸⁴ qu'il s'agissait de traverser le temps à deux, voire à trois puisqu'elle espère que le lecteur s'implique également dans le temps en effeuillant le livre.

Mais c'est en ayant recours à la platitude de leur système représentationnel qu'Anne Herbauts et Marion Fayolle s'inscrivent dans le sillage ouvert par Dominique Goblet et vident leur récit de profondeur temporelle. Par exemple, la largeur des marges chez la première, l'uniformité des trames de couleurs chez la seconde contribue à créer une curieuse tension entre le statisme des formes et le dynamisme des relations qui se distribuent entre elles : ainsi le temps se dilate. Par ce traitement particulier, Fayolle relève le défi de parler de la maladie et de la mort en évacuant la notion de temps : comme au théâtre, le lecteur a l'impression que l'épisode de la mort du père est suspendu et pourrait se rejouer à l'infini. Puisque le monde est sans pesanteur, le temps est bloqué. Quant à Anne Herbauts, en suivant le rythme des analogies, elle cède à la logique de l'imprévisible, du contingent. Autrement dit, le matériau vécu permet à ces artistes de s'inscrire résolument contre l'aventure, contre l'événement pour faire basculer le récit de soi dans le conte ou la parabole.

⁶⁸³ D. GOBLET, N. FOSSOUL, *Chronographie*, Paris, L'Association, 2010.

⁶⁸⁴ X. GUILBERT, « Dominique Goblet », *op. cit.* [En ligne].

De cette manière, l'autobiographie permet à la bande dessinée de revenir aux grandes questions modernes de récit qui avaient déjà intéressé certains auteurs des années 90 comme Seth ou Dupuy et Berbérien. De même que Baudouin nous pousse à nous demander si ce n'est pas le lyrisme qui ouvre la voie à l'écriture de soi dans le neuvième art, Dupuy et Berbérien nous conduit à nous demander si ce n'est pas la tentation du contre-récit qui les a amenés à se raconter. Afin de s'opposer à l'aventure et à renouer avec l'art du conteur, ils se sont mis à la recherche d'une platitude. Dans leur série du même nom créée en 1990, Monsieur Jean propose un véritable brouillage des genres. Le personnage se caractérise par sa banalité : celle de son prénom, celle de son physique et celle de sa vie (Fig. 98). Rien chez lui ne se fait remarquer, Berbérien parle d'un « personnage rempli par le lecteur lui-même⁶⁸⁵ » : et il sera en chemin rempli par ses auteurs. Cet homme sans qualité permet bien entendu de s'opposer à l'héroïsme, à l'événement, à l'aventure.



Figure 99. C. DUPUY,
P. BERBÉRIAN, *Monsieur Jean*,
t. 4. *Vivons heureux sans en avoir
l'air*, Paris, Les Humanoïdes
Associés, 1997, p. 16.

Le style graphique se caractérise par sa platitude, son extrême lisibilité puisque Dupuy et Berbérien vont puiser dans un vocabulaire simplifié à l'extrême rappelant au passage que la bande dessinée intime est née sous la bannière de l'humour. Ajoutons cependant que leur ligne claire, en faisant référence au style graphique d'auteurs majeurs tels que Chaland, Schulz, Joost Swarte, Serge Clerc ou encore Hergé, crée une profondeur à l'échelle de l'histoire du neuvième art : toute une généalogie de la ligne claire reste à faire et il serait intéressant d'examiner comment le désir de neutre peut y prendre forme.

Dupuy et Berbérien aplatissent de plusieurs manières la planche pour explorer les zones troubles de la bande dessinée, pour raconter des petits riens, pour tourner le dos à l'aventure. Jacques Samson relève ainsi leur « intérêt prononcé pour la représentation de la vie dans ses aspects les plus statiques et les moins propices à la péripétie », leur fascination

⁶⁸⁵ B. MOUCHART, J. P. MERCIER, « Entretien avec Charles Berbérien : Je me considère comme un empirique total », dans G. CIMENT (dir.), *Dupuy et Berbérien*, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Neuvième art », p. 9.

pour « les choses inutiles et autres tremblotements infimes de la quotidienneté » qui témoigne parfaitement de leur volonté de « démythifier l'illusion du conteur tout-puissant⁶⁸⁶ ». De Henriette à Monsieur Jean, ils manifestent la même volonté de sortir de soi, d'utiliser un « paravent » pour « observer les autres » pour parler de soi, de « se raconter à travers les autres⁶⁸⁷ ». Le récit se reconfigure suivant une construction « kaléidoscopique » ou le « côté polaroid qu'on retrouve dans les films de Jacques Tati⁶⁸⁸ ». En ce sens, l'autobiographie se présente moins comme un genre⁶⁸⁹, un thème ou un contenu que comme une forme, un rythme et la possibilité d'un contre-récit. Il importe de penser la bande dessinée autobiographique dans ses deux versants : alternative, revendicative, parfois même agressive (par exemple chez Crumb ou Doucet), elle peut également être le lieu du neutre, d'une « utopie du sens aboli⁶⁹⁰ », du détachement du sens et d'une déterritorialisation. À la notion de crise vient alors se substituer celle de cycle : la bande dessinée évolue en se renouvelant.

⁶⁸⁶ J. SAMSON, « Journal de bord à quatre mains », dans G. CIMENT, *Dupuy et Berbérien*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁸⁷ B. MOUCHART, J. P. MERCIER, « Entretien avec Charles Berbérien : Je me considère comme un empirique total », dans G. CIMENT (dir.), *Dupuy et Berbérien*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁸⁹ « *Journal d'un album* était un journal de bord. Je n'avais pas du tout anticipé ce qui se passerait, que j'allais parler de moi et je me suis demandé si je jouais le jeu ou pas. Et j'ai joué le jeu et le « je », les deux sont vrais. [...] Certains pensent que l'autobiographie est un genre, et ce n'en est pas un. Pour moi, le genre, c'est de décider de faire un western par exemple. [...] L'autobiographie ne fonctionne pas comme ça, on la fait dans un état de besoin ». *Ibidem*, p. 9.

⁶⁹⁰ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 90.

Conclusion

Objet de notre époque, objet de discours et de valeur, la bande dessinée autobiographique ne cesse d'échapper aux commentaires, de déborder toute définition, de dépasser l'effet de mode : elle est apparue comme un acte d'opposition et de foi, comme une qualité et un impossible, cultivant ainsi un certain dualisme. Alors que Frédéric Pomier remarque que la bédéphilie « oscille entre deux mouvements contradictoires qui convoquent d'une part le personnage comme emblème, d'autre part l'auteur comme absolu⁶⁹¹ », on mesure à quel point l'écriture de soi vient bouleverser certaines oppositions traditionnelles. À l'aune de la production et de la qualité des œuvres qui en ressortissent et des réactions qu'elles suscitent, il est devenu impossible de nier l'importance de ce courant. Le fait qu'autant d'albums intimes aient été publiés en même temps plaide en faveur d'une mode. Le fait qu'il en paraisse toujours aujourd'hui. Pour se libérer d'un regard trop souvent prisonnier de contradictions, il faudrait sans doute admettre que l'autobiographie constitue l'un des modes d'*ouverture* et en cela de compréhension de la bande dessinée : force est de constater qu'elle en révèle les zones d'ombre, de tension et de transition.

Quand la bande dessinée autobiographique s'est épanouie et imposée dans les années 90 en France, elle faisait suite à un certain enlèvement, à une crise du neuvième art : il s'agissait d'inventer de nouvelles formes en réponse à une production jugée académique, de remettre en question les structures acquises et un équilibre créatif déjà existant. Les auteurs se sont alors mis à la recherche de nouveaux équilibres, ils ont dessiné de nouvelles lignes de force : en d'autres termes, l'autobiographie mettait la bande dessinée *au travail*, pour reprendre une dernière fois le beau titre de l'album d'Olivier Josso Hamel. Partie d'une crise, elle en a conduit à une autre puisqu'elle s'épuise à la fin des années 90 comme phénomène de mode. Derrière la notion de crise se trouve le fil du temps : se dessine ainsi un mouvement, une histoire de la bande dessinée.

⁶⁹¹ F. POMIER, *Comment lire la bande dessinée*, op. cit., p. 142.

Comme l'aventure de l'autofiction suffit à le démontrer, l'exercice de se raconter est en soi problématique. Derrida le résume bien dans le film réalisé par Safaa Fathy : « Qui a jamais rencontré un moi ? Pas moi⁶⁹² ». Il n'y a rien de moins naturel que de se rencontrer soi-même, c'est la raison pour laquelle Derrida en fait un exercice de mauvaise foi. La bande dessinée accueille bien les paradoxes modernes de la quête identitaire. L'auteur s'est d'abord heurté au problème de la *mimésis* : comment se représenter, comment représenter le monde, comment imiter la vie en bande dessinée ? À la recherche du référent et de l'introuvable modèle, qu'il s'agisse d'un autre et surtout de soi-même, il s'est trouvé face à la crise du référent et a été alors conduit à rechercher de nouvelles réponses. Car la bande dessinée accélère l'expérience de la séparation, processus essentiel dans la constitution de la conscience et de la connaissance de soi. En raison de ce déchirement originel, l'identification n'est jamais pleine et entière, l'auteur est à la fois le même et un autre. Et c'est par cette diffraction que le sujet se fait éminemment lyrique selon la définition qu'en donne Maulpoix : « il se cherche, se perd puis se retrouve, dans un constant jeu de miroirs et d'illusions⁶⁹³ ».

Forts de ce constat, les auteurs renoncent à rechercher une harmonie ou une totalité pour revendiquer au contraire le principe de décomposition (Dominique Goblet), d'éclatement (Killofer) ou bien une friabilité (Méthé), une itération (Baudoin) : à l'œuvre dans la bande dessinée, ces forces de fragmentation font éclater les cadres, les formats, les frontières entre les genres. C'est dans ce cadre que certaines œuvres s'inscrivent dans l'échec : Baudoin récuse la forme du carnet de croquis dans *Le Chemin de Saint-Jean*, Méthé celle du journal intime dans *Ça va aller*, Seth celle du documentaire dans *La Vie est belle malgré tout*. L'autobiographie se déploie alors dans cette fracture.

La conscience de soi qui s'était d'abord exprimée à une échelle éditoriale peut désormais s'incarner dans le corps même de l'œuvre. Rappelons brièvement que certaines maisons d'édition alternative ont joué un rôle décisif dans la création de quelques-unes des œuvres majeures des années 90 : l'aventure autobiographique est aussi une aventure éditoriale. Et si L'Association a fait naître plusieurs auteurs, Marjane Satrapi, David B., Guy Delisle, Lewis Trondheim ou encore Joann Sfar ont aussi fait L'Association en retour. Par leur succès, ils ont contribué à faire évoluer leur maison d'édition voire à la sauver du

⁶⁹² S. FATHY, *D'ailleurs Derrida*, 1999.

⁶⁹³ J. M. MAULPOIX, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 375.

sort subi par d'autres structures alternatives. Et l'on assiste aujourd'hui de manière éloquente au retour de ces maisons sur leur propre expérience : quand les anciens fondateurs de L'Association publient *Quoi !*, ils font l'autobiographie de leur fameuse maison-mère, bouclant ainsi la boucle. C'est aussi le signe que cette conscience de soi, d'éditoriale qu'elle était, a pris son envol pour s'exprimer à l'échelle de l'œuvre. En raison du mécanisme de sortie de soi accélérée en bande dessinée, l'auteur est désormais amené à faire en quelque sorte un pas de côté, à délaissé peu à peu les questions portant sur le monde extérieur pour glisser vers une subjectivité : plus qu'une « solution » au sens chimique du terme, l'œuvre intime serait une sorte de « précipité » préparé par l'auteur. Un parcours parmi les œuvres m'a conduit à créer des duos parfois inattendus – Nadja et Dupuy, Seth et Baudoin, Fayolle et Herbauts – et m'a amenée à passer et repasser dans le chas des mêmes aiguilles notamment en accordant une attention toute particulière à *L'Ascension du Haut Mal* de David B. ou au *Journal* de Fabrice Neaud. À défaut de faire de la bande dessinée autobiographique un portrait d'ensemble, j'espère que ce ressac aura permis de restituer au mieux certaines problématiques et de fournir les outils d'une lecture ou d'une invitation à la lecture. Car ce que ces artistes démontrent de manière exemplaire, c'est que leur œuvre reste une forme résolument ouverte.

Décidément conscient de lui-même, le neuvième art s'ouvre au lyrisme. C'est peut-être l'occasion d'un changement de paradigme : plutôt que de voir l'autobiographie comme une révolution de la bande dessinée, ne serait-il pas plus juste d'admettre que le lyrisme ouvre la voie vers l'autofiction (suivant en cela le chemin ouvert par Baudoin) et vers les formes les plus modernes de l'intimité ? D'ailleurs, remarquons pour conclure que les auteurs les plus remarquables de bande dessinée autobiographique sont souvent des maîtres de la fiction qui renouvellent de manière significative les genres les plus éculés du neuvième art : Frédéric Peeters et la science-fiction, David B. et le fantastique, Edmond Baudoin et le récit d'initiation, Lewis Trondheim et la *fantasy*. C'est l'occasion de remarquer le rapport très varié que l'autobiographie entretient avec l'œuvre des auteurs : grand œuvre venue impulser d'autres livres (David B.), œuvre de toute une vie (Fabrice Neaud) ou encore parenthèse dans la création (Nadja), le récit de soi revêt toujours une fonction particulière. Comme en littérature ou au cinéma, l'intime joue notamment un rôle de laboratoire, de banc d'essai et de réservoir de questions et d'innovations formelles. L'auteur se raconte comme « l'écrivain tiendra son journal, comme le pianiste fait ses

gammes, ou la danseuse sa barre⁶⁹⁴ » : la forme ne devient alors féconde que si elle engendre d'autres textes, si elle forme une « Genèse permanente⁶⁹⁵ ». Alors qu'on aurait pu supposer que le blog récupérerait aujourd'hui cette vocation de décomplexer les jeunes auteurs et d'abroger les frontières entre les territoires narratifs, les véritables dépositaires ne seraient-ils pas plutôt des artistes comme Anne Herbauts, Isabelle Pralong ou Paulo Monteiro qui font de la bande dessinée un médium lyrique et poétique, des auteurs comme ceux réunis dans le magazine d'illustrations et de bandes dessinées *Nyctalope* fondé par Marion Fayolle, Simon Roussin et Matthias Malingrëy : avec eux, de nouvelles manières de faire de la bande dessinée semblent se créer sur les ruines d'une certaine bande dessinée autobiographique. En ouvrant ces espaces, cette dernière constitue bien l'un de ces temps dans l'histoire des formes participant à l'interprétation et la construction de l'histoire du neuvième art.

⁶⁹⁴ B. DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976, p. 193.

⁶⁹⁵ *Idem.*

BIBLIOGRAPHIE

I. Albums de bande dessinée

a. Corpus

B. David, *L'Ascension du Haut Mal*, t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2006.

- *L'Ascension du Haut Mal*, t. 2. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2002.
- *L'Ascension du Haut Mal*, t. 3. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1998 ; rééd. 2005.
- *L'Ascension du Haut Mal*, t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007.
- *L'Ascension du Haut Mal*, t. 5. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2000 ; rééd. 2007.
- *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008.

BARU, *La Piscine de Micheville*, Paris, Dargaud, 1985 ; rééd. Montreuil, Les Rêveurs, 2009.

BAUDOIN Edmond, *Passe le temps*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1982.

- *Couma acò*, Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005.
- *Éloge de la poussière*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1995.
- *Piero*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; rééd. Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.
- *Le Chemin de Saint-Jean*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003.

BAUDOIN Edmond, WAGNER Céline, *Les Yeux dans le mur*, Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2003.

BINET Christian, *L'Institution*, Paris, Audie, coll. « Fluide glacial », 1981.

BOILET Frédéric, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001.

BOILET Frédéric, TAKAHAMA Kan, *Mariko Parade*, Paris, Casterman, 2003.

- BOULET, *Notes*, t. 1. *Born to be a larve (juillet 2004-juillet 2005)*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2008.
- CESTAC Florence, *La Véritable histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007.
- CRÉCY Nicolas de, *Journal d'un fantôme*, Paris, Futuropolis, 2007.
- DOUCET Julie, *Journal*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2004.
- *J comme Je. Essais d'autobiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- DUPUY Charles, BERBÉRIAN Philippe, *Journal d'un album*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994.
- GOBLET Dominique, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007.
- FAYOLLE Marion, *La Tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013.
- FOREST Judith, *1h25*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2009.
- *Momon*, Bruxelles, La 5^e Couche, coll. « Extracteur », 2011.
- HERBAUTS Anne, *Cardiogramme*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002.
- *Autoportrait*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2002.
- JOSSO HAMEL Olivier, *Au travail*, Paris, L'Association, coll. « Éperluète », 2012.
- KILLOFER Patrice, *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer*, Paris, L'Association, 2002.
- LARCENET Manu, *Presque*, Montreuil, Les Rêveurs, 1998.
- *L'Artiste de la famille*, Montreuil, Les Rêveurs, 2001.
- LONG Guillaume, *Anatomie de l'éponge*, Paris, Vertige Graphic, 2006.
- MENU Jean-Christophe, *Livret de phamille*, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003.
- *Lock Groove Comix n° 1*, L'Association, coll. « Mimolette », 2008.
 - *Lock Groove Comix n° 2*, L'Association, coll. « Mimolette », 2009.
- MÉTHÉ Lucas, *Ça va aller*, Angoulême, Ego comme X, 2005.
- *L'Apprenti*, Angoulême, Ego comme X, 2010.
 - *Journal lapin 2008-2009*, Angoulême, Ego comme X, 2014.
- NADJA, *Comment ça se fait*, Paris, Cornélius, coll. « Pierre », 2006.
- *Le Cœur sanglant de la réalité*, Paris, L'Apocalypse, 2012.
- NEAUD Fabrice, *Journal*, t. 1. *Février 1992 – Septembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003.
- *Journal*, t. 2. *Septembre 1993 – Décembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1998 ; rééd. 2003.
 - *Journal*, t. 3. *Décembre 1993 – Août 1995*, Angoulême, Ego comme X, 1999.

- *Journal*, t. 4. *Les Riches Heures*, Angoulême, Ego comme X, 2002.
- RANCOURT Sylvie, *Mélody*, Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013.
- SETH, *La Vie est belle malgré tout*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1998.
- *Wimbledon Green, le plus grand collectionneur de comics du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
 - *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord*, Paris, Delcourt, 2012.
- SPIEGELMAN Art, *Maus, un survivant raconte*, t. 1. *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, 1987 ; rééd. 1998.
- *Maus, un survivant raconte*, t. 2. *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, 1992 ; rééd. 1998.

b. Autres albums

- ALTARRIBA Antonio, KIM, *L'Art de voler*, Paris, Denoël, 2011.
- B. David, *Le Cheval blême*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1992
- B. David, TRONDHEIM Lewis (dir.), *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011.
- BARAOU Anne, DALLE-RIVE Fanny, *Cul nul*, Paris, L'Olivius, 2012.
- BARU, *Quéquette blues*, t. 1. Paris, Dargaud, 1984 ; rééd. Paris, Casterman 2005.
- *Quéquette blues*, t. 2. Paris, Dargaud, 1986 ; rééd. Paris, Casterman 2005.
 - *Quéquette blues*, t. 3. Paris, Dargaud, 1964 ; rééd. Paris, Casterman 2005.
- BAUDOIN Edmond, *Les Sentiers cimentés*, Paris, Futuropolis, coll. « Maracas », 1981.
- *Le Premier Voyage*, Paris, Futuropolis, coll. « Hic et Nunc », 1987.
 - *Made in U.S.*, Paris, L'Association, coll. « Patte de mouche », 1995.
 - *Le Voyage*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1996.
 - *Terrains vagues*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1996.
 - *Questions de dessin*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002.
 - *La Musique du dessin*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2005.
 - *Amatlan*, Paris, l'Association, 2009.
- BAUDOIN Edmond, TROUB'S, *Viva la vida. Los sueños de Ciudad Juarez*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2011.
- BOILET Frédéric, *36 15 Alexia*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1990 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2004.

- *L'Apprenti Japonais*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.
 - *Elles*, Angoulême, Ego comme X, 2007.
- BOUDJELLAL Farid, *Petit Polio*, t. 1-3. Paris, Le Lombard, 1998-2002.
- BUCQUOY Jan, *Brèves rencontres*, Paris, Glénat, 1987.
- CABANES Max, *Colin Maillard*, Paris, Casterman, 1989.
- *Les Années pattes d'eph'*, Paris, Albin Michel, 1992.
- CARLÉ Grégoire, *La Nuit du Capricorne*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2013.
- CESTAC Florence, *Le Démon de midi ou Changement d'herbage réjouit les veaux*, Paris, Dargaud, 1996.
- CHAUCHAT Guillaume, *Il se passe des choses*, Strasbourg, Éditions 2024, 2013.
- DELISLE Guy, *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003.
- DENIS Jean-Claude, *Tous à Matha*, t. 1-2, Paris, Futuropolis, 2010-2011.
- DEVILLE Rachel, *L'Heure du loup*, Paris, L'Apocalypse, 2012.
- DOUCET Julie, *Ciboire de criss !*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1996.
- *Changement d'adresses*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1998.
- DUPUY Charles, BERBÉRIAN Philippe, *Monsieur Jean*, t. 3. *Les Femmes et les enfants d'abord*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1994.
- EISNER Will, *Le Rêveur*, Paris, Comics USA, 1988 ; rééd. Delcourt, coll. « Contrebande », 2009.
- FAYOLLE Marion, *L'Homme en pièces*, Paris, Michel Lagarde, 2011.
- FRANTICO, *Le Blog de Frantico*, Paris, Albin Michel, 2005.
- GANDILLOT Clémence, *De l'origine des mathématiques*, Éd. MeMo, coll. « Théâtre images », 2008.
- GIMÉNEZ Carlos, *Les Professionnels*, Paris, Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial, 2009.
- GOBLET Dominique, *Souvenir d'une journée parfaite*, Bruxelles, Frémok, 2001.
- *Les Hommes-Loups*, Bruxelles, Frémok, 2010.
- GOBLET Dominique, FOSSOUL Nikita, *Chronographie*, Paris, L'Association, 2010.
- GOSCINNY René, GOTLIB Marcel, *Dingodossiers 3... plus quelques friandises glaciales au dessert !*, Paris, Dargaud, 1995.
- GRENNVALL Åsa, *7^e Étage*, Paris, L'Agrume, 2013.
- GUIBERT Emmanuel, *La Guerre d'Alan*, t.1-3. Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2000-2008.
- *Le Photographe*, t.1-3. Paris, Dupuis, coll. « Aire libre », 2003-2006.

- HAGELBERG Matti, *Hard West*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2009.
- HERBAUTS Anne, *Vague*, Orange, Grandir, 1999.
- HUIZENGA Kevin, *Ganges*, Paris, Vertige Graphic & Coconino Press, coll. « Ignatz », 2006.
- KA Olivier, ALFRED, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Delcourt, 2006.
- JACQUES Benoît, *L*, Paris, L'Association, 2010.
- NADJA, *L'Homme de mes rêves*, Paris, Cornélius, coll. « PaulPaul », 2010.
- *Les Filles de Montparnasse*, t. 1. *Un Grand Écrivain*, Paris, L'Olivius, 2012.
- PICARD Matthias, *Jim Curious, Voyage au cœur de l'océan*, Strasbourg, Éditions 2024, 2012.
- PORCELLINO John, *Moon Lake Trails*, Angoulême, Ego comme X, 2006.
- RABLAGIATI Michel, *Paul à la campagne*, Montréal, Éditions de La Pastèque, 1999.
- *Paul à Québec*, Montréal, Éditions de La Pastèque, 2009.
- SANSONE Caterina, TOTA Alessandro, *Palacinche : Histoire d'une exilée*, Paris, L'Olivius, 2012.
- SETH, *Palooka Ville*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- *Le Commis voyageur*, Paris, Casterman, 2003.
- *Georges Sprott (1894-1975)*, Paris, Delcourt, 2012.
- TEULÉ Jean, *Filles de nuit*, Paris, Glénat, 1985.
- THOMPSON Craig, *Blankets – manteau de neige*, Paris, Casterman, 2004.
- TÖPFFER Rodolphe, *Monsieur Crépin : deux égarements de la science*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- TSUGE Yoshiharu, *L'Homme sans talent*, Angoulême, Ego comme X, 2004.
- WAGNER Céline, *Zeste*, Vincennes, Des ronds dans l'O, 2008.
- WAZEM Pierre, *Mars aller-retour*, Paris, Futuropolis, 2012.
- WOLINSKI Georges, *Le Bécoteur : Journal intime d'un lycéen des années 50 (qui ne pensait qu'à ça)*, Paris, Belfond, 1980.

c. Interviews d'auteurs

Centre du livre et de la lecture en Poitou-Charentes, « Portrait de Loïc Néhou, éditions Ego comme X », *Youtube* [Vidéo en ligne], mis en ligne le 23 janvier 2012, consulté le 14 mars 2013. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=aorXo4mFWws>.

La Lettre du Libraire, « Olivius », *La Lettre du libraire* [En ligne], mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 14 juin 2012. URL : <http://www.lalettredulibraire.com/index.php?post/2012/05/11/Olivius>.

BOILET Frédéric, « Entretien feuilleton avec Frédéric Boilet », *Site de Frédéric Boilet* [En ligne], réalisé par courriel de septembre 1997 à janvier 1999, consulté le 6 février 2012. URL : http://www.boilet.net/fr/entretien_07.html.

BRETHES Romain, « Canular belge à Angoulême », *Le Point* [En ligne], mis en ligne en janvier 2011, consulté le 14 mars 2013. URL : http://www.lepoint.fr/culture/canular-belge-a-angouleme-29-01-2011-1289191_3.php.

BRY Dominique, « Olivius : des romans graphiques, pas des albums », *Mediapart* [En ligne], mis en ligne en février 2013, consulté le 14 mars 2013. URL : <http://blogs.mediapart.fr/edition/papiers-bulles/article/100213/olivius-des-romans-graphiques-pas-des-albums>.

DRUGEON Emmanuel, « Edmond Baudoin, dessinateur de BD : 'Je voudrais faire un livre sans dessins' », *Le Petit Journal* [En ligne], mis en ligne en 2009, consulté le 6 avril 2011. URL : <http://www.lepetitjournal.com/madrid/nos-interviews-madrid/47925-actualidadrid.html>.

FESTRAËTS Marion, « Faire semblant c'est mentir », *L'Express* [En ligne], mis en ligne le 28 juin 2007, consulté le 17 février 2012. URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/faire-semblant-c-est-mentir_822221.html.

GUILBERT Xavier, « Six Pieds Sous Terre », *Du9* [En ligne], mis en ligne en mars 2007, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/six-pieds-sous-terre/>.

- « JC Menu », *Du9* [En ligne], mis en ligne en mai 2009, consulté le 15 février 2010. URL : <http://www.du9.org/entretien/jc-menu/>.
- « Dominique Goblet », *Du9* [En ligne], mis en ligne en juillet 2011, consulté le 15 février 2010. URL : <http://www.du9.org/entretien/dominique-goblet/>.

KIND Mathias, « Seth : Si les Américains ont adoptés les mangas, ils peuvent apprécier la BD européenne », *ActuaBD* [En ligne], dernière mise à jour le 27 avril 2010, consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.actuabd.com/Seth-Si-les-Americains-ont-adopte>.

LAGARDE Michel, « L'interview de Marion Fayolle », *Site de Michel Lagarde* [En ligne], mis en ligne en septembre 2011, consulté le 29 avril 2013. URL : <http://www.illustrissimo.com/blog/marion-fayolle-chez-illustrissimo/>.

LAUZE Jean-Bernard, « Seth », *Du9* [En ligne], dernière mise à jour le 30 septembre 1998, consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/seth532/>.

MASSAÏA Loïc, « Clémence Gandillot : entretien minimaliste », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2010, consulté le 5 février 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/entretien-minimaliste-clemence/>.

MOUCHART Benoît, MERCIER Jean-Pierre, « Entretien avec Charles Berbérien : Je me considère comme un empirique total », dans CIMENT Gilles (dir.), *Dupuy et Berbérien*, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Neuvième art », 2009, p. 4-15.

NOROT Anne-Claire, « Les 20 ans de L'Association : rencontre avec Lucas Méthé », *Les Inrocks* [En ligne], mis en ligne en août 2010, consulté le 10 mai 2011. URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/08/05/livres/les-20-ans-de-lassociation-rencontre-avec-lucas-methe-1127691/>.

POTET Frédéric, « Dupuy et Berbérien : explorateurs du trait ». *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 09 décembre 2011, consulté le 10 mars 2012. URL : http://www.lemonde.fr/style/article/2011/12/09/dupuy-et-berberian-explorateurs-du-trait_1614759_1575563.html.

SOLEILLE Sébastien, « Entretien avec Fabrice Neaud », *Site de Sébastien Soleille* [En ligne], dernière mise à jour le 28 avril 2011, consulté le 10 mai 2011. URL : <http://s.soleille.perso.sfr.fr/fabriceneaud/auteur/auteur.htm>.

- « Discussion avec Fabrice Neaud », *Site de Sébastien Soleille* [En ligne], entretien réalisé par e-mail entre le 9 octobre et le 6 novembre 2006, dernière mise à jour le 28 avril 2011, consulté le 10 mai 2011. URL : <http://s.soleille.perso.sfr.fr/fabriceneaud/auteur/discussion1.htm>.
- « Entretien avec Lucas Méthé », *Par la bande* [En ligne], entretien effectué par e-mail entre le 6 et le 20 mai 2010, mis en ligne en mai 2010, consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://par-la-bande.blogspot.fr/2010/05/entretien-avec-lucas-methe.html>.

SUCHEY Gilles, « Jean-Christophe Menu : le rock et si je ne m'abuse le roll », *Cuverville* [En ligne], mis en ligne le 13 mai 2010, consulté le 19 février 2014. URL : <http://www.cuverville.org/spip.php?article43373>.

TRAN Lionel, GARÇON Jean-Philippe, « Cornélius : entretien avec Jean-Louis Gauthey », *Jade* [En ligne], mis en ligne en février 2012, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.pastis.org/jade/fevrier/cornelius1.htm>.

VERSTAPPEN Nicolas, « Jason », dans *Du9* [En ligne], mis en ligne en août 2008, consulté le 5 février 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/jason1022/>.

II. Sur la bande dessinée

ACME Groupe, *L'Association : une utopie éditoriale*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.

- (org.), *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale : tirer un trait / tisser des liens*, colloque organisé par l'Université de Liège, du 16 au 18 novembre 2011.

ALARY Viviane, CORRADO Danielle, MITAINE Benoît (org.), *Autobio-graphismes et bande dessinée*, colloque organisé par la MSH de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, février 2013, les 6 et 7 février 2013.

BAETENS Jan, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor* [En ligne], volume IV, n° 1, mis en ligne en novembre 2004, consulté le 27 septembre 2012. URL : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html.

- « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 16, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 27 septembre 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/974>.

BARON-CARVAIS Annie, « Naissance d'un genre. L'autobiographie en bulles », *Contre-Champ*, n° 1, Paris, Paris, Flammarion, 1997, p 39-47.

BAUDRY Julien, « Blogs BD : l'illusion autobiographique », *Phylacterium* [En ligne], mis en ligne le 21 octobre 2009, consulté le 25 novembre 2009. URL : <http://phylacterium.wordpress.com/2009/10/21/blogs-bd-lillusion-autobiographique/>.

BELLEFROID Thierry, *Les Éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Éditions Niffle, coll. « Profession », 2005.

BERTHOU Benoît (org.), *La bande dessinée : un art sans mémoire ?*, colloque organisé par Médiadix et l'Université Paris 13, les 10 et 11 juin 2010.

BESSIN Samuel, *Les « fables du moi » dans la bande dessinée contemporaine*, mémoire de master 1 Lettres Modernes, sous la direction de Serge Linarès, Université de Rouen, UFR Lettres et Sciences humaines, 2010.

BI Jessie, « La Véritable Histoire de Futuropolis », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2007, consulté le 31 janvier 2014. URL : <http://www.du9.org/chronique/veritable-histoire-de-futuropolis/>.

BLANCHARD Georges, *La Bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard et Cie, coll. « Marabout-Université », 1974.

- BAUDOIN Edmond, *La Musique du dessin*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2005.
- BOSSER Frédéric, « Et moi, émoi... », *Technikart* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mars 1997, consulté le 17 février 2012. URL : <http://www.technikart.com/archives/596-et-moi-emoi>.
- CHABROL GAGNE Nelly, « Écriture de la disparition chez Anne Herbauts », dans CONNAN-PINTADO Christiane, GAIOTTI Florence, POULOU Bernadette, *Modernités 28 : L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 161-172.
- COUPERIE Pierre, DESTEFANIS Proto, FRANÇOIS Édouard (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologique de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967, 256 p.
- DAYEZ Hugues, *La Nouvelle Bande Dessinée : Blain, Blutch, David B., de Crécy, Dupuy et Berbérien, Guibert, Rabaté, Sfar*, Bruxelles, Éditions Niffle, coll. « Profession », 2002.
- EISNER Will, *La Bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997.
- DÜRRENMATT Jacques, « Les rêves de Jimmy : divagations sans frontières dans la bande dessinée contemporaine », *Fabula* [En ligne], mis en ligne le 16 janvier 2008, consulté le 18 février 2012. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document899.php>.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette, coll. « Hachette essais », 1977.
- GAUMER Patrick, *La BD*, Paris, Larousse, coll. « Guide Totem », 2002.
- GERNER Jochen, *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2008.
- GROENSTEEN Thierry (dir.), « Autobiographies », *Les Cahiers de la bande dessinée*, Angoulême, n° 73 et 74, janvier-février et mars-avril 1987, p. 69-96.
- « Acteurs de papier », dans *Cinéma et bande dessinée*, Paris, Éditions Corlet et Télérama, coll. « CinémAction », 1990, p. 254-263.
 - (dir.), « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », *Neuvième art*, Angoulême, n° 1, janvier 1996, p. 58-83.
 - *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999.
 - *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Saint-Egrève, Mosquito, 2003.
 - *Artistes de bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2003.

- *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008.
- *En chemin avec Baudoin*, Montrouge, PLG, « Mémoire vive », 2008.
- *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011.
- (dir.), *Nocturnes : le rêve dans la bande dessinée*, Paris, Éd. Citadelles & Mazenod, 2013.
- « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », *Site de Thierry Groensteen* [En ligne], consulté le 24 novembre 2012. URL : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>.
- « Gustave Doré, pionnier de la bande dessinée », *Site de Thierry Groensteen* [En ligne], consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article14>.

GROENSTEEN Thierry, PEETERS Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1994.

GUIBERT Emmanuel, ROSSET Christian, CIMENT Gilles (dir.), *Emmanuel Guibert : monographie prématurée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, coll. « Étoiles de l'image », 2006.

HATFIELD Charles, « An art of tensions », dans HEER Jeet, WORCESTER Kent, *A Comics Studies Reader*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2009, p. 132-148.

MARÉCHAL Béatrice, *Moi tel qu'en soi-même : le moi narratif dans la bande dessinée : les fondateurs japonais*, thèse de Doctorat en Sciences du Langage, sous la direction d'Irène Tamba, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

MARS L. L. de, « En attente d'une théorie, mirages », *Du9* [En ligne], mis en ligne en janvier 2013, consulté le 10 février 2013. URL : <http://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/>.

MASSON Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

MC CLOUD Scott, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 2007 ; rééd. Paris, Vertige Graphic, 2000.

MENU Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.

- *La Bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théorique et éditoriales*,

MÉTHÉ Lucas, « Noyer la 'BD indé molle' qui est en soi », *L'Éprouvette*, n°3, Paris, L'Association, janvier 2007, p. 477-497.

MUZARD Jérôme, « Sainte Famille », *L'Avis des bulles*, n° 48, février 2013, Bordeaux.

NEAUD Fabrice, MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette*, n°3, Paris, L'Association, janvier 2007, p. 453-472.

POMIER Frédéric, *Comment lire la bande dessinée*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.

QUEYSSI Laurent, « L'autobiographie en bande dessinée », *L'Avis des bulles*, n° 48, février 2013, Bordeaux. RATIER Gilles, « Bilan 2006 : l'année de la maturation », *ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée)* [En ligne], mis en ligne en 2006, consulté le 17 février 2012. URL : <http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2006.html>.

SAMSON Jacques, « Journal de bord à quatre mains », dans CIMENT Gilles (dir.), *Dupuy et Berbérian*, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Neuvième art », 2009, p. 48-54.

SEBSO, « Où est donc passée l'autobiographie en bande dessinée ? », *Par la bande* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} novembre 2011, consulté le 17 février 2012. URL : <http://par-la-bande.blogspot.com/2011/11/ou-est-donc-passee-lautobiographie-en.html>.

SMOLDEREN Thierry, *Naissance de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Paris, Kargo, 2003.

TRONDHEIM Lewis, *Désœuvré*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.

TURGEON David, « Crise de l'autobiographie », *Du9* [En ligne], mis en ligne en septembre 2010, consulté le 02 novembre 2012. URL : <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/>.

III. Sur l'écriture de soi

AMIÉL, *Journal intime de l'année 1866*, Paris, Gallimard, 1959.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Microcosme. Écrivains de toujours », 1975.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

BLOCH Oscar, WARTBURG Walter von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2008, p. 409.

BUTOR Michel, « Une autobiographie dialectique », dans *Répertoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.

COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

– *Un Amour de soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

– *La Vie l'instant*, Paris, Balland, 1985.

– *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, coll. « Folio », 2003.

FOUCAULT Michel, « L'écriture de soi », dans *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 415-430.

GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

GIRARD Alain, *Le Journal intime et la notion de personne...*, Paris, Firmin Didot, 1963.

GUSDORF Georges, *Lignes de vie*, t. I. *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, coll. « Lignes de vie », 1990.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 : Synthèses », 1971.

– *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1975.

– *Pour l'autobiographie : chroniques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998.

– *Signes de vie : le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

LEJEUNE Philippe, BOGAERT Catherine, *Un Journal à soi : histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003.

MARIN Louis, *La Voix excommuniée*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/figures », 1981.

– *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999.

OLIVÈS Michel, « Albums-souvenirs », *Magazine littéraire*, n° 530, Paris, Magazine littéraire, avril 2013, p. 72-76.

- PACHET Pierre, *Les Baromètres de l'âme : naissance du journal intime*, Paris, Hatier, coll. « Brèves littérature », 1990.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1975.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1980.
- SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 164 ; rééd. 1964).
- SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SPIEGELMAN Art, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, Paris, Flammarion, 2012,.
- VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- « Écrire le roman vécu », dans *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 129-149.
- ZANONE Damien, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996.

IV. Autres ouvrages

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2007.
- ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992.
- *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2000.
 - *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, coll. « France culture », 2004.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.
- BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

- *Le Neutre : notes de cours au Collège de France : 1977-1978*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2002.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1928 ; rééd. 1993.

BAUDELAIRE Charles, *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Paris, Genève, Éd. La Palatine, 1943.

- « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne en mai 1999, consulté le 01 décembre 2013. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/185>.

BAUMGARTNER Emmanuel et MÉNARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1996.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.

- *Le Chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

BENJAMIN Walter, *Sens unique*, Paris, Les Lettres nouvelles, coll. « Les lettres nouvelles », 1978.

- *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- « Chronique berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990.
- *Œuvres II*, Gallimard, Paris, coll. « Folio Essais », 2000.

BENVENISTE Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

- *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 ; rééd. 1992.

BONAFoux Pascal, *Les Peintres et l'autoportrait*, Paris, Flammarion, coll. « Le métier de l'artiste », 1984.

BONNEFOY Yves, *La Vie errante suivi de Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993 ; rééd. 2009.

BOREL France, *Le Modèle ou L'Artiste séduit*, Genève, Skira, coll. « Les illusions de la réalité », 1990.

- BRECHT Bertolt, *L'Achat du cuivre. 1939-1941*, dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard L'Arche, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 551-557.
- BROUÉ Caroline, *La Grande Table : Être une femme en France, en 1873 et en 2012*, France Culture, émission du 01 novembre 2012, 34 mn.
- CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989 ; rééd. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.
- CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
- CIARAVINO Joselita, *Un Art paradoxal. La notion de disegno en Italie (XV^e – XVI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- CLAIR Jean, *Bonnard*, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 2006.
- *Autoportrait au visage absent : Écrits sur l'art 1981-2007*, Paris, Gallimard, 2008.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DIDEROT Denis, « Discours sur la poésie dramatique » (1772), dans *Diderot et le théâtre*, t. 1. *Le Drame*, Paris, Pocket, coll. « Agora. Les classiques », 1995.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Critique », 1990, p. 214.
- EISENSTEIN Sergueï, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Bourgeois Éditeur, 1976.
- FLAHAULT François, *Face à face : histoires de visages*, Paris, Plon 1989.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1999.
- GENETTE Gérard, « Discours du récit : essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- *Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOETHE Johan Wolfgang von, *Poésie et vérité : souvenirs de ma vie*, Paris, Aubier, 1941, p. 13.
- GONNARD Catherine, LÉBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes/Artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- GOMBRICH Ernst Hans, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002, p. 279-303.

- GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- IBELS André, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, n° 79, Vaduz, Klaus Reprint, 1898, p. 97-115.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.
- LA ROCHEFOUCAULD François de, « De la confiance », dans *Maximes et réflexions diverses*, t. 5. Paris, Flammarion, 1977.
- LEADER Darian, *Ce que l'art nous empêche de voir*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.
- LEFEBVRE Roman, ZABUNYAN Dork, « Avi Mograbi : un cinéaste pas radical », *Débordements* [En ligne], mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 11 avril 2014. URL : <http://www.debordements.fr/spip.php?article206>.
- LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990.
- LYOTARD Jean-François, *Adami : peintures récentes*, Paris, Galerie Maeght, coll. « Repères », 1983.
- MARIN Louis, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher, coll. « Histoire et théorie de l'art », 1989.
- *De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.
- *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.
- MELOT Michel, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, coll. « Bibliothèque des arts », 1975.
- MERLEAU-PONTY Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1948 ; rééd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996.
- MICHAUX Henri, *Passages : 1937-1963*, Paris, Gallimard, 1950.
- MODIANO Patrick, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013.
- NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999.

- *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.
 - *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/figures », 2009.
- PESSOA Fernando, *Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie du monde entier », 1968.
- PICCOLI Michel, *Dialogues égoïstes*, Paris, O. Orban, coll. « Jeux de masques », 1976.
- PONGE Francis, *Le Savon*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967 : rééd. 1992.
- POUIVET Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2003.
- RANK Otto, *Don Juan et le Double*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme Petite bibliothèque Payot », 1973.
- ROGER Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1986.
- ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2000.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- *L'Art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992.
 - *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macule, 2000.
- SCHIFFRIN André, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999.
- SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan université, coll. « Cinéma-image », 1998.
- TÖPFFER Rodolphe, *De la plaque Daguerre : à propos des « excursions daguerriennes »*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.
- VALÉRY Paul, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965.
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1983.

INDEX DES NOMS

- Alagbé, Yvan, 89
- Altarriba, Antonio, 162, 211, 212, 255
- Amiel, 140, 145, 149
- B. David, 11, 49, 50, 51, 52, 83, 86, 131, 159, 200, 201, 203, 204, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 256, 301, 302, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 429, 430
- Baetens, Jan, 9, 61, 78, 113
- Barthes, Roland, 120, 171, 203, 225, 241, 245, 297, 299, 314, 403
- Baru, 26, 27, 28, 33, 161, 258
- Baudelaire, Charles, 30, 68, 191
- Baudoin, Edmond, 12, 14, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 49, 53, 55, 59, 93, 139, 142, 146, 162, 182, 183, 184, 185, 222, 231, 253, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 279, 280, 281, 282, 286, 290, 303, 309, 310, 311, 312, 329, 330, 346, 347, 355, 357, 358, 385, 397, 428, 429, 436, 440
- Beaujour, Michel, 102, 108, 111, 116, 119, 120, 129, 282, 289
- Bechdel, Alison, 45
- Belting, Hans, 220, 222, 326
- Benjamin, Walter, 58, 328
- Binet, Christian, 24, 25, 28, 33, 161, 179, 180, 185, 198, 218, 258
- Blain, Christophe, 194, 256
- Blanchot, Maurice, 92, 408
- Blutch, 194
- Boivin, Thomas*, 61, 63, 73, 75, 275
- Bonnefoy, Yves, 251, 262, 271
- Bouchet, André du, 251, 262, 263
- Boulet, 143, 145, 146, 147, 148
- Bouzard, Guillaume, 180
- Brown, Chester, 30, 161, 324
- Bucquoy, Jan, 30
- Burns, Charles, 81
- Cabanes, Max, 24, 26, 28, 32
- Capron, Jean-Louis, 90, 213, 215
- Cestac, Florence, 40, 42, 93, 180, 182, 185, 218
- Chauchat, Guillaume, 416
- Clerc, Serge, 137, 424
- Clowes, Dan, 320
- Crécy, Nicolas de, 252, 256, 273, 276, 277, 279, 398
- Crumb, Robert, 8, 14, 32, 81, 403
- Debeurme, Ludovic, 180
- Doré, Gustave, 24, 25
- Doubrovsky, Serge, 31, 32, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 117, 119, 123, 128, 131, 132, 157
- Duhoo, Jean-Yves, 90
- Dupuy, Philippe, 11, 13, 40, 51, 54, 56, 149, 150, 151, 152, 273, 406, 429
- Eisner, Will, 24, 49, 50, 93, 148
- Ernaux, Annie, 95, 132
- Fayolle, Marion, 12, 14, 259, 386, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 415, 420, 421, 422, 423, 429, 430
- Flaubert, Gustave, 30
- Forest, Judith, 60, 61, 73, 75, 275
- Forest, Philippe, 102
- Foucault, Michel, 92, 94, 139, 149, 249
- Frantico, 57, 144
- Fresnault-Deruelle, Pierre, 159, 224, 348, 372
- Gandillot, Clémence, 258, 259, 437
- Garçon, Jean-Philippe, 85, 89
- Gasparini, Philippe, 102, 109, 123, 127, 329
- Gauthey, Jean-Louis, 40, 41, 42, 80, 82, 85, 88, 90, 93, 133, 134, 153
- Genette, Gérard, 166, 173, 226, 233
- Gerner, Jochen, 59, 259

Giménez, Carlos, 24, 49, 158, 179, 180, 258
Girard, Alain, 142, 143, 150
Goblet, Dominique, 12, 46, 359, 370, 371, 372, 375, 378, 379, 382, 423, 428
Gombrich, Ernst, 188, 297
Gosciny, René, 29
Gotlib, 29, 32
Green, Justin, 30
Grenval, Asa, 234, 236
Groensteen, Thierry, 24, 29, 78, 128, 184, 189, 195, 197, 198, 199, 207, 270, 343, 372
Guibert, Emmanuel, 194, 253, 257, 303
Guibert, Hervé, 300
Gusdorf, Georges, 77
Hagelberg, Matti, 327
Hatfield, Charles, 202
Heatley, David, 320
Henne, William, 61, 63, 73, 75, 196, 275
Herbauts, Anne, 12, 169, 259, 386, 405, 406, 408, 416, 419, 420, 421, 422, 423, 429, 430, 439
Horrocks, Dylan, 328
Huizenga, Kevin, 406
Jason, 49, 202, 258
Josso Hamel, Olivier, 12, 46, 57, 58, 59, 63, 257, 382, 383, 427
Jouve, Vincent, 197
Killofer, 12, 230, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 257, 330, 428
Konture, Mattt, 14, 40, 403
Larcenet, Manu, 69, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 257, 273
Leader, Darian, 326
Leiris, Michel, 106, 117, 119, 282
Lejeune, philippe, 10, 73, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 136, 138, 144, 254, 255, 337, 388, 397
Lejeune, Philippe, 32
Long, Guillaume, 55, 56, 57, 59
Löwenthal, Xavier, 61, 63, 73, 75, 275
Mahler, Nicolas, 208, 259
Malingrèy, Matthias, 422, 430
Manix, Jo, 137, 208
Marin, Louis, 58, 338, 341, 360, 362, 365, 366, 367, 369
Mathieu, Marc-Antoine, 321
Maulpoix, Jean-Michel, 15, 173, 247, 305, 382, 428
McCloud, Scott, 93, 258, 344, 345, 353
Menu, Jean-Christophe, 11, 23, 25, 26, 40, 41, 44, 45, 51, 52, 54, 59, 80, 82, 83, 86, 89, 90, 93, 94, 95, 132, 133, 142, 153, 227, 228, 229, 245, 257, 280, 282, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 329, 338, 343, 370, 399, 400
Merleau-Ponty, Maurice, 201, 202, 285, 447
Méthé, Mucas, 55, 63, 139, 143, 180, 199, 206, 209, 256, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401
Michaux, Henri, 186, 190, 241
Montaigne, 57, 119, 120, 121, 225, 277, 345, 360, 443
Monteiro, Paulo, 430
Nadja, 12, 149, 153, 154, 155, 157
Nakazawa, Keiji, 24, 158
Nananan, Kiriko, 406
Nancy, Jean-Luc, 207, 251
Neaud, Fabrice, 11, 13, 14, 25, 26, 43, 46, 51, 54, 59, 82, 83, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 132, 137, 138, 139, 140, 142, 159, 200, 206, 207, 209, 256, 273, 274, 275, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 298, 300, 302, 330, 343, 353, 359, 360, 361, 364, 369, 382, 387, 397, 399, 400, 411
Néhou, Loïc, 51, 52, 53, 61, 82, 435
Peeters, Benoît, 81, 188, 254
Peeters, Frédéric, 14, 49, 429
Pekar, Harvey, 8, 30
Perec, Georges, 311
Piccoli, Michel, 283
Ponge, Francis, 60, 62

Porcellino, John, 406
Pouivet, Roger, 78
Pralong, Isabelle, 430
Rabagliati, Michel, 406
Rancourt, Sylvie, 55, 146, 230, 231, 232,
233, 234, 245
Robial, Etienne, 40, 42
Rousseau, Jean-Jacques, 31, 105, 106, 120,
132, 163, 171, 208, 209
Roussin, Simon, 49, 430
Roussin, SImon, 422
Sarraute, Nathalie, 106, 225
Sartre, Jean-Paul, 106, 208
Satrapi, Marjane, 7, 13, 54, 139, 142, 259
Schaeffer, Jean-Marie, 79, 191, 293, 297,
298
Schiffrin, André, 89
Seth, 13, 132, 312, 313, 314, 315, 316, 319,
320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 338, 406, 413, 428, 429
Sfar, Joann, 93, 134, 194, 429
Solis, Fermin, 406
Soulages, François, 37, 294
Spiegelman, Art, 8, 13, 24, 41, 45, 76, 131,
157, 159, 160, 161, 215, 216, 218, 265,
403
Stendhal, 57, 58, 122, 360
Teulé, Jean, 30
Thompson, Craig, 55, 291
Töpffer, Rodolphe, 31, 93, 132, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
197, 215, 241, 252, 253, 255, 256, 292,
294, 300
Trondheim, Lewis, 13, 41, 52, 54, 56, 57, 80,
135, 157, 184, 193, 194, 204, 206, 252,
429
Tsuge, Yoshiharu, 30, 31
Valéry, Paul, 251, 271
Ware, Chris, 320, 406, 413
Wazem, Pierre, 182, 328
Wolinski, Georges, 24, 25, 258

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. BARU, <i>La Piscine de Micheville</i> , Paris, Dargaud, 1985 ; rééd. Montreuil, Les Rêveurs, 2009. p. 41.	27
Figure 2. René GOSCINNY, Marcel GOTLIB, <i>Dingodossiers 3... plus quelques friandises glaciales au dessert !</i> , Paris, Dargaud, 1995, p. 49.	29
Figure 3. Edmond BAUDOIN, <i>Couma acò</i> , Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 41.....	34
Figure 4. Edmond BAUDOIN, <i>Couma acò</i> , Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 43.....	35
Figure 5. Edmond BAUDOIN, <i>Couma acò</i> , Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 44.....	35
Figure 6. Florence CESTAC, <i>La Véritable histoire de Futuropolis</i> , Paris, Dargaud, 2007.	42
Figure 7. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.....	43
Figure 8. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.....	43
Figure 9. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.....	43
Figure 10. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.....	43
Figure 11. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 69.....	43
Figure 12. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 52.....	49
Figure 13. Frans HALS, <i>Les Arquebusiers de Saint-Georges</i> , 1639, 218 x 421 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.....	49
Figure 14. Guillaume LONG, <i>Anatomie de l'éponge</i> , Paris, Vertige Graphic, 2006, p. 59.	54
Figure 15. Judith FOREST, <i>Momon</i> , Bruxelles, La 5 ^e Couche, coll. « Extracteur », 2011.	70
Figure 16. Judith FOREST, <i>Momon</i> , Bruxelles, La 5 ^e Couche, coll. « Extracteur », 2011.	71

Figure 17. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 6.....	80
Figure 18. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 102.....	80
Figure 19. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 102.....	81
Figure 20. David B., Lewis TRONDHEIM (dir.), <i>Quoi !</i> , Paris, L'Association, 2011, p. 21.	83
Figure 21. David B., Lewis TRONDHEIM (dir.), <i>Quoi !</i> , Paris, L'Association, 2011, p. 39	86
Figure 22. Agnès VARDA, <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> , Ciné Tamaris, 2000, 82 mn....	115
Figure 23. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2006.	122
Figure 24. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 3. <i>Décembre 1993 – Août 1995</i> , Angoulême, Ego comme X, 1999, p. 57.	132
Figure 25. BOULET, <i>Notes</i> , t. 1. <i>Born to be a larve (juillet 2004-juillet 2005)</i> , Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2008.	138
Figure 26. Charles DUPUY, Philippe BERBÉRIAN, <i>Journal d'un album</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994, s. p.	141
Figure 27. Charles DUPUY, Philippe BERBÉRIAN, <i>Journal d'un album</i> , Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1994, s. p.	142
Figure 28. Christian BINET, <i>L'Institution</i> , Paris, Audie, coll. « Fluide glacial », 1981, p. 1.	167
Figure 29. Florence CESTAC, <i>La Véritable Histoire de Futuropolis</i> , Paris, Dargaud, 2007, p. 3.....	169
Figure 30. Florence CESTAC, <i>La Véritable Histoire de Futuropolis</i> , Paris, Dargaud, 2007, p. 55.....	169
Figure 31. Edmond BAUDOIN, <i>Passe le temps</i> , Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1982, p. 9.	171
Figure 32. Rodolphe TÖPFFER, <i>Essai de physiognomonie</i> , Paris, Kargo, 2003, p. 25... 176	
Figure 33. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 1. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2006, p. 35..	187
Figure 34. Manu LARCENET, <i>L'Artiste de la famille</i> , Montreuil, Les Rêveurs, 2001, p. 2.	192

Figure 35. David B, Lewis TRONDHEIM (dir.), <i>Quoi !</i> , Paris, L'Association, 2011, p. 86.	200
Figure 36. Art SPIEGELMAN, <i>Maus, un survivant raconte</i> , t. 1. <i>Mon père saigne l'histoire</i> , Paris, Flammarion, 1987 ; rééd. 1998, p. 201.....	203
Figure 37. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 52.....	205
Figure 38. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 4. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 20.....	206
Figure 39. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 2. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1997 ; rééd. 2002, p. 24.....	207
Figure 40. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 13.....	209
Figure 41. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.	214
Figure 42. Jean-Christophe MENU, <i>Livret de phamille</i> , L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 ; rééd. 2003, s. p.	215
Figure 43. Sylvie RANCOURT, <i>Mélody</i> , Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013, p. 19.	218
Figure 44. Sylvie RANCOURT, <i>Mélody</i> , Paris, Éditions du Phylactère, 1989 ; rééd. Angoulême, Ego comme X, 2013.	219
Figure 45. Åsa GRENNVALL, <i>7e Étage</i> , Paris, L'Agrume, 2013, s. p.....	221
Figure 46. Åsa GRENNVALL, <i>7e Étage</i> , Paris, L'Agrume, 2013, s. p.....	222
Figure 47. KILLOFER, <i>Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer</i> , Paris, L'Association, 2002, s. p.	224
Figure 48. KILLOFER, <i>Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer</i> , Paris, L'Association, 2002, s. p.	225
Figure 49. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.....	246
Figure 50. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.....	249
Figure 51. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.....	251
Figure 52. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.....	253

Figure 53. Judith FOREST, <i>Momon</i> , Bruxelles, La 5e Couche, coll. « Extracteur », 2011, p. 41.....	258
Figure 54. Nicolas de CRÉCY, <i>Journal d'un fantôme</i> , Paris, Futuropolis, 2007, p. 14... 259	
Figure 55. Nicolas de CRÉCY, <i>Journal d'un fantôme</i> , Paris, Futuropolis, 2007, p. 150. 261	
Figure 56. Edmond BAUDOIN, <i>Terrains vagues</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1996, s. p.	2613
Figure 57. Edmond BAUDOIN, Céline WAGNER, <i>Les Yeux dans le mur</i> , Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2003, p. 18.....	264
Figure 58. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 3. <i>Décembre 1993 – Août 1995</i> , Angoulême, Ego comme X, 1999, p. 141.....	271
Figure 59. Fabrice BOILET, <i>L'Épinard de Yukiko</i> , Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 139.....	274
Figure 60. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 31.....	278
Figure 61. Frédéric BOILET, <i>L'Épinard de Yukiko</i> , Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 86.....	279
Figure 62. Frédéric BOILET, <i>L'Épinard de Yukiko</i> , Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 123.....	282
Figure 63. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L' Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008.	2824
Figure 64. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L' Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 12.	285
Figure 65. Jean-Christophe MENU, <i>Lock Groove Comix n° 1</i> , L'Association, coll. « Mimolette », 2008, s. p.	288
Figure 66. Jean-Christophe MENU, <i>Lock Groove Comix n° 1</i> , L'Association, coll. « Mimolette », 2008, s. p.	2889
Figure 67. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003, s. p.....	292
Figure 68. SETH, <i>La Confrérie des cartoonists du Grand Nord</i> , Paris, Delcourt, 2012, p. 14.....	297
Figure 69. SETH, <i>Wimbledon Green, le plus grand collectionneur de comics du monde</i> , Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 107.	299
Figure 70. SETH, <i>La Vie est belle malgré tout</i> , Paris, Les Humanoïdes Associés, 1998, p. 19.....	303

Figure 71. SETH, <i>La Confrérie des cartoonists du Grand Nord</i> , Paris, Delcourt, 2012, p. 129.....	304
Figure 72. SETH, <i>La Confrérie des cartoonists du Grand Nord</i> , Paris, Delcourt, 2012, p. 24.....	306
Figure 73. SETH, <i>Georges Sprott (1894-1975)</i> , Paris, Delcourt, 2012, s. p.....	308
Figure 74. BAUDOIN, <i>Couma acò</i> , Paris, Futuropolis, coll. « 9 », 1991 ; rééd. Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2005, p. 44.	327
Figure 75. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L' Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 67.....	329
Figure 76. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 4. Paris, L' Association, coll. « Éperluette », 1999 ; rééd. 2007, p. 4.....	3320
Figure 77. David B., <i>L'Ascension du Haut Mal</i> , t. 6. Paris, L' Association, coll. « Éperluette », 2003 ; rééd. 2008, p. 41.....	332
Figure 78. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 108-109.....	334
Figure 79. Frédéric BOILET, <i>L'Épinard de Yukiko</i> , Angoulême, Ego comme X, 2001, p. 54-55.....	335
Figure 80. Edmond BAUDOIN, <i>Le Chemin de Saint-Jean</i> , Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 2003.....	336
Figure 81. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 34.....	341
Figure 82. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 26.....	342
Figure 83. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 54.....	344
Figure 84. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 52.....	345
Figure 85. Fabrice NEAUD, <i>Journal</i> , t. 1. <i>Février 1992 – Septembre 1993</i> , Angoulême, Ego comme X, 1996 ; rééd. 2003, p. 92.....	347
Figure 86. Dominique GOBLET, <i>Faire semblant c'est mentir</i> , Paris, L' Association, 2007, s. p.	352
Figure 87. Dominique GOBLET, <i>Faire semblant c'est mentir</i> , Paris, L' Association, 2007, s. p.	354

Figure 88. Dominique GOBLET, <i>Faire semblant c'est mentir</i> , Paris, L'Association, 2007, s. p.	355
Figure 89. Dominique GOBLET, <i>Faire semblant c'est mentir</i> , Paris, L'Association, 2007, s. p.	357
Figure 90. Lucas MÉTHÉ, <i>L'Apprenti</i> , Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 50.....	366
Figure 91. Lucas MÉTHÉ, <i>L'Apprenti</i> , Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 19.....	369
Figure 92. Lucas MÉTHÉ, <i>L'Apprenti</i> , Angoulême, Ego comme X, 2010.....	369
Figure 93. Lucas MÉTHÉ, <i>L'Apprenti</i> , Angoulême, Ego comme X, 2010, p. 125.....	372
Figure 94. Marion FAYOLLE, <i>La Tendresse des pierres</i> , Paris, Magnani, 2013.	383
Figure 95. Marion FAYOLLE, <i>La Tendresse des pierres</i> , Paris, Magnani, 2013, p. 78-79.	387
Figure 96. Marion FAYOLLE, <i>La Tendresse des pierres</i> , Paris, Magnani, 2013, p. 41..	388
Figure 97. Anne HERBAUTS, <i>Cardiogramme</i> , Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002, p. 8.	390
Figure 98. Anne HERBAUTS, <i>Cardiogramme</i> , Angoulême, Éditions de l'An 2, 2002, p. 8.	391
Figure 99. Charles DUPUY, Philippe BERBÉRIAN, <i>Monsieur Jean</i> , t. 4. <i>Vivons heureux sans en avoir l'air</i> , Paris, Les Humanoïdes Associés, 1997, p. 16.	397

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
<i>La bande dessinée autobiographique, un objet de notre époque</i>	7
<i>Tradition et modernité</i>	9
<i>Frontières...</i>	10
<i>...et circulation</i>	13
<i>Transgression, hybridation, lyrisme</i>	14
PREMIÈRE PARTIE	
L'AUTOBIOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES DE LA BANDE	
DESSINÉE	17
INTRODUCTION	19
CHAPITRE 1	
BRÈVE HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE	21
<i>I. Les années 80, le temps de la timidité</i>	24
1. Quelques tentatives encore pudiques	24
2. Des auteurs dans la marge.....	28
3. L'émergence d'une voix : Edmond Baudoin	32
<i>II. La révolution éditoriale des années 90</i>	38
1. Écllosion de nouvelles structures éditoriales	38
2. Figure de l'auteur artisan	40
3. Figure de l'auteur éditeur	47
<i>III. Le défi du renouvellement</i>	52
1. Le temps de l'institutionnalisation	52
2. Le temps de la problématisation	57
CHAPITRE 2	
OBJET DE DISCOURS, OBJET DE VALEUR(S)	63
<i>I. Du constat de l'engouement à la question de la visibilité</i>	66
1. L'expansion éditoriale : un marché en mutation.....	66
2. Amour et désamour de la presse culturelle	68
3. Une entité discursive entre le descriptif et l'évaluatif.....	73
<i>II. Une identité éditoriale ancrée dans le champ de l'indépendance</i>	78
1. Des collectifs d'auteurs	78

2. Édition indépendante, édition résistante : un poncif éditorial	84
---	----

CHAPITRE 3

UNE VASTE NEBULEUSE AUTOBIOGRAPHIQUE : CONTINUITES ET MUTATIONS..... 93

I. <i>Contre l'autobiographie</i>	98
1. Tradition.....	98
2. ... et modernité de l'autobiographie.....	101
II. <i>La transparence et ses obstacles</i>	104
1. Psychanalyse et rhétorique : se raconter dans le détour	104
2. La fiction du réel	106
3. Une machine d'écriture	110
III. <i>L'écriture de soi à l'épreuve de l'altérité</i>	112

CHAPITRE 4

ENJEUX ET LIMITES DU CORPUS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA BANDE DESSINEE 117

I. <i>L'autobiographie, une aventure de la bande dessinée</i>	120
1. L'impossible bande dessinée autobiographique.....	120
2. Le livre, symbole de libération.....	125
II. <i>Questions de corpus : affinités et disparités</i>	128
1. Le journal en bande dessinée	129
a. Dans l'intimité de l'écriture de soi : le cas du journal.....	129
b. Sur les traces du diariste.....	130
c. Entre journal et autobiographie, entre journal et bande dessinée	133
2. L'essor des blogs BD	134
3. Le journal d'une œuvre : la bande dessinée en miroir	140
a. <i>Le Journal d'un album</i> : espace de dérive et de relance	141
b. <i>Le Cœur sanglant de la réalité</i> ou la crise de la créativité au féminin.....	143
4. La bande dessinée de témoignage : entre histoire et autobiographie	148
a. La déferlante des albums de témoignage	148
b. Maus, un survivant raconte	149
c. Entre journal et journalisme.....	151

DEUXIÈME PARTIE

L'AUTEUR ET SON DOUBLE : DE LA FIGURE À LA FICTION... 155

INTRODUCTION 159

CHAPITRE 1

PRENDRE CORPS EN BANDE DESSINEE : MECANISMES ET ENJEUX..... 163

I. <i>La question du personnage : la recherche d'une grammaire contre celle d'une identité ?</i>	166
--	-----

1.	Au commencement un étonnement	166
2.	La bande dessinée, un art de la physiognomonie	174
a.	Le visage, moteur de la narration	175
b.	Le visage comme un livre ouvert	178
c.	Un monde sans reste ?	180
3.	Le personnage de bande dessinée : l'action, le portrait et la pose.....	184
4.	La bande dessinée du moi en péril ?	190
<i>II. Écriture de soi et exposition de soi : du personnel à l'impersonnel.....</i>		<i>197</i>
1.	Ce que le visage montre, ce que le visage cache : catharsis de la bande dessinée...197	
a.	Une vaste entreprise de figuration : apparition et épuration	198
b.	La scène de la bande dessinée : ubiquité et interlocution.....	211
2.	L'auteur et son double : de l'impersonnalisation à la dépersonnalisation	216
a.	L'avatar et la tentation de l'effacement : le cas de Mélody de Sylvie Rancourt	216
b.	L'homoncule et le cas des 676 <i>apparitions de Killofer</i> : le livre de l'incivilité	223

CHAPITRE 2

LA FABRIQUE DE L'ALTERITE

233

<i>I.</i>	<i>Identité et altérité au dessin</i>	<i>237</i>
1.	Fantasme autographique, fantasme autobiographique	238
a.	Le dessin comme vecteur de formes.....	238
b.	À la conquête de l'instantané	241
2.	Entre le croquis et le schéma, « entre l'image et le discours »	243
a.	Le schéma ou la tentation du sens	243
b.	Le croquis et le dessin réaliste en bande dessinée	250
3.	Le dessin, indice d'un exil	257
<i>II.</i>	<i>Le miroir des muses : autoportrait au modèle</i>	<i>267</i>
1.	Modèle, muse et mythe	269
2.	Éloge du (portrait d'après) modèle : la « science impossible de l'être unique »	275
a.	Photographie vs autographie	275
b.	Le modèle comme objet d'une distance	277
3.	Le modèle comme interface	284
<i>III.</i>	<i>Nouvelles formes de déterritorialisation : de l'objet lyrique à la fable.....</i>	<i>287</i>
1.	La fable et la poétique de la mémoire : le cas de Seth, entre autofabulation et patrimonialisation.....	294
a.	Du documentaire à l'autofiction	295
b.	L'auteur et la fable	302
c.	Pour une histoire du neuvième art.....	305

TROISIÈME PARTIE

LE CORPS DE L'ŒUVRE : REPRÉSENTATION ET

PRÉSENTATION DANS LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE	313
INTRODUCTION	317
CHAPITRE 1	
TRANSPARENCE ET OPACITÉ.....	321
<i>I. La dilatation de la figure</i>	<i>324</i>
1. La métamorphose ou la circulation des formes.....	326
2. Le détail ou la dispersion du regard	331
3. La répétition ou la libération du regard.....	335
<i>II. Le miroir opaque de la planche</i>	<i>339</i>
1. La syncope ou le désir d’image.....	340
a. Une déchirure du réel.....	341
b. La case ouverte	344
2. Jeux de bulles : contre le dispositif illusionniste de la bande dessinée	349
a. De la lettre au verbe : la matérialité du son.....	350
b. L’espace d’une écoute	356
CHAPITRE 2	
FRONTALITÉ ET MODERNITÉ DE LA BANDE DESSINÉE	361
<i>I. La bande dessinée en crise.....</i>	<i>364</i>
1. L’expérience de la déliaison : le cas de L’Apprenti de Lucas Méthé	364
a. L’expérience d’une discordance.....	365
b. L’entre-deux de l’écriture.....	367
c. La disparition de l’auteur.....	370
2. La crise de la création.....	373
<i>II. Platitudes : le désir du neutre dans la bande dessinée autobiographique</i>	<i>378</i>
1. Un nouveau système de représentation : description d’un dispositif en deux-dimensions	381
a. Un art de la découpe	383
b. Un monde de papier.....	386
2. Pour un nouveau système de narration : la tentation du contre-récit	393
CONCLUSION.....	399
BIBLIOGRAPHIE.....	403
INDEX DES NOMS.....	421
TABLES DES ILLUSTRATIONS.....	42425

TABLE DES MATIÈRES.....	431
--------------------------------	------------

La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme

Résumé

Apparue aux États-Unis dans les années 70, la bande dessinée autobiographique s'est épanouie plus tardivement en France : très consciente d'elle-même, elle s'est structurée dans les années 90 d'un point de vue collectif et éditorial et s'est révélée en cela pleinement structurante. Cette alliance n'allait pourtant pas de soi puisqu'elle semble rompre par nature avec d'autres formes du neuvième art, à commencer par l'aventure, la science-fiction ou le divertissement, autrement dit avec ce qui constitue parfois dans l'imaginaire commun la vocation même de la bande dessinée. L'écriture de soi semble donc fournir de manière spontanée les outils d'un décroisement : la transgression, l'hybridation et le lyrisme apparaissent comme trois modalités d'ouverture de l'espace traditionnel du neuvième art. À la recherche de nouveaux équilibres créatifs, l'auteur s'est notamment confronté à l'épineuse question de l'autoportrait. Traditionnellement art du personnage, la bande dessinée force le dessinateur à résoudre des équations qui semblent *a priori* insolubles et à inventer des ruses qu'il nous revient de décrire : l'autoportrait s'hybride avec l'autoreprésentation, l'identité avec l'altérité, le réel avec la fiction. C'est tout un changement de paradigme que la bande dessinée autobiographique introduit dans l'ordre de la représentation et de la narration : de ce point de vue, elle offre un fil conducteur permettant de traverser l'histoire et la modernité du neuvième art.

Mots-clés : bande dessinée, autobiographie, autofiction, transgression, hybridation, lyrisme, autoportrait, autoreprésentation, personnage, dessin, visage, figure, fond, modernité

French autobiographical comics (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrism

Summary

Born in USA during the 70's, autobiographical comics blossomed later in France : endowed with a strong self-consciousness, it happened to be structured from a collective or editorial point of view in the 90's. This syncretic genre wasn't obvious *a priori*, because it seems to originate in itself a failure with other forms of the ninth art, especially adventures, science-fiction or entertainment, in other terms with what stands for comic strips purposes in most people mind. The writing of the self may provide spontaneously tools for an opening up : breaking, hybridization and lyrism appear to be three ways to enlarge the traditional area of comic strips. Searching for new creative balances, the author has studied the vexed topic of self-portrait. Usually considered as the art of character, comic strips enforce the art cartoonist to solve equations that first seem insoluble and to invent tricks that we owe to describe : self-portrait hybridizes with representation of the self, identity with otherness, reality with fiction. And that is because autobiographical comic strips introduces a whole change of paradigm in the order of representation and narration : from this point of view, autobiography offers a thread allowing to travel all over history and modernity of the ninth art.

Keywords : comics, autobiography, autofiction, breaking, hybridation, lyrisme, self-portrait, self-representation, character, drawing, face, figure, ground, modernity

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V

Concepts et langages]

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue et littérature françaises