

Année 2009-2010

BESSIN Samuel
Université de Rouen
Lettres Modernes
Faculté des Lettres et Sciences humaines

Fables du « moi » dans la Bande Dessinée contemporaine.

Semestre 2, Master 1 : rédaction d'une unité du mémoire.

Mémoire dirigé par M. Serge LINARES

Fables du « moi » dans la Bande Dessinée
contemporaine.

INTRODUCTION

Tandis que René Goscinny, dans les années 50', peine à obtenir le statut de scénariste, le début des années 90' marque les débuts d'une Bande Dessinée alternative, une Bande Dessinée d'auteurs regroupés en associations éditoriales et opposée au ressassement thématique et narratif d'une « BD » sclérosée. Mouvement de la modernité, elle semble voir dans l'innovation constante un exercice ludique mais aussi théorique. Mais elle tend par là à se couper de son public.

On pourrait situer autour des années 2000 ce que Jean-Christophe Menu appelle le mouvement de « récupération » de la vague alternative par les « gros éditeurs ». En une dizaine d'années, plutôt que de parler d'une récupération, on peut considérer que la Bande Dessinée a su amorcer une forme de postmodernité : la réconciliation des velléités d'innovation – et emprunts multiples – et de théorisation avec les attentes esthétiques et culinaires du public.

S'il est important de distinguer ces deux prémices chronologiques pour définir le contexte de notre étude, on laissera pourtant de côté cette perspective historique pour s'attacher plutôt à cerner les tensions esthétiques et théoriques qui en découlent. En effet, sur une aussi courte période, les deux tendances coexistent, se frôlent et s'influencent mutuellement, se partageant même certains auteurs. Il est donc important d'avoir conscience de ce télescopage pour mieux cerner la spécificité de cette période.

On peut noter, dans une perspective heuristique, deux catégories principales de mutation. On remarque d'abord un développement thématique permettant dans un même temps l'intégration en masse de l'écriture autobiographique¹ et l'égale fréquence de publication des récits portant sur l'individu ordinaire. On remarque ensuite un développement médiatique ayant pour principales occurrences le large développement des maisons d'éditions alternatives et l'élaboration d'un appareil critique – sans doute en partie développé pour justifier le mouvement de la modernité. C'est donc au cœur de ces mutations que l'on se propose d'étudier trois œuvres parues après 2000 : *Le Combat*

1. L'autobiographie n'est pas absente de la Bande Dessinée avant cette période mais elle reste encore extrêmement marginale.

*ordinaire*¹ de Manu Larcenet, *Pourquoi j'ai tué Pierre*² d'Olivier Ka et Alfred, et *Dans mes yeux*³ de Bastien Vivès. Liées tout autant au récit de l'individu ordinaire qu'au récit de soi, elles font également montre d'innovations formelles notables marquées par le tournant théorique alternatif. Pour le reste, elles sont néanmoins éloignées les unes des autres : bicéphalie ou monocéphalie auctoriale, pacte autobiographique ou romanesque, de facture grotesque ou stylisée (esquisses au crayon de couleur pour *Dans mes yeux*)... Cet hétéroclisme est également notable et justifie le choix de ces trois œuvres comme représentatives d'une mouvance spontanée, émancipée des dogmes génériques.

On ne peut que regretter la quasi-absence d'études critiques sur ce phénomène. La critique de Bande Dessinée étant essentiellement une critique de vulgarisation, les quelques critiques à valeur universitaire s'attachent plus particulièrement à l'étude du médium (Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* ; Benoît Peeters, *Case, planche, récit*), à l'étude de la Bande Dessinée comme fait de société ou d'un individu par le biais de disciplines extérieures (sociologie, psychanalyse, linguistique), ou à l'étude de cas particuliers comme certains auteurs ou certaines œuvres – souvent dans le cadre d'une étude esthétique. Mais l'étude de genres ou de mouvances – hors des genres de fiction préétablis tels que le western ou la science-fiction – est considérablement négligée. Il suffit de voir le sommaire du hors-série de *Beaux Arts Magazine*, *Qu'est-ce que la Bande Dessinée ?*⁴, qui se propose de classer les œuvres selon les catégories « classique », « surréalistes », « impressionnistes », « intimistes », « expressionnistes », « politiques », « avant-garde », pour voir que l'étude générique de la Bande Dessinée appose, sans interroger le médium en lui-même, des calques théoriques connus du grand public, dans un total anachronisme.

C'est dans cette perspective que l'on peut songer à étudier les emprunts de la Bande Dessinée à l'espace autobiographique littéraire et l'usage spécifique qu'elle en fait pour définir au mieux la tendance croissante du récit de soi dans la Bande Dessinée alternative. Les trois œuvres de notre corpus tendent à problématiser l'identité entre

1. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, T. 1, Paris, Éd. Dargaud, 2003 ; *Le Combat ordinaire*, T. 2, *Les quantités négligeables*, Paris, Éd. Dargaud, 2004 ; *Le Combat ordinaire*, T. 3, *Ce qui est précieux*, Paris, Éd. Dargaud, 2006 ; *Le Combat ordinaire*, T. 4, *Planter des clous*, Paris, Éd. Dargaud, 2008.

2. Olivier Ka, Alfred, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Mirages », 2006

3. Bastien Vivès, *Dans mes yeux*, Paris, Éd. Casterman, coll. « KSTR », 2009.

4. *Beaux Arts Magazine*, *Qu'est-ce que la Bande Dessinée ?*, Hors-série, décembre 2007.

l'auteur, le narrateur et le protagoniste, dans le prolongement de ce que l'on observe déjà en littérature – notamment dans l'autofiction –, et cela avec une apparente simplicité esthétique et narrative, accessible au plus grand nombre. La mise en scène graphique du « moi » paraît répondre ici à un questionnement intime qui tend pourtant à s'élargir à des considérations universellement partageables. Au regard des spécificités du médium de la Bande Dessinée et de l'évolution commune du récit autobiographique et du « récit du badaud », on s'interrogera ici sur l'inscription ambiguë du « moi » entre l'expression de sa singularité, la définition de son identité, et son attachement au groupe dont il effrite la cohérence.

Entre simplicité ludique et renversement théorique, on essaiera tout d'abord d'établir génériquement cette mouvance afin d'y définir la place du « moi » narré.

Il s'agira ensuite d'approfondir le rapport entre l'auteur et l'écriture, rapport dans lequel le processus de recomposition du « moi » dans l'autre fictionnel se confronte aux possibles occurrences de cet autre.

On finira par développer ce concept de « pont fictionnel » entre le « moi » et l'autre, notamment à travers ces trois idées de construction du « moi » en opposition au « non-moi », de transmission et de convergence dans un même groupe social des occurrences de cet « autre moi » fictionnel – auteur, lecteurs et non-lecteurs.

PLAN DÉTAILLÉ

PREMIÈRE PARTIE - LE JEU DE LA BANDE DESSINÉE : LA MARGINALITÉ FUNAMBULESQUE.

Les œuvres du corpus, adroites funambules oscillant comiquement entre le réel et la fiction, appartiennent à ce mouvement récent de la Bande Dessinée, très attaché au récit de soi, qui semble s'épanouir dans le jeu et la formation d'une communauté ludique dissidente. C'est dans ce rapport entre jeu, enfance et communication – entre auteurs autant qu'avec le public – que nous étudierons le sort particulier fait au récit de l'ordinaire contemporain, en ce qu'il relève d'une tension entre le particulier et l'universel. L'étude de l'aspect ludique du mouvement sera considérée pour son intérêt heuristique, plutôt qu'historique, le mouvement en question étant initialement fondé sur une critique sévère de la tradition culinaire (Jauss) de la Bande Dessinée.

CHAPITRE 1 - VERS UNE POÉTIQUE HYBRIDE DE L'ORDINAIRE : VIVRE LE VIDE DE L'ÊTRE.

A. L'enfance en art du jeu.

1. La topique de l'enfance.

Que certains de ces auteurs soient illustrateurs pour les littératures de jeunesse, dessinateurs ou scénaristes de films d'animations, leurs travaux se combinent et les jeux esthétiques balancent entre l'une et l'autre des disciplines. Le retour à l'enfance, le récit rétrospectif sur l'enfance ou l'adolescence sont également très présents. Le passé semble guider, expliquer, mais le plus souvent contraindre l'intimité de l'être auctorial. Il demeure présent, réactualisé sans cesse dans le dessin. Cela explique peut-être pourquoi le jeu, les concours, le goût du déguisement et de la dissimulation, très présents dans la carrière des auteurs, semblent guider le dessin. Dessiner et raconter mettent en jeu le monde, soi-même et les autres.

- a) Les métiers de l'enfance.
- b) Le retour à l'enfance : écrire et s'écrire.

c) Jeu et dessin : l'art ludique.

2. *La communauté : de « la cour de récré » à la République des Lettres.*

Ce mouvement artistique, constitué progressivement par la réunion d'auteurs aux intérêts esthétiques communs, se met lui-même en scène. Ces auteurs, travaillant en étroite collaboration, se caricaturent fraternellement. Ainsi se constitue une ligne de pensée, un bloc artistique et critique, contre une Bande Dessinée jugée de mauvais goût, de mauvaise facture. Ces auteurs mènent un combat de reconnaissance esthétique sous la bannière de maisons d'édition indépendantes : L'Association (association à but non-lucratif), *Ego comme X*, *Les Rêveurs*. Dans ces organes d'édition « alternatifs »¹ sont publiés les concrétisations essayistes d'une réflexion collective organisée, visant la promotion des objets artistiques produits, notamment dans leurs revues respectives : *Lapin* pour l'Association, *Ego comme X* pour la maison d'édition homonyme.

Le mouvement relève ainsi autant d'un élargissement ludique de la Bande Dessinée que d'une organisation intellectuelle transcendant le marché traditionnel par le regroupement associatif.

a) Jeux de groupe, caricatures et collaboration.

b) Les regroupements : les maisons d'édition indépendantes.

c) Vers une pensée nouvelle de la Bande Dessinée : la revue « Lapin » et la collection « éprouvette » de L'Association.

B. La poétique de l'ordinaire dans le jeu de l'incongru.

L'apparente légèreté de la facture esthétique et romanesque et les entreprises innovantes théoriques paraissent antagonistes. C'est pourquoi l'étude des œuvres, au regard de cette contradiction interne, devrait nous permettre de définir, au delà de celle-ci, un principe d'écriture cohérent, servi par ce paradoxe.

On s'attachera donc à définir ici l'hypothèse d'un récit de l'ordinaire qui, portant le

1. « J'ai néanmoins pour ma part toujours préféré " Alternatif " car l'idée de proposer une *autre* Bande Dessinée, ouvertement opposée aux standards en place, a toujours été clairement inscrite dans la démarche de *L'Association*. », Jean Christophe Menu, *Plates-Bandes*, Paris, Éd. L'Association, Coll. « Éprouvette », 2005, P. 11.

récit d'individus déclarés ordinaires, compose avec la légèreté et la réflexion pour accéder hors du seul récit à une perception nouvelle de l'ordinaire.

1. Représentation ludique de l'ordinaire.

L'ordinaire doit être compris, non pas comme ce qui est quotidien, mais comme ce qui relève du singulier pour l'individu sans être reconnu comme singulier par le groupe. Il s'agit d'une expérience de l'incongruité bornée à l'échelle de l'individu.

La légèreté de la représentation, en rupture avec la normalisation du discours commun, permet de rendre perceptible le décalage entre la norme quotidienne et le fait ordinaire. En effet, cette distance est comblée dans le discours commun qui normalise, à l'échelle sociale, ce fait ordinaire comme une de ces composantes.

Le récit de l'ordinaire tend à rétablir la perception individuelle au-delà de la perception sociale.

- a) L'ordinaire : le quotidien, les petits riens, les grands drames.
- b) La légèreté du grave : représenter l'indicible ordinaire.

2. L'ordinaire étonnant, l'exotisme constant : le langage de la distance entre les mondes.

On établira ici un parallèle entre l'*Essai sur l'Exotisme* de Victor Segalen et le récit de l'ordinaire pour définir un exotisme de l'ordinaire en opposition avec la normalisation sociale qui altère le Divers.

Le rétablissement d'une distance entre la perception individuelle et la normalisation des faits ordinaire fait apparaître l'absence de discours social sur ces faits. Ce manque rend impossible et traumatisante toute tentative de compréhension de l'incongruité ordinaire.

- a) Comparaison avec l'idée d'Exotisme de Victor Segalen.
- b) Comblé le vide.

C. La place du lecteur dans le souci de la réception : proximité et jeu avec le

lecteur.

La communauté ne se limite pas l'univers auctorial mais s'élargit aux lecteurs qui l'actualisent. L'auteur ne se présente pas différemment de son public, au contraire il revendique cette absence de singularité, ce manque événementiel, gouffre boulimique à la digestion duquel nul n'échappe. La peur de la mort est la même, les conflits similaires, c'est ainsi que le contact se fait. Que se soit par ces événements banals (la rencontre amoureuse) que tout le monde a connu, par le tracé *manu factu* qui ne semble avoir été fait que pour soi, le lecteur se sent proche de l'auteur qui adapte son œuvre à ses attentes. De ce fait, la confiance règne et l'on ne perçoit plus la manipulation éditoriale qui rend la première de couverture plus attractive. La Bande Dessinée reste un produit et elle est passée maîtresse dans l'art de plaire.

1. Proximité entre le lecteur et l'auteur dans le contact artistique.

a) L'universel ordinaire : du terrain connu à la terre inconnue.

Le jeu de mot n'est pas neuf mais tente de rendre compte ici de la dissimulation de la tension explicitée précédemment. L'univers de la fiction présente les caractéristiques apparentes de l'ordinaire partagé par les auteurs et les lecteurs. La fiction, avant que soit mise en place une stratégie de lecture aboutissant à la destruction des repères (voir précédemment), présente topiquement une proximité de mode de vie entre l'auteur et le lecteur, donnant à celui-ci l'impression d'appartenir au même groupe, à un même mode de penser.

b) Différents types d'adresses au lecteur : adresse exclusive, adresse inclusive.

Si le tracé *manu factu* amorce une proximité élocutoire, elle est souvent relayée par l'adresse exclusive, picturale et discursive : le lecteur se trouve bien souvent confronté à un personnage qui s'adressant à lui est dessiné de face, imitant la conversation de *visu*. Le qualificatif « exclusif », employé à dessein, rend compte d'une double exclusion. L'adresse est exclusive en ce qu'elle semble exclure le lecteur du reste de la

communauté lectorale, l'adresse étant ici individuelle, mais elle est également exclusive en ce qu'elle exclut le lecteur de la fiction. Ce qualificatif rend ainsi compte d'une exclusion paradoxale partagée entre exclusion et inclusion du lecteur dans l'univers de la fiction. Le paradoxe disparaît au profit d'une proximité plus forte dans l'adresse inclusive, lorsque le lecteur est dessiné dans l'échange avec l'auteur, notamment dans la « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs », postface de la réédition de *Presque* de Manu Larcenet¹. Le lecteur y est représenté, inclus dans la fiction qui procède alors à une figuration totale, et non plus limitée à la figure de l'auteur.

c) Inclusion sans adresse : le cas particulier de *Dans mes yeux*.

Le lecteur de *Dans mes yeux* est en apparence exclu de la situation discursive, comme absent de la destination élocutoire. Il est pourtant à la proximité immédiate du protagoniste qu'il incarne. À l'échelle de la fiction, il n'y a que du vide derrière les yeux du protagoniste, mais à l'échelle du livre il y a un auteur qui dessine ou un lecteur qui lit. Comme ces masques en carton que l'on découpe dans les magazines pour enfants, il existe un personnage sans tête, tendu au lecteur par l'auteur, qui ne demande qu'à être mu pour vivre sa fiction. Le lecteur, sans être en contact avec l'auteur, semble inclus dans la fiction, devient le protagoniste d'une situation ordinaire peut être déjà vécue.

2. *Un mouvement marginal avec un public restreint.*

Si le public est bien pris en considération, il demeure pourtant restreint. La Bande Dessinée alternative, on l'a vu, tend à se développer mais elle est toujours largement supplantée par la Bande Dessinée de genre que domine l'*héroic fantasy*. Par son développement rapide et radical qui la destinait à se couper volontairement du « microcosme BD », elle s'est coupé également du public conquis par la Bande Dessinée traditionnelle. L'ouverture à l'innovation nécessite donc également de s'ouvrir à un public lui aussi alternatif, sensible au revirement du média.

Le destinataire est donc spécifié par deux stratégies conjointes : le rejet, par la caricature, d'un public traditionnel stéréotypé et le développement d'une connivence

1. Manu Larcenet, *Presque*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2007 [1ère édition en 1998 sans postface]

avec le nouveau public visé, défini par son ouverture d'esprit et sa curiosité – en opposition avec le public traditionnel, attaché à des valeurs immuables. Ce destinataire idéalisé est pourtant long à attirer puisqu'il doit être au fait des dernières évolutions de la Bande Dessinée et de l'existence de cette nouvelle tendance.

- a) Rejet d'une partie du public.
- b) La connivence d'élite : connivence privilégiée et connivence de connaisseurs.

3. *L'Art de plaire : La Bande Dessinée comme un produit marketing visuel.*

Cependant, bien plus que le roman, la Bande Dessinée bénéficie d'une visibilité matérielle appréciable qui aboutit à l'établissement de stratégies d'adaptation du péri-texte éditorial¹. Deux tendances stratégiques coexistent pour attirer le nouveau lectorat : l'éclectisme formel et la dissimulation du projet alternatif derrière une apparence traditionnelle.

- a) L'innovation formelle.
- b) Le caméléon alternatif.

CHAPITRE 2 - L'HABITUS EN JEU : LE MARCHÉ DE L'ART ENTRE JEU ET REJET.

Le précédent chapitre avait pour principal objectif de cerner son élément central, le récit de l'ordinaire. Loin de s'établir en genre – on en parlera plutôt comme d'une mouvance constituée des convergences esthétiques définies plus haut – aucune ligne de conduite collective ne semble y être de mise, exception faite des revendications de la Bande Dessinée alternative. À l'inverse même d'un genre, il s'évertue à tromper les attentes, à se rendre imprécis dans l'antinomie de son pacte de lecture. Il nous faut donc maintenant déterminer les attentes contre lesquelles il s'oppose et de quelle manière certaines de ces attentes génériques s'articulent dans une intrigante antinomie générique

1. « Le péri-texte éditorial » dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1987.

et génétique.

A. Impossible définition et horizon d'attente.

1. *Tentative de délimitation d'un champ définitoire.*

Avant de définir les attentes du public face aux diverses productions de la Bande Dessinée, il nous faut cerner ce qui relève ou non du médium et proposer, au-delà d'une définition canonique, un champ de détermination de la Bande Dessinée en tension avec cette définition.

- a) La BD : premières impressions.
- b) Ruptures.
- c) Délimitation du champ : restriction d'une base définitoire et divergences.

2. *Étude critique d'un corpus large représentatif de la production générale.*

Après établissement d'une liste de critères de comparaison (diégèse, esthétique, plans, cases...), nous tenterons ici de définir les types généraux de la Bande Dessinée qui pourraient se construire comme des horizons d'attente distincts autour desquels s'articulerait la production.

Deux veines semblent se dégager : une veine héroïque (évasion vers l'extraordinaire) et une veine comique (miroir déformant, arbitraire, de l'ordinaire). La première cherche le vraisemblable dans l'extraordinaire, l'autre se défend de toute vraisemblance (scénisation symbolique) dans l'ordinaire.

Toute production traditionnelle repose sur un de ces socles – constitués de la corrélation récurrente de certains critères – puis procède par sédimentation de procédés stylistiques empruntés aux deux veines, de sorte qu'il existe peu d'œuvres réductibles à une substance unique.

- a) Caractérisation des critères structurants.
- b) Vérification de l'antinomie dans un corpus élargi.

c) Le livre au singulier : entre socle et sédimentation.

B. Jeu de la binarité générique en tension : quelle place pour l'alternatif ?

On peut se demander maintenant comment se placent les œuvres alternatives face à ces deux socles et comment elles remettent en cause les attentes du lecteur.

1. *Recherche du socle.*

L'application des critères de comparaison précédents ne permet pas de retrouver l'un ou l'autre des deux socles. Ceux-ci sont intégralement déconstruits par la suppression des règles de corrélation – par exemple la corrélation entre les critères de style et de stabilité du style – et parfois même la fusion interne des deux occurrences d'un même critère – par exemple la fusion entre le style réaliste et le style grotesque.

En raison de la variation de ces déconstructions d'une œuvre à une autre, il paraît impossible de déterminer un nouveau socle, propre à l'alternatif. Celui-ci se place comme un mouvement de l'éclectisme.

- a) Test des critères.
- b) Rejet de l'horizon d'attente traditionnel.

2. *Étude de la tendance collective : une esthétique de l'approximation.*

On note pourtant qu'une tendance commune dans le mouvement alternatif se tisse autour des récits de l'ordinaire. La confrontation du léger et du grave est sensiblement inscrite dans la confrontation interne des deux socles, notamment dans la confrontation notée précédemment : la fusion du réalisme et du grotesque.

On étudiera cette fusion dans le cadre d'une esthétique de « l'approximatisme », une tendance à vouloir figurer – et pas à détourner – mais de manière dégradée. Ce traitement approximatif de la fiction touche autant le décor que l'individu et tend à universaliser l'expérience individuelle.

- a) Tension entre approximation et mimétisme.

b) Distinction approximative de l'individu.

C. L'épreuve de l'être.

Un tel traitement du protagoniste et de l'événement les met en crise. Le personnage, privé de caractérisation morale, ne se définit plus que par rapport à ses actes. Or, ces actes étant de nature très commune dans le récit de l'ordinaire, la définition de l'individu est liée à l'exhaustivité de ces actes, comme autant de nuances de la personnalité du personnage.

C'est à partir de ce point de vue qu'il nous faut revenir sur le récit de l'ordinaire. On a vu que le récit de l'ordinaire revendique la singularité de l'expérience individuelle face au discours social. Il nous faut maintenant nuancer cette position pour comprendre cette fois en quoi il relève également d'une déconstruction de l'identité singulière : l'expérience de l'incongru n'est que cet espace privilégié mais tenu de subjectivité totale, restreint au seul dépassement intellectuel d'une réaction tout à fait banale. Si la capacité d'étonnement est subjective, la réaction qui fonde cet étonnement en amont est loin d'être singulière.

1. Crise de l'être : entre solidarité et dislocation.

Le personnage est soumis, dans l'œuvre, à des processus de déconstruction et de construction identitaire simultanés qu'il nous faut définir. Ainsi l'accumulation – souvent chapitrée – d'événements caractérisants peut être autant perçue comme une construction linéaire de l'individu que comme une fragmentation de cet individu en de multiples réactions opposables. Si l'on ajoute à cette fragmentation biographique l'instabilité identitaire de l'individu – proche de la possible substitution – instaurée par l'approximatisme, l'événement isolé définit autant l'individu que le groupe. L'individu, confronté à la perte de son unicité, rétablit sa singularité dans l'infini par l'accumulation de faits mais demeure dans cet espace de tension entre sa singularité et son universalité.

- a) Le récit du « je » : linéarité et fractionnement.
- b) L'événement face à l'instabilité du « je ».
- c) Le « je » de la masse.

2. *Un phénomène d'actualité : le blog.*

Le sentiment de perte des particularismes locaux et d'uniformisation du monde paraît inhérent à notre époque où le thème de la mondialisation est si récurrent. Le phénomène du blog, en ce qu'il naît au cœur de la mondialisation virtuelle du réseau internet – commercialisé en 1990 au moment où est créée L'Association –, paraît relever des mêmes problèmes identitaires : le besoin de se distinguer par accumulation de faits ordinaires, dire ce que l'on vit pour exister vraiment.

En raison de son utilisation croissante par les auteurs de Bande Dessinée, on peut y voir certains des codes de lecture dont le récit de l'ordinaire semblait être dépourvu. Hors des réceptions traditionnelles de la Bande Dessinée, il paraît s'approprier certaines fonctionnalités du blog et être reçu avec des attentes similaires.

- a) Blog, blog-BD, récit de l'ordinaire : des attentes similaires.
- b) Se distinguer dans la masse : le « je » dans la masse.

3. *L'écriture de soi : vers le groupe geek ou vers l'étude de la crise intime.*

L'écriture de soi est troublée dans un tel contexte. S'écrire reviendrait à écrire l'autre. On distinguera deux tendances ici. Certains, notamment autour des blogs, ont tendance à créer des groupes soudés autour d'un même personnage de fiction, figure allégorique de leur cohésion. L'autre tendance, inscrite dans le récit de l'ordinaire, paraît s'emparer de cette idée de « s'écrire reviendrait à écrire l'autre » pour tenter de s'écrire dans l'autre, dans un produit fictionnel issu du traitement approximatif de leur vie.

- a) La communauté *geek*.
- b) Recomposition du moi.

CHAPITRE 3 - L'ÉCRITURE « ORGANIQUE » DE L'AUTOFICTION : CONTRE UN « DIRE »

MINÉRAL.

Cette entreprise de construction identitaire – opposée à la pratique du seul récit d'une identité considérée dans son unicité malgré ses contradictions internes – est revendiquée par les tenants de l'autofiction depuis la fin des années 70' et par les « Nouveaux Romanciers » autobiographes.

C'est donc sous cet angle que l'on se propose d'étudier le récit de soi en Bande Dessinée. Pourtant, deux problèmes se posent d'emblée. Tout d'abord, il n'est pas évident d'adapter un concept théorique d'un médium à un autre. Ensuite, cela est encore plus difficile quand la théorisation du concept en question est encore incertaine.

Nulle prétention ne portera cette étude vers l'ambition de tailler quelque pierre additionnelle à un édifice déjà branlant, mais la seule curiosité de spécifier les modalités de l'écriture autofictionnelle dans la Bande Dessinée contemporaine nous amènera à parcourir le débat pour en saisir les données susceptibles de nous éclairer dans notre propre cheminement.

A. « Autobiographie ? Non » : une déconstruction générique sans substitut.

L'autofiction, ainsi que la « Nouvelle Autobiographie », doit être avant tout considérée dans son opposition à l'autobiographie lejeunienne comme illustrant les lacunes de celle-ci. Elle paraît bien plus se définir par la négation que par une définition propre, comme le « Nouveau Roman » s'est constitué contre le roman balzacien.

1. Positionnement contre l'autobiographie.

Contre ou comme possible alternative, les « formes postmodernes » de l'autobiographie se fondent contre une théorie restrictive, pour un éclectisme laissant la place à la subjectivité, à plus de liberté dans le pacte référentiel. Les griefs sont nombreux et donnent lieux à des écarts multiples.

- a) La « Nouvelle Autobiographie » : contre le pacte lejeunien.
- b) L'Autobiographie postmoderne : opposition et éclectisme.

2. Substitution du sujet classique et du récit.

Le principal argument en faveur du renouvellement autobiographique concerne la perception de soi-même comme un sujet éclaté. Les formes postmodernes de l'autobiographie opposent au pacte autobiographique que le sujet y doit être absolument classique : un sujet qui, malgré ses contradictions, peut être rendu cohérent autour de son essence. Le « Nouveau Pacte Autobiographique » admet l'incohérence d'un sujet éparpillé, n'ayant pas de centre. Le récit de soi n'admet plus de linéarité, plus de chronologie, mais un état du « moi » modelable à la convenance de l'auteur.

- a) Plus de centre : perte de l'essence du sujet.
- b) Bribes : plus de linéarité.

3. *Rejeter l'importance : se revendiquer ordinaire.*

Un autre aspect souvent revendiqué, et inhérent à la relative disparition du sujet objectif, est le renoncement à « l'importance », à l'élévation de l'autobiographe vers la postérité. Est au contraire recherché la valeur ordinaire et la possibilité de partager l'expérience, d'égal à égal, avec le lecteur.

- a) La « démocratisation » de l'écriture de soi.
- b) Partage de l'expérience.

B. L'écriture autofictionnelle : « concrète, comme on dit musique. »

Après avoir distinguée l'écriture autofictionnelle de l'autobiographie, il nous faut la cerner dans son essence même. En raison de son éclectisme et de l'absence de théorisation définitive, on se bornera à dégager les enjeux de l'écriture autofictionnelle sans aborder les structures de ce genre hypothétique.

À travers les études de Philippe Vilain, Philippe Gasparini, l'essai de Chloé Delaume et le « prière d'insérer » de *Fils*¹, où Serge Doubrovsky définit pour la première fois son néologisme, on peut observer dans l'écriture autofictionnelle un élargissement hors de la seule dimension littéraire, un aspect virtuel à la fois performantiel et performatif.

1. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Éd. Galilée, 1977].

On étudiera donc tour à tour trois fonctions de l'écriture autofictionnelle : les fonctions autonarrative, performantielle et performative.

1. Fonction « autonarrative » : le « langage d'une aventure ».

Occultant toute la dimension extra-littéraire que développent les autres critiques, Philippe Gasparini propose de substituer au terme « autofiction » le concept « d'autonarration » suggéré par Arnaud Schmitt.

On se fondera en partie sur cette théorie pour définir la modalité narrative de l'écriture autofictionnelle. On considérera cette fonction comme un agencement libre de faits autobiographique, de sorte que la chronologie fictionnelle impose une substitution de la valeur initiale du fait vécu.

- a) Structure fictionnelle de la narration : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ».
- b) Contamination de la fiction : le « référent apocryphe ».
- c) La fonction autonarrative.

2. Fonction performantielle : « l'aventure du langage ».

L'imposition de critères stylistiques, successivement admis ou récusés d'une étude à une autre, nous amène à nous interroger sur l'importance de l'acte d'écriture dans l'écriture autofictionnelle. Imposée par Serge Doubrovsky comme le principe même de l'autofiction, cette « aventure du langage » s'élabore aux marges de l'œuvre et se doit de laisser ses traces – de natures diverses selon les auteurs – dans le résultat publié. On pourrait comparer la fonction performantielle aux coulées de peinture qui sous-entendent, sur les toiles de Jackson Pollock, un acte de peindre proche de la performance.

La dimension performantielle suppose que le passé n'est pas restitué mais rejoué, actualisé, et se confond avec le présent dans un état intemporel du « moi ».

- a) Mise en scène de la partition mémorielle : rejouer le « moi ».
- b) Le public de la performance : importance du métatexte.

- c) Actualisation du passé : « trame où se mêlent souvenirs récent, lointains, soucis aussi du quotidien. »

3. *Fonction performative : la parthénogenèse de l'écrivain.*

C'est cette dimension performantielle et l'actualisation du passé qui semblent agir sur le présent et donner l'écriture « comme un acte performatif, un élargissement littéraire possible proposant une issue à l'impasse dans laquelle, peut-être, se fourvoyait [la] vie. »¹ Cette troisième fonction implique une parthénogenèse de l'écrivain, un auto-engendrement par l'écriture, qui comble les lacunes d'un « moi » objectif.

- a) Rôle de la mise en scène : la recomposition active du « moi ».
- b) Importance du manque identitaire : se récréer « en vrai ».
- c) L'hybridation totale : l'écriture comme prothèse identitaire.

C. Approximatisme et écriture autofictionnelle : l'identité en Bande Dessinée.

Ce modèle d'écriture autofictionnelle, non seulement peut être appliqué au médium de la Bande Dessinée, mais semble favorisé par une dimension performantielle naturellement présente dans le médium. Il s'agit donc de définir en quoi notre corpus participe d'une écriture autofictionnelle, au-delà même de la nature de son médium.

1. *Fonction autonarrative : approximatisme et fragmentation.*

L'approximatisme et les contraintes narratives du récit de l'ordinaire en Bande Dessinée (divertissement comique, fractionnement, bicéphalie, ...) imposent d'emblée un modelage du référentiel, un fictionnement par « trahison » référentielle. C'est un phénomène que l'on ne rencontre pas chez Fabrice Neaud qui paraît davantage restituer le réel – avant de s'en écarter par la métaphorisation.

1. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain> (11/05/2010)

Mais notre corpus ne se limite pas à ces caractéristiques. Les trois œuvres revendiquent une certaine ambiguïté du pacte référentiel en s'annonçant selon un pacte autobiographique (*Pourquoi j'ai tué Pierre*) ou un pacte romanesque (*Le Combat ordinaire*, *Dans mes yeux*) tout deux perturbés au cours de la lecture par le pôle inverse.

On observe donc bien en Bande Dessinée une stratégie de recomposition du « moi ».

- a) Approximatisme et fiction.
- b) Spécificités narratives du médium : déformations du référentiel.
- c) L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.

2. *Fonction performantielle : l'écriture séquentielle en acte.*

L'impression à la lecture de lire un manuscrit – il s'agit d'une reproduction d'un manuscrit – laisse deviner l'acte même de l'écriture. L'acte d'écriture n'est pas seulement sous-entendu comme dans à la lecture d'un texte, il est visible sur la page. De même, la bicéphalie auctoriale induit une production par la communication : la lecture de deux noms d'auteur en périphrase implique que la fiction est avant tout construite en huis-clos, que le dessinateur est le premier lecteur du scénariste et inversement.

Mais là encore, au-delà de cette dimension performantielle naturelle, les trois œuvres intègrent une actualisation du passé, une synchronisation des temps du « moi » par la fiction.

- a) Manuscrit : résultat de l'acte d'écriture.
- b) Bicéphalie : la communication comme performance.
- c) Rejouer le passé au présent.

3. *Fonction performative : « dessiner pour exister ».*

Enfin, on observe que le dessin paraît parfois se substituer à la vie. La fiction compense, dans la création graphique d'un « autre moi », l'impossibilité de comprendre objectivement certains événements réels. Cet « autre moi » tend même à devenir autonome, à déployer une existence propre, notamment lorsqu'il est « emprunté » par d'autres plumes lors des caricatures amicales entre auteurs : Lewis Trondheim est ainsi

représenté par ses amis d'après son double autofictionnel.

- a) Révélation du « moi » dans le dessin d'un autre « moi ».
- b) Anatomie d'une œuvre : la vitalité de la prothèse fictionnelle.

Il n'y a donc pas ici qu'une réflexion esthétique et ludique mais un travail réel opéré sur l'être intime et une réponse à un problème psychologique. Il est à présent nécessaire de relever et d'étudier les occurrences de conflit intime et de déterminer la structure de la toile tissée entre ces pans de faits et d'imaginaires qui constituent tout ensemble une cartographie de l'intime.

DEUXIÈME PARTIE - MISE EN SCÈNE DU DOUBLE LACUNAIRE : INDÉTERMINATIONS ET CONCRÉTISATIONS.

CHAPITRE 1 - L'AUTEUR SE DÉDOUBLE.

A. La recomposition du moi dans la construction schématique de l'événement.

1. La dissection de l'être : le film des autoportraits.

La nature séquentielle de la Bande Dessinée procède d'une fragmentation symbolique. Différents états synchroniques sont apposés dans une continuité diachronique acceptée mais arbitraire.

En cela elle s'oppose au film où les images en mouvement donnent l'illusion de la continuité, et à la prose où la lecture des mots met d'elle même en mouvement les images suggérées. La continuité se fait dans l'action même de la lecture alors que la continuité ne va pas de soit dans la lecture des images. Rien n'est continu, la lecture se fait une image après l'autre.

En ce qui concerne le cadre et le dessin, contrairement à la photographie ou au film

cinématographique, il n'y a pas de hors-champ réel donc pas de mise en scène du réel mais une mise en scène de la fiction. Cependant, on peut considérer que, à l'inverse de la peinture qui est sémantiquement cohérente, il existe un hors-champ fictionnel duquel est tiré l'image, qui par conséquent ne détient qu'une partie du sens, qu'un point de vue fugitif. Le dessin est l'aboutissement d'une sélection synchronique, graphiquement mise en scène, de la fiction, soit le résultat d'une concrétisation de la partition diégétique. L'effort de composition, de mise en scène, s'apparente à une mise en scène dramatique. Mais cette distinction de différents états de l'être remet en cause sa cohérence. L'être est instable et il ne sert à rien de le forcer dans un carcan continu qui dénaturerait sa vitalité.

2. *Orchestration de la recomposition : de la diffraction à la synthèse.*

a) De la narration.

Le narrateur porte en lui le paradoxe du « moi diffracté ». Dans le *Combat ordinaire*, « je » est embrayeur de l'auteur ou du protagoniste, peut être les deux, sur fond de synthèse des médiums. Le narrateur de *Dans mes yeux* peut être le personnage, l'auteur, le lecteur qui accepte de voir une cohérence chronologique. Personne ne prend vraiment en charge le récit. Dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*, on peut être troublé par le paradoxe du temps présent. Dans les titres de chapitre, « J'ai tué Pierre parce que j'ai X ans », l'auteur tue Pierre mais le personnage a « X » ans, les deux « je » sont donc les embrayeurs distincts de chacune des formes d'Olivier. En outre, la dernière page montre que tous les Olivier sont distincts et l'auteur procède d'une recomposition de son être par l'élimination annuelle de l'intrus Pierre. Le « moi » est le fruit d'une recomposition diachronique à partir d'une même décomposition.

b) Des interactions entre personnages.

La représentation des personnages varie selon l'état du protagoniste. Ceux-ci font partie intégrante du protagoniste qui tend à se construire individuellement, indépendamment d'eux. Ceci est très clair pour le personnage d'Olivier qui doit se défaire de Pierre : on voit, en première de couverture, les deux visages se confondre l'un

dans l'autre. De même on verra les personnages disparaître autour de Marco¹, en fin d'échange verbal, pour lui permettre de faire face à l'information, de l'intégrer personnellement sans être happé par l'autre subjectivité².

La transmission d'information est vue comme une fusion éphémère des deux sujets communicants et de leur séparation immédiatement suivie. L'information est un continuum entre deux êtres, qui un instant font partie d'une même entité.

Nous verrons donc ici comment les protagonistes respectifs tentent d'échapper à l'autre pour se construire.

c) La recomposition événementielle : revivre et contrôler

Recomposer c'est revivre par l'actualisation du souvenir et de ces rouages. Reconstruire l'événement permet d'en mieux comprendre les mécanismes, les causes et incidences, de mieux situer cet événement dans la chaîneursive du moi.

Mettre en scène permet aussi à l'auteur d'avoir le contrôle sur une situation qui lui a échappé. Cette perte du contrôle est très présente chez Bastien Vivès, ne serait-ce que dans l'absence de réaction explicitée du protagoniste.

B. L'apport herméneutique de la psychanalyse : fiction, symbole et guérison.

1. *Malaise intime et art-thérapie : entre revendication et rejet de l'entreprise psychanalytique.*

a) L'événement critique : le réseau intertextuel

Si l'événement critique est parfaitement revendiqué dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*, il sera nécessaire d'opérer un recoupement intertextuel pour déceler la présence de traumatismes ou de névroses dans les autres œuvres. L'obésité, les forces de l'ordre, les pilules, éléments récurrents chez Manu Larcenet, l'impossible compréhension de la relation amoureuse chez Bastien Vivès, font l'objet d'un traitement métaphorique qu'il

1. Marco est le protagoniste du *Combat ordinaire*, *op. cit.*

2. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, T. 2, *op.cit.*, P. 26 : Suite au débat de Marco avec sa compagne quant à l'attitude à adopter avec le « vieux Mesribes », ancien tortionnaire de la Guerre d'Algérie, le décor et celle-ci disparaissent dans la dernière case, ne laissant que Marco méditant sur un fond noir.

faudra définir.

- b) L'entreprise introspective ou psychanalytique : revendication, rejet, indifférence.

Olivier Ka revendique seul l'entreprise introspective.

Manu Larcenet oscille entre un discours favorable à la fonction apaisante du dessin et le rejet total de cette entreprise. Il sera fait état du jeu carnavalesque opéré dans *l'Angélu de midi*¹ où l'auteur, sous plusieurs formes, étant à la fois médecin grotesque et le patient vulnérable, se fait passer lui-même sur le divan dans une parodie de séance psychanalytique.

Bastien Vivès ne fait mention d'aucun soulagement par la pratique graphique mais le traitement récurrent de la rencontre amoureuse avortée sous toutes ses formes fait figure d'obsession et mérite d'être étudiée pour son caractère répétitif.

2. *Événement potentiel et actualisation des symboles.*

- a) Événement potentiel : un contexte lacunaire

La fiction de soi, la recomposition de l'événement originel, peut être comprise comme une potentialité d'événement. Comme deux mots synonymes, l'événement fictif et l'événement réel renvoient indirectement à un même sens, à une même expérience du monde.

On revient ici sur cette recomposition du souvenir mais non plus comme un contrôle rétrospectif, mais une projection de soi, une actualisation, une libération de l'intime.

- b) Actualisation de l'événement originel : symbole lacanien.

Pour Lacan, la conscience s'articule comme un langage, autour de symboles signifiants. Tout événement marquant renvoie à un symbole dans l'inconscient qui s'actualise dans la conscience lorsque l'individu est confronté à un événement similaire.

1. Manu Larcenet, *L'Angélu de midi*, Vol. 1, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « Pas vu pas pris », 2008.

La fiction de soi peut s'articuler autour du récit des symboles plutôt qu'autour du récit des événements factuels, ce qui renverrait au référent subjectif évoqué par Philippe Vilain¹. On pourrait ainsi concevoir le récit de soi, dans ce corpus, comme le récit des traumas, ces événements qui marquent l'intime et s'y ancrent sous forme de symboles, proches des symboles socialement partagés.

c) Redémarrer la « grande machine métaphorique ».

Dire que ces signifiants manquaient ou étaient inarticulables, c'est dire qu'il y avait trauma ; dire qu'on les retrouve, c'est dire qu'un potentiel psychique, jusque-là en arrêt, se relance dans le mouvement de la parole – où ces mots retrouvés renvoient à d'autres et réactivent la grande machine métaphorique. C'est bénéfique.

Daniel Sibony, *Le peuple « psy »*²

La métaphorisation de l'événement dans sa fiction potentielle doit permettre de se libérer du blocage traumatique.

3. *Échec : récurrence du conflit intime.*

La récurrence de l'entreprise obsessionnelle chez Manu Larcenet et Bastien Vivès montre bien que l'entreprise psychanalytique, soit n'a pas lieu d'être étudiée en dehors de l'analyse sémiotique faite précédemment, soit s'est soldée d'un échec. On insistera sur le fait que l'entreprise psychanalytique seule peut être ici infirmée. L'entreprise analytique introspective, c'est-à-dire dépourvue de tout espoir de guérison psychique, ne peut être, par son objectif même, réfutée pour sa récurrence et son absence d'aboutissement.

On tentera donc de définir si un transfert est possible par le biais de cette démarche artistique et d'établir des liens avec les symptômes narcissiques qui empêchent la libido de se fixer sur l'objet extérieur et par là-même déçoivent tout espoir de guérison.

C. La fiction-prothèse : combler le manque identitaire par cette autre réalité du moi.

1. Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Éd. de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2009, p. 33.

2. Daniel Sibony, *Le peuple « psy »*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points essais », 2007, P. 22

« Moi, à un moment, je me suis dit : tiens je fais ça pour m'aider, m'auto-psychoanalyser. Joann, lui, est content de ses monstres, d'être avec eux. »

Lewis Trondheim¹

Il reste cependant la possibilité d'un soulagement reconnu par Manu Larcenet (Manu Larcenet, *Presque*²) :

Quand est-ce que j'avais perdu la rage ? Pourtant elle m'avait tenu le ventre longtemps après ma libération. Je l'avais entretenue soigneusement, comme une relique, comme une revanche. En tout cas elle m'avait abandonné ! Enfin... pas tout à fait. Je me suis rendu compte que si je n'avais effectivement rien oublié, j'avais pardonné.

L'un des premiers dissidents de l'école freudienne, Adler, suppose que la source de toute action réside dans la satisfaction d'une compensation au sentiment d'infériorité qui nous habite. Jung nuancera en proposant une théorie des critères d'introversion et d'extraversion, qui impliquent respectivement une satisfaction par compensation du sentiment d'infériorité et une satisfaction de la pulsion sexuelle. On déterminera ici en quoi la pratique de l'expression de l'intime inhérente au corpus peut être dépendante de cette compensation au sentiment d'infériorité engendré par l'événement de crise.

1. *Adler et Jung : début de la théorie psychanalytique de la compensation au sentiment d'infériorité.*

2. *Deux cas extérieurs : Blutch, Vitesse moderne, et Lewis Trondheim, Lapinot et les carottes de Patagonie.*

*Vitesse moderne*³ présente l'intérêt d'être la transcription fictive d'un rêve, tandis que *Lapinot et les carottes de Patagonie*⁴ est lié à l'aveu de son auteur sur le pouvoir de réalisation personnelle qu'il alloue à la fiction.

1. Lewis Trondheim, *Spécial Donjon : Interview* [En ligne], <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/intdonjon.htm> (10/02/2010)

2. Manu Larcenet, *Presque*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2007 [1ère édition en 1998 sans postface]

3. Blutch, *Vitesse moderne*, Marcinelle, Éd. Dupuis, coll. « Aire libre », 2002.

4. Lewis Trondheim, *Lapinot et les carottes de Patagonie*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 [Éd. L'Association et Le Léopard, 1993]

3. *Marcher aux côtés du double : entre soulagement et réalisation du fantasme.*

Des signes de soulagement, explicite comme le titre évocateur de *Pourquoi j'ai tué Pierre*, ou implicite comme le discours parabolique métatextuel et le travail de deuil dans *Le Combat ordinaire*, peuvent être relevés. En outre, certains éléments peuvent relever davantage de la réalisation du fantasme dans la mise en scène du double fictionnel. On s'interrogera notamment sur la possible lecture de *Dans mes yeux* comme l'assouvissement d'un fantasme immédiat lors d'un travail en bibliothèque.

CHAPITRE 2 - LA CONSTRUCTION DE L'OEUVRE PAR LE LECTEUR : QUAND LE PERSONNAGE N'EST QU'UN LECTEUR À QUI RIEN N'EST DONNÉ.

A. Indéterminations séquentielles et spirituelles : actualisation du moi dans l'enveloppe vide.

1. *Retour à la discontinuité diégétique : la participation involontaire du lecteur à l'entreprise narrative.*

Exacerbée dans la discontinuité discursive de *Dans mes yeux*, cette participation à la construction diégétique consiste à accepter l'ellipse récurrente du blanc graphique entre les cases, et à construire l'action complète d'après ces étapes minimales d'actions synchroniques qui constituent les cases.

2. *L'esthétique iconique : la représentation lacunaire.*

L'esthétique iconique est lacunaire et appelle à la concrétisation des indéterminations¹ de type psychologique. Le personnage est privé d'identité, de singularité faciale, et n'est expressif que par la présence de lignes faciales d'humeur

1. Roman Ingarden, *L'Oeuvre d'art littéraire*, Trad. Ph Secretan, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1983.

(démonstration physique faciale d'esthétique minimale). Cependant, ces manifestations ne sont que la représentation socialement partagée d'un état psychologique tiré à grands traits. Le personnage appelle à la projection mentale des propres sentiments et préoccupations du lecteur au point que celui-ci s'actualise dans une figure arbitraire.

Le personnage n'est qu'un ensemble de paramètres socioculturels organisés graphiquement et interprétés par le lecteur comme directement porteurs de sens.

Le personnage est donc entièrement vécu par un lecteur qui participe à sa construction.

B. Revivre ou vivre : le miroir ou la vie par procuration

Le lecteur est donc amené à actualiser lui-même ses propres symboles inconscients et à revivre ses propres expériences à travers la fiction constituée comme événement potentiel, vecteur d'actualisation de l'intime.

Le lecteur est ainsi face à son propre être, procède de la même entreprise introspective que l'auteur.

Mais la transmission du vecteur introspectif peut aussi bien être invalidée par l'absence ou l'insuffisance de symboles partagés qui ne peuvent être actualisés. Le lecteur peut alors trouver son compte dans ce qui reste pour lui une oeuvre de divertissement.

CHAPITRE 3 - L'OEUVRE DU GROUPE.

A. « Le dessinateur de la vie moderne ».

Par comparaison avec l'article « Le peintre de la vie moderne » dans *Écrits sur l'art*¹ de Baudelaire, on reviendra sur le questionnement du second chapitre de cette étude (« Vers une poétique hybride de l'ordinaire : vivre le vide de l'être »), en particulier sur le thème de la poétisation du monde moderne, pour lui confronter la question de la mémorisation restituée, puisque celle-ci est un des objets de l'étude entreprise

1. Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1999.

précédemment.

On a vu plus tôt que l'autofiction semblait témoigner plus de l'atteinte psychologique des événements que des événements eux-même. Rendre compte métaphoriquement des atteintes psychologiques de problèmes socialement partagés, au moyen d'un médium représentatif, c'est rendre compte d'un certain esprit de l'homme contemporain. La quête mémorielle vient soulever des questionnements socialement inscrits. On verra ainsi comment Javier Cercas, dans *Les Soldats de Salamine (Soldados de Salamina)*¹, s'interroge de manière analogue sur cette réception d'un conflit par une société, en conciliant aux faits une part de fiction métaphorisante, renouant ainsi avec la représentation poétique du monde.

B. Vers l'autofiction lyrique : une fiction barycentre du « moi » et de l'autre.

En ce que l'être est représentatif du monde, que le récit n'est construit que par des codes fortement ancrés culturellement, le « je » de la fiction, de cette forme « naturelle » d'autofiction (si on valide l'hypothèse formulée plus haut), n'est plus embrayeur d'un « moi » unique et singulier. L'autofiction tend à s'universaliser dans un lyrisme pictural et scriptural. La convergence des actualisations dans la fiction, décrite mécaniquement dans cette partie, vient transcender poétiquement cette mécanique psychique par le lyrisme, en ce qu'il est convergence de l'imaginaire collectif.

C. Retour à l'art primitif : entre le « *Dreaming* » aborigène et l'universalité de l'homme.

On tentera de mettre en relation cet aspect, par le biais d'une étude esthétique du dessin, avec les arts primitifs, en ce qu'il procèdent d'une généralisation de la communauté confrontée au monde.

L'art primitif est souvent présent chez Manu Larcenet (*Blast*², *Presque, L'Artiste de la famille*³). En outre on doit prendre en considération que la découverte de « l'art nègre » a considérablement ébranlé le socle artistique occidental au début du XX^e siècle,

1. Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, Trad. Élisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić, Arles, Éd. Actes sud, coll. « Babel », 2007 [*Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets Editores, 2001].

2. Manu Larcenet, *Blast*, Paris, Éd. Dargaud, 2009.

3. Manu Larcenet, *L'Artiste de la famille*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2008.

et sans doute contribué à la reconnaissance artistique des arts minimalistes.

Le « *Dreaming* » regroupe dans le dessin schématique, la danse et le chant, l'histoire d'un animal mythologique (comme la fourmi), son parcours mythologique, et l'histoire du peuple qui poursuit ce parcours selon la typographie réelle, représentée par le dessin indiquant les zones de chasse, de cueillette et autres collectes. Du point de vue occidental, l'art procède ici d'une fiction fédératrice du groupe à partir d'un individu, le porteur du « *Dreaming* », l'héritier mythologique de l'animal.

On se demandera si ce rapport entre la mythologie collective et l'individu peut être similaire au rapport entre le symbole lacanien, qui peut être collectivement partagé, et celui qui prend en charge son histoire dans l'événement potentiel.

En effet, dans les deux cas, bien que les objectifs et modalités de réalisation des deux pratiques n'aient rien de comparable, un sujet actualise les représentations signifiantes de toute la communauté, proposant ainsi une histoire intime du groupe et plus largement du monde. Le propos, en se défendant de tout amalgame occidentalisant, sera de déterminer en quoi le corpus procède de cette même réflexion collective, de la commémoration des crises du groupe.

1. *Conciliation du rêve au réel dans la transcendance cosmogonique.*
2. *La recherche commémorative : exprimer aujourd'hui le « désastre Blanc ».*
3. *L'entreprise esthétique malgré tout : un rapport ambigu à l'art.*

Mais au-delà de cette conception lyrique de l'autofiction, d'un récit de soi universalisant, il faut bien admettre que l'auteur reste singulier, que son discours n'est pas neutre. Sera ici étudié ce rapport entre l'intime et le monde qui le forge, et le rapport de transmission privilégié opéré dans la fusion lyrique de l'auteur et du lecteur.

TROISIÈME PARTIE - LA LIGNE ICONIQUE : PARADOXE DE L'INTÉGRATION DANS LA DISTINCTION.

CHAPITRE 1 - SUBJECTIVATION DU RENDU PERCEPTIF.

« Dessiner, c'est saisir l'essentiel d'un coup de crayon, tu vois... »

Manu Larssinet¹

A. Autour de la ligne iconique : îconisation du monde.

1. Appropriation du monde par ligne structurante.

La ligne iconique procède à l'établissement d'un réseau structurant suggérant une icônisation arbitraire des éléments diégétiques. En cela n'est plus représenté le monde mais un sens du monde. Celui-ci est décomposé en éléments définis et schématisés selon une analyse subjective qui s'approprie analytiquement une réalité matérielle et cohérente du monde où les distinctions sont opérés à l'échelle du quark (particule élémentaire constitutive du proton, nucléon atomique).

2. Omissions et disproportions :

On observe une dégradation de la figuration, apparemment mue par l'économie picturale de ce qui ne fait pas sens. N'est représenté et détaillé que ce qui sert sémantiquement la fiction. Le contenu de la case est variable, tension entre figuration contextuelle et simple unité de sens arbitraire.

a) La scène fantôme : disparitions et variations des éléments du décor.

L'espace scénique, autant les toiles de fond que les objets et les personnages, varient ou disparaissent. La couleur du fond semble dictée par les variations dramatiques, le décor tout entier pouvant disparaître pour signifier la solitude d'un personnage, en outre mis en valeur, dans une situation comique, quand il est tourné en ridicule, ou dans une situation tragique, quand il seul face à une situation de crise. Les objets du décors sont

1. Manu Larssinet est le protagoniste de : Manu Larcenet, *Le Retour à la terre*, T. 2, *Les Projets*, Bruxelles, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2005, p. 23.

également métonymiquement signifiants, une télévision et un canapé marquant le lieu du salon, et disparaissent lorsque la situation est localement inscrite.

b) Disproportions : le rejet toute vraisemblance.

Contrairement à l'exercice de la caricature, la disproportion iconique est la conséquence de la simplification poussée à la crise signifiante. La simplification proportionnée engendre inévitablement une perte de représentativité, tous les visages étant semblables. L'esthétique iconique ne se donne pour objectif que la représentation sémantique. Le dessin est fait d'îcones immédiatement identifiables.

Cette économie de ce qui ne fait pas sens, on va le voir, se traduit de deux manières : la perception mnémonique du monde et l'introspection « autiste ».

B. Le traitement mémoriel du rendu perceptif.

La perception immédiate du monde par Bergson peut être ici évoquée pour caractériser les choix de schématisation. On prendra en compte dans cette étude l'importance de la lecture discontinue qui doit être facilitée par une sobriété de détails et d'agencement des éléments.

1. Bergson et la théorie de la perception immédiate de monde.

L'esthétique iconique s'apparente à la théorie de Henri Bergson selon laquelle l'individu percevant immédiatement l'ensemble du monde concret, sélectionne, en vue d'une mémorisation, les critères principaux d'un objet permettant sa reconnaissance ultérieure. La restitution iconique transcrit assez bien cette perception immédiate schématique qui fait l'économie des détails mnémoniquement superflus.

2. Limiter aux éléments représentatifs de la mémoire.

Se limiter à ces éléments primordiaux, c'est respecter le souvenir, ou bien, puisque

l'événement relève de la fiction, respecter l'actualisation sémantique et non figurative de l'événement potentiel. Toute invention du détail est ici rejetée au profit d'une domination des faits établis dans la mémoire.

3. Faciliter la lecture de la ligne à la case : schématiser, agencer.

Cependant, on observe une mise en scène de ces éléments vers une facilitation de la lecture, vers la construction du sens dans le médium même. Sont sélectionnés les éléments qui font sens : le travail du décor est rejeté s'il ne livre pas d'informations indispensable ou prend une place considérable s'il sert la fiction. Le travail du détail est étudié mnémoniquement, vers une mémorisation aisée, en vue d'une lecture rapide et efficace qui permette de passer d'une case à l'autre et d'être « happé » par le récit.

C. Le détachement introspectif : réceptions brouillées.

1. L'enferment introspectif : dégradation picturale du décor.

On l'a vu l'esthétique iconique s'attache davantage à une représentation sémantique que figurative. Les personnages et les décors sont arbitraires, symboliques. Par conséquent, la case entière, en tant qu'unité signifiante, peut signifier l'état émotionnel du protagoniste.

La forme la plus sensible de cette recherche psycho-signifiante est l'enferment introspectif du personnage aboutissant à la dégradation perceptive du contexte. À l'inverse de la fonction explicite de la « bulle de pensée », ce procédé laisse l'état émotionnel se déduire implicitement du décor.

Cette modalité de représentation du monde s'oppose à la représentation mnémonique, évoquée précédemment, qui relate au contraire le processus de construction contextuelle opéré par le protagoniste.

a) Dégradation du contexte.

Du changement des couleurs de fond (fréquent dans *Le Combat ordinaire*) à celui de

l'ensemble de la bulle (*Pourquoi j'ai tué Pierre*¹), différents procédés stylistiques sont convoqués pour signifier un changement d'état du protagoniste tout en restituant une partie du contexte diégétique à la lecture. Conciliée malgré tout à une figuration schématique du décor, la bichromie rouge et noire, îcone du mal-être de Marco, plonge le lecteur dans la perception névrosée de celui-ci, tandis que la représentation brouillée de la discussion entre la jeune fille rousse et deux garçons traduit bien l'agacement du protagoniste de *Dans mes yeux*².

b) Disparition du contexte.

L'enfermement introspectif total ne permet plus au protagoniste de percevoir puis concevoir la structure du contexte. Demeurent, dans la représentation picturale, les éléments les plus proches de lui ou bien seulement ceux avec lesquels il se trouve en contact tactile, ces éléments qui le maintiennent encore dans la conscience du réel. La réflexion ou la remémoration occultent le décor factuel, celui-ci laissant place au fond monochrome irréel (*Le Combat ordinaire*) ou au décor onirique de la pensée convoquée (*Pourquoi j'ai tué Pierre*³).

2. *Distinction entre l'acte élocutoire et le contexte.*

Dans les pages de dessins sépia du *Combat ordinaire*, ou dans le phylactère narratif, le discours est distingué du contexte pictural. Le sujet s'émancipe du cursus diégétique portant un regard attentif et descriptif sur l'événement, représenté de manière figurative, comme s'il n'était pas vécu mais analysé. Le sujet ne vit plus la scène, s'en détache, et la scrute plus précisément, cette attention exacerbée étant traduite par l'esthétique figurative sépia. Le contexte devient ainsi l'objet d'étude d'un sujet dématérialisé.

CHAPITRE 2 - VERS LA REVENDICATION DE L'ENGAGEMENT SUBJECTIF :

1. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., p. 96- 108.

2. *Dans mes yeux*, op. cit., p. 29- 31.

3. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., p. 77-79.

A. Les choix esthétiques et le métatexte.

1. *La réflexion esthétique : le rapport entre l'artiste et son œuvre.*

De Jean-Luc Godard (*L'Angélu de midi*¹) à Fabrice Blanc (*Le Combat ordinaire*²), la réflexion sur le rapport entre l'artiste et son œuvre, entre la réaction et la création, semble infirmer nos hypothèses.

J'ai longtemps confondu l'artiste et son œuvre...

Ce n'est que grâce à la psychanalyse, par étapes successives, que j'ai vaguement pu dissocier les deux : on peut être un grand artiste et un sale con...³

Le lien entre l'artiste et son œuvre, en tout cas entre les actes de l'artiste et son œuvre, se voit distendu.

2. *Le commentaire dans la fiction : « Ce qui est précieux »*⁴

La réflexion sur le journal du père dans *Le Combat ordinaire* amène à déconsidérer l'événement, le contexte, et à ne conserver que le discours et l'impression du sujet. L'effacement du protagoniste de *Dans mes yeux* renvoie aussi à cette limitation du récit à un sujet phénoménologique.

3. *Ce qui n'est pas dit.*

L'emploi du crayon de couleur, outre la marginalité en Bande Dessinée, s'affirme comme le choix esthétique du médium adapté. Dans les trois œuvres se confondent et se confrontent des modalités différentes de la représentation. La stylisation du dessin, le médium ou le matériau peuvent changer selon des choix esthétiques appropriés à la situation. Ces développements singuliers au sein de l'entité solidaire de l'œuvre démontrent l'engagement réflexif de l'artiste dans son travail.

1. *L'Angélu de midi*, op. cit., p. 62-72.

2. *Le Combat ordinaire*, T. 2, op. cit., p. 49-50.

3. *Le Combat ordinaire*, T. 2, op. cit., p. 50

4. « *Ce qui est précieux* » : Sous-titre du Tome 3 de Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, op. cit.

B. Photographie et dessin : question de réception.

1. *La réflexion comparatiste.*

On soulignera l'importance du rapport conflictuel entre la photographie et le dessin, confondus chez Bastien Vivès et Manu Larcenet, confrontés dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*. On y verra une réflexion sur le lien artistique entre intention de l'auteur et réception par le public, dans une volonté prégnante d'assumer et d'afficher la subjectivité de la représentation du monde.

2. *Vers le reportage dessiné.*

On étudiera ici les liens entre notre corpus et le développement d'une mouvance de reportages dessinés (*Le Photographe*¹, *Passage Afghan*², *Chroniques Birmanes*³) qui tendent à rejeter la prétention objective du reportage, et de la photographie, en accentuant sur le contexte subjectif de leur expérience. Le corpus semble incliner vers une monstration du regard subjectif sur le monde dépeint (le monde ouvrier, la pédophilie) par le regard du protagoniste.

On citera également le film d'animation *Valse avec Bachir*⁴, documentaire d'animation autobiographique, dans lequel le massacre de Sabra et Shatila est traité en image de synthèse, « la guerre [étant] tellement irréaliste, et la mémoire tellement retorse »⁵.

CHAPITRE 3 - LA TRANSMISSION : L'ENGAGEMENT.

A. Le regard unanime d'une société : regard solidaire du lecteur et de l'auteur.

1. Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert, Frédéric Lemerrier, *Le Photographe* (T. 1- 3), Marcinelle, Éd. Dupuis, coll. « Aire Libre », 2003- 2006

2. Ted Rall, *Passage Afghan*, Pas de lieu d'édition connu, Éd. La boîte à bulles, coll. « Contre-coeur », 2004.

3. Guy Deslisle, *Chroniques Birmanes*, Luçon, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007 ; *Pyongyang*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2003 ; *Shenzhen*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2002.

4. *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008)

5. Ari Folman, *Entretien avec Ari Folman* [En ligne], <http://www.valseavecbachir-lefilm.com/> (22/01/2010)

Le regard du sujet lyrique, relayé par la revendication implicite du protagoniste d'appartenir à un univers ordinaire, se pose sur un monde réel vécu par l'auteur et le lecteur. C'est donc le regard d'une société qui interprète le monde d'une manière souvent revendiquée comme superficielle, irréfléchie, manquant de recul.

C'est dans ce contexte d'adhésion à la pensée unanime de la société contemporaine que vont être organisés des conflits éthiques et moraux : quel regard doit-on porter sur le pédophile, sur l'ancien tortionnaire ? La fiction, de moraliste devient morale.

1. De l'intime à l'autre : représenter l'autre et le monde.

La quête du moi ne se fait que dans l'expérience du monde et de l'autre. Si le protagoniste tente de se définir individuellement, il cherche en l'autre ce qu'il est et n'est pas. La définition de soi passe donc par une définition de l'autre, en ce qu'il est lui aussi soumis à des passions dictées par ses souvenirs.

2. Question d'exemplarité : quand le protagoniste « porte la forme entière de l'humaine condition. »

Si le sujet pense le monde selon un point de vue ordinaire contemporain, en ce qu'il se définit selon des similarités avec l'autre, il se présente comme un exemple de la communauté occidentale. La quête de soi aboutit à une entreprise naturaliste d'expérimentation événementielle sur un individu représentatif de la quête collective.

3. Un point de vue lacunaire : la revendication idéologique restreinte.

Cependant, l'intervention ponctuelle d'une esthétique figurative dans *Le Combat ordinaire* montre l'incapacité du sujet à embrasser toute la condition humaine. Il est un « Autre » dont l'étrangeté rompt toute possibilité de lien. Marco est farouchement opposé aux personnalités politiques de droite et à l'autorité policière¹ et démontre sa fermeté idéologique.

1. Mention de Jean-Marie Le Pen (*Le Combat ordinaire*, T. 1, case 1, p. 37), représentation figurative de deux policiers (*Le Combat ordinaire*, T. 2, case 3, p. 42), mention et figuration de Nicolas Sarkozy (*Le Combat ordinaire*, T. 4, p. 52)

B. Rejeter l'image de l'intellectuel : quand le pasteur devient brebis.

Ce type d'approche vise à rejeter l'image trop prétentieuse de l'intellectuel. L'auteur se pose du point de vue qu'il croit être le sien, c'est à dire parmi ses lecteurs, et rejette l'image du guide. Aucune solution ne sera donnée, seules des questions seront posées, dans l'espoir d'être résolue par la communauté ainsi constituée. Avancer pas à pas, ensemble, sans guide ni élite intellectuelle, semblent être les revendication de cet art de communication qui prétend rétablir le dialogue entre les êtres et le monde.

1. L'engagement dans le rejet du monopole idéologique : pas d'élite.

La constante remise en question dans l'élaboration continue de la conscience rejette toute revendication élitiste. En outre, le point de vue ordinaire marque le refus du caractère exceptionnel. Le protagoniste est ainsi un exemple, non pas idéologique, mais socialement inscrit dans les questionnements contemporains. Le protagoniste pose des questions d'ordre moral et politique et en cela engage la responsabilité de l'auteur. Mais celui-ci ne se constitue pas en guide, acceptant toutes les propositions, navigant à vue entre elles pour trouver sa place.

2. Rejet de l'engagement : refus de l'homonymie et questionnement sans solution.

L'engagement de l'auteur est pourtant sujet à réflexion. Le refus de l'homonymie dans la réflexion, l'absence de proposition de réponse aux questions soulevées ne témoignent pas d'un engagement complet. Cependant il semble impossible de définir une réponse à ces questions qu'il faut pourtant soulever. L'engagement réside peut être dans cette tolérance de l'autre comme un autre être pensant, un autre ordinaire.

3. Vers un engagement du groupe : du mouvement artistique au mouvement social.

Le questionnement suggéré est donc un questionnement de masse. L'entreprise

esthétique d'expression de l'ordinaire aboutit à la prise en considération de toute l'opinion publique. L'expression de l'ordinaire devient cet espace commun de réflexion où tout le monde a la parole.

PREMIÈRE PARTIE RÉDIGÉE

PREMIÈRE PARTIE - LE JEU DE LA BANDE DESSINÉE : LA MARGINALITÉ FUNAMBULESQUE.

Les œuvres du corpus, adroites funambules oscillant comiquement entre le réel et la fiction, appartiennent à ce mouvement récent de la Bande Dessinée, très attaché au récit de soi, qui semble s'épanouir dans le jeu et la formation d'une communauté ludique dissidente. C'est dans ce rapport entre jeu, enfance et communication – entre auteurs autant qu'avec le public – que nous étudierons le sort particulier fait au récit de l'ordinaire contemporain, en ce qu'il relève d'une tension entre le particulier et l'universel. L'étude de l'aspect ludique du mouvement sera considérée pour son intérêt heuristique, plutôt qu'historique, le mouvement en question étant initialement fondé sur une critique sévère de la tradition culinaire (Jauss) de la Bande Dessinée.

CHAPITRE 1 - VERS UNE POÉTIQUE HYBRIDE DE L'ORDINAIRE : VIVRE LE VIDE DE L'ÊTRE.

A. L'enfance en art du jeu.

1. La topique de l'enfance.

« J'ai envie de dessiner des choses qui m'amused, qui auraient fait rêver le gamin que j'étais. »

Christophe Blain¹

« Et faire de la BD, c'est un simple prolongement des jeux de l'enfance : quand j'invente des péripéties pour mes personnages, je ne suis pas très éloigné de ce que j'échafaudais pour mes Playmobil ou mes Big Jim. »

Blutch²

1. Christophe Blain, Thierry Bellefroid, *Interview de Christophe Blain* [En ligne], <http://www.bdparadisio.com/intervw/blain/intblain.htm> (10/02/2010).

2. Bluch dans : *La Nouvelle Bande Dessinée, entretiens avec Hugues Dayes*, Belgique, Éd. Niffle,

La Bande Dessinée, malgré un récent renouvellement du médium, est trop souvent perçue comme un « divertissement de jeunesse », l'obtention du statut de littérature dans l'habitus culturel (Pierre Bourdieu) étant bien délicate. Pour cette raison, on se proposera de l'aborder comme telle pour rendre mieux compte, dans le champ artistique, de la spécificité intellectuelle de la Bande Dessinée dite « adulte ». En effet, la vague alternative de Bande Dessinée qui prend son essor à la fin des années 1980, affirme sa différence avec une « BD » de jeunesse, et prône, selon les termes de Jean-Christophe Menu¹, farouche défenseur de la vague alternative, la promotion d'une « Bande Dessinée pour Adultes » sérieuse. C'est pourtant ce même auteur qui écrit *Le Livret de phamille*², imitant dès le titre des fautes d'orthographe et de régularité horizontale de la graphie, feintes maladresses typiques de l'enfant. Il n'est pas le seul à innover ainsi dans une pratique artistique effectivement plus mature, plus réflexive et critique, et paradoxalement immergée dans l'imitation de l'enfance. Il ne s'agira donc pas ici de défendre ce média contre son image puérile mais bien de passer par cette image pour la dépasser et mieux cerner les enjeux de l'élévation intellectuelle de la Bande Dessinée. Cette première étude se donnera pour but de montrer qu'il existe des liens étroits entre Bande Dessinée et jeunesse, en ce que celle-ci n'est pas seulement affaire d'âge mais aussi d'état d'esprit. On étudiera, dans le contexte même de production, c'est-à-dire dans la carrière des auteurs, les liens, non pas génériques, mais formels et stylistiques, entre les deux domaines de création, Bande Dessinée et littérature de jeunesse. Puis un relevé des interventions topiques de l'enfance, dans le mouvement en question, nous amènera à nous interroger sur une modalité de création en rapport avec le jeu. On notera cependant que ces rapports ne sont pas toujours corrélés mais qu'ils participent par leur simultanéité à la construction du sème de l'enfance dans l'institution de la Bande Dessinée, soit dans son inscription sociale.

coll. « Profession », 2002, p. 37.

1. Jean Christophe Menu, *Plates-Bandes*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éprouvette », 2005, p. 26.

2. Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2000.

a) Les métiers de l'enfance.

Afin de déterminer à la source les éventuels liens entretenus entre la Bande Dessinée et l'enfance, au regard d'auteurs comme Jean-Jacques Sempé qui pratiquent la caricature sociale comme la littérature de jeunesse, il semble nécessaire d'étudier au préalable les bases de travail des auteurs, le contexte professionnel de création.

Il est possible de déterminer, dans la production d'un auteur, deux principaux types de relations entretenues entre la Bande Dessinée et ce que l'on désignera comme les arts narratifs de jeunesse, soit la littérature et les programmes audiovisuels de jeunesse : l'adaptation d'un champ de production à l'autre et la simultanéité des pratiques dans les deux champs.

Les Aventures d'une mouche, série d'animation pour la jeunesse diffusée pour la première fois sur France 3 en 2000, est une adaptation réalisée par Lewis Trondheim de son album *La Mouche*¹, à l'origine une critique de nos modes de vie par le biais d'insectes anthropomorphes. Entretemps, l'auteur a entrepris son adaptation en manga, car les éditeurs nippons souhaitaient par là toucher un jeune public féminin, dénaturant le caractère grotesque initial au profit d'une adaptation plus romanesque. La mouche difforme devint une mouche « mignonne », plus susceptible de remporter l'adhésion du public féminin japonais.

Oliver Ka, co-auteur de *Pourquoi j'ai tué Pierre*², est essentiellement auteur de littérature de jeunesse. Ce récit, que l'on qualifiera pour l'instant d'autobiographique – on verra plus tard en quoi les pistes sont brouillées –, relate l'événement traumatisant de l'attouchement dont l'auteur fut victime à l'âge de douze ans et ses conséquences. Cette Bande Dessinée se trouve donc en marge de toute la production de son auteur. L'autre Bande Dessinée scénarisée par Olivier Ka et destinée à un public adulte, *Le Philibert de Marilou*, est décrite en ces termes³ :

Ce n'est pas un album destiné à la jeunesse, on y parle d'une jeune femme célibataire en proie à des problèmes affectifs, qu'elle va tenter de régler de manière maladroite. Parce qu'elle ne vit pas réellement seule : à ses côtés se trouve Philibert, un gros monstre repoussant, dont elle

1. Lewis Trondheim, *La Mouche*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Romans graphiques », n° 6, 1995.

2. Olivier Ka, Alfred, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Mirages », 2006.

3. Olivier Ka, Capucine, *Le Philibert de Marilou*, Bordeaux, Éd. Le Cycliste, coll. « Métro », 2006 ; commentaire dans : Olivier Ka, *Bandes Dessinées* [En ligne], <http://olivierkaontheweb.free.fr/pages/9.html> (05/02/2010).

est bien obligée de s'accommoder...

La simultanéité des deux carrières de l'auteur, en Bande Dessinée et en littérature de jeunesse, ne se fait peut être pas sans interférences. Le thème de *Le Philibert de Marilou* semble indécis, vaguement situé entre un public adulte et un public jeune. Quant à Guy Delisle, dont nous étudierons les récits de voyage en Bande Dessinée, il est, de profession, dessinateur de séries d'animation. Son activité dans le milieu des arts narratifs de jeunesse s'accompagne d'un engagement plus politique dans ses Bandes Dessinées. Quant à Bastien Vivès, il est un temps étudiant à l'école des Gobelins à Paris, qui forme essentiellement à l'animation. On notera également, même s'il ne fait pas partie de la nouvelle génération d'auteurs, que Jean-Jacques Sempé pratique une technique graphique identique pour les illustrations du *Petit Nicolas* et pour ses *Quelques manifestants* et *Quelques enfants*¹.

Cette porosité entre la pratique de la Bande Dessinée et la pratique des arts narratifs de jeunesse peut s'expliquer par la similitude des médiums.

Les littératures de jeunesse entretiennent un rapport fort entre le texte et l'image. Pour les plus jeunes enfants, « le développement de l'album entraîne une complémentarité entre texte et image, et quelquefois même la présence exclusive de cette dernière »², tandis que les plus âgés bénéficient d'illustrations apposées au texte. Les deux médias que sont la littérature de jeunesse et la Bande Dessinée ne semblent donc pas relever de médiums incompatibles.

De même, dans un de ses récits de voyage, *Pyongyang*³, Guy Delisle expose un processus de création similaire entre la Bande Dessinée et les séries d'animation pour enfants. Sa tâche y est de dessiner les plans-clés, c'est-à-dire les étapes importantes d'un même plan, les ellipses étant complétées plus tard par d'autres dessinateurs. La Bande Dessinée procède à une même segmentation elliptique que l'on étudiera plus loin pour sa portée esthétique. Il suffit pour le moment de constater que chaque blanc graphique entre deux cases implique une ellipse et, par conséquent, que chaque case correspond à

1. Jean-Jacques Sempé, René Goscinny, *Le Petit Nicolas*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1973 ; Jean-Jacques Sempé, *Quelques manifestants*, Paris, Éd. Denoël, 1983 ; Jean-Jacques Sempé, *Quelques enfants*, Paris, Éd. Denoël, 1983.

2. Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 43.

3. Guy Delisle, *Pyongyang*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2003.

une étape déterminante d'une action continue.

La ligne iconique¹ étant un élément commun fréquent mais pas systématique, il peut être bon de la référencer comme telle, même si elle ne peut être considérée comme un élément significatif de l'argumentation. Il faut noter cependant que la représentation iconique du monde donne de celui-ci une version simplifiée, structurée, donc plus facile d'approche pour les enfants. Dans la Bande Dessinée, elle permet au lecteur de redécouvrir une relative aisance de lecture et de compréhension, proche de ses lectures d'enfance.

Les deux pratiques relèvent donc bien de techniques similaires, d'où cette capacité des auteurs de passer d'un champ de production à l'autre. Cependant, si ce rapprochement est effectif dans la production, il est possible de déceler des dérives stylistiques. On se demandera donc si la porosité des pratiques peut s'accompagner d'une porosité stylistique, y compris thématique – le *topos* étant un procédé stylistique.

b) Le retour à l'enfance : écrire et s'écrire.

On relève en effet certains phénomènes de similarité stylistique entre les arts narratifs de jeunesse et la Bande Dessinée. On observera d'abord l'intervention topique de l'enfance dans le récit, propre au discours tenu sur l'homme dans ce mouvement de la Bande Dessinée, et présente sous forme de récit autobiographique ou de souvenirs épars, puis les procédés stylistiques significatifs de l'enfance (imitation du jeu, lexique enfantin, rapport entre le texte et l'image,...), qui peuvent être similaires aux pratiques artistiques diversement liées à la jeunesse.

Le thème de l'enfance dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* intervient comme l'un des événements autobiographiques. La narration y privilégie le phylactère narratif au phylactère discursif, dissociant ainsi le texte et l'image et entretenant un rapport d'adjonction, cas où le texte fait avancer une action qui n'est qu'illustrée par l'image, et non pas de fusion, cas où le texte et l'image ne font qu'un seul et même signifiant comme un ensemble sémantique cohérent et interdépendant. Si le rapport de fusion est

1. On entend par la ligne iconique un procédé graphique simplifié qui convoque des codes graphiques schématiques : on le conçoit comme intégrant l'ensemble des styles schématiques allant du minimalisme (« dessin patate » : une « patate » pour le corps et des lignes simples pour les membres) à la « ligne claire » (trait simple sans ombres dessinées. Exemple : dessin de *Tintin*).

spécifique de la Bande Dessinée, le rapport d'adjonction est typique de l'album de jeunesse, où l'image vient davantage agrémenter le texte. De même, y est convoqué tout un appareil linguistique imitant le discours de l'enfant. Le récit est constitué essentiellement de phrases courtes juxtaposées, et on peut relever un lexique abondant porteur du sème de l'enfance : « rigolo » (p. 2), « zizi » (p. 4), « tonton » (p. 12). L'ouvrage semble ainsi tenir davantage du récit illustré pour jeunes lecteurs.

Et pourtant, le quotidien du jeune Olivier, ce sont les relations échangistes de ses parents, les tabous sexuels imposés par ses grands-parents, les problèmes politiques en Amérique du Sud, le tout mal compris par l'enfant, tandis que le conflit diégétique – nœud indispensable des littératures de jeunesse – , ici de l'ordre du traumatisme, est un abus sexuel. L'événement, par sa singularité, tant contextuelle que traumatique, ne semble pas représenter l'universalité de l'enfance dans la structure symbolique établie, propre à la littérature de jeunesse :

Le personnage de l'enfant est l'un des clichés les plus caractéristiques de cette littérature. Dans les premiers albums, ceux que les tout-petits se font lire, il est partout entouré de sa famille, dans les situations les plus quotidiennes. [...] Pour les plus grands, il est volontiers entouré de ses camarades. On pense par exemple à des recueils comme *Les Récres du Petit Nicolas* ou *Le Petit Nicolas et les copains*, dont les titres sont tout à la fois un programme et une accroche.¹

L'ouvrage, tout comme *Le Philibert de Marilou*, paraît osciller entre les deux champs. Le thème de l'enfance, abordé auparavant par l'auteur dans la littérature de jeunesse, devient ici le miroir dans lequel il scrute sa propre jeunesse, à la fois commune aux autres et terriblement différente : commune parce que le protagoniste, figuré succinctement et représentatif de la norme physique, admet une identification aisée ; différente puisqu'il y a un traumatisme personnel.

Manu Larcenet, lui, introduit des éléments épars de jeunesse dans *Le Combat ordinaire*². On y relève trois types majeurs de relation à l'enfance : l'événement à valeur récurrente qui trouve son origine dans l'enfance, le souvenir photographique, l'éducation des enfants. Pour illustrer le premier type, on peut se référer à une scène du premier tome. L'habitude prise par les deux frères de s'appeler « George »³ prend sa source dans

1. *La Littérature de jeunesse, op. cit.*, pp. 90-91

2. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire* (T. 1-4), Paris, Éd. Dargaud, 2003.

3. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, T. 1, *op. cit.*, p. 8.

le film *Des souris et des hommes*, qu'ils regardèrent enfants. L'enfance est ici une strate biographique qui forge le présent. Le souvenir photographique, davantage présent dans le troisième tome, est, à l'inverse, le temps d'un passé révolu dont on fait le deuil. L'enfance, qui, dans les deux premiers cas, n'est plus qu'un passé plus ou moins généralisé dans le présent, reprend vie dans l'éducation des enfants de Marco (protagoniste) et Émilie (compagne de Marco) et devient un futur à accomplir, un relai à céder, comme le confirme le personnage Pablo, l'ami du père, s'adressant à Marco : « Tu sais, on en parlait souvent, avec ton père, de ce monde qu'on allait vous laisser... Ce matin c'est plus une vue de l'esprit... C'est du concret... »¹. Par recoupement intertextuel, on peut supposer que certains de ces souvenirs épars peuvent se rapporter à l'auteur lui-même. En effet, le dessin de la photo² du protagoniste Marco, enfant, déguisé en Zorro avec son frère, – quatre fois présent dans le tome 2 – peut faire écho à la figure récurrente du costume de Zorro dans *Dallas Cowboy*³, récit présenté comme autobiographique par l'auteur. Mais Zorro est également un héros universellement connu, auquel se sont identifiés de nombreux garçons. Le déguisement de Zorro devient ainsi un symbole universel de l'enfance masculine. La confrontation du souvenir particulier de l'auteur et de son traitement fictionnel tend vers une universalisation de l'enfance, comme structure socio-stylistique prédéfinie, l'universalisation étant ici autant sociale (pratique universelle du déguisement en Zorro) que stylistique (représentation symbolique de l'enfance dans la fiction).

L'écriture de l'enfance participe donc ici autant à une universalisation stéréotypée de l'enfance, dans la convocation de procédés stylistiques et sociaux prédéfinis, qu'à une rétrospection autobiographique. Cette tension rétrospective entre la maturité et l'enfance est approfondie dans l'imitation, revendiquée par les auteurs, des modalités narratives de l'enfant.

Certains auteurs tentent ainsi de reproduire le jeu narratif de l'enfant, l'invention ludique d'une histoire. Voici un commentaire de *C'est l'homme qui dit qu'y est* !⁴ par son scénariste, Olivier Ka :

1. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, T. 4, *Planter des clous*, op. cit., p. 60.

2. Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*, T. 2, *Les Quantités négligeables*, op. cit. : page de garde ; p. 56, case 5 ; p. 56, case 13 ; p. 59.

3. Manu Larcenet, *Dallas Cowboy*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2008.

4. Olivier Ka, Emmanuelle Richard, *C'est l'homme qui dit qu'y est !*, Beauvais, Éd. Charrette, 2004 ; commentaire dans : Olivier Ka, *Bandes Dessinées* [En ligne], <http://olivierkaontheweb.free.fr/pages/9.html> (05/02/2010).

On aurait dit qu'on était des cow-boys . Les jeux de gamins, ça commence toujours comme ça. Par "On aurait dit...". Donc, on aurait dit que le héros, ça serait un journaliste en tricycle, qui s'appellerait Ruppert Meurdoque. On aurait dit aussi qu'il y aurait un méchant - Sylvestre Talonne - et un shérif - Jaune Weeb. Et une fille, pour l'histoire d'amour. Et des poneys peints, parce que ça fait joli. On aurait dit que ça serait un grand western, avec des poursuites, des trahisons, des révélations, et tout le toutim. On aurait dit que tous les personnages, ça serait que des enfants. Mais dans une vraie ville de l'ouest, qui s'appellerait Gosseville. On aurait dit aussi que tout ça, ça serait pour de rire.

L'auteur ne cache pas sa volonté de partir des « jeux de gamins » pour construire sa diégèse. Le récit se construit sur la base de l'imitation du jeu narratif de l'enfant. Lewis Trondheim aborde le sujet d'un autre point de vue :

Comme j'avais pas un tempérament très actif, à faire du sport, à bouger, je restais à la maison avec mes petits jouets, mes petits machins, je me faisais mes histoires - et je continue, apparemment. C'est peut-être pour ça que j'ai voulu faire des scénarios : pour pas m'embêter trop.¹

La construction diégétique ludique n'est pas ici une imitation, mais la continuité de l'enfance. La véritable différence est la professionnalisation de la pratique narrative.

L'écriture devient donc essentiellement ludique et surtout n'a plus trait au thème de l'enfance. Ainsi, la modalité ludique n'est plus l'exclusivité de l'écriture de l'enfance.

c) Jeu et dessin : l'art ludique.

Le dernier rapport entre la Bande Dessinée et la jeunesse que nous avons à étudier sera donc l'entreprise ludique. Le jeu, relevant à la fois du dramatique et du ludique, est sensible dans la pratique du travestissement physique de Lewis Trondheim en oiseau², figure qu'il utilise pour se représenter dans divers contextes, ou dans la dégradation patronymique de Manu Larcenet en « Manu Larssinet » (Jean-Yves Ferri, Manu Larcenet, *Le Retour à la terre*³). Dans les deux cas, le protagoniste est, sous une forme

1. Lewis Trondheim, Richard Robert, *Autobiographie : « Ma vie de lapin »* [En ligne],

<http://www.pastis.org/lewis/autobiographie.html> (04/02/2010), d'après *Les Inrockuptibles*, n° 45, février 1996.

2. Exemple : Lewis Trondheim, *Les Aventures de l'Univers*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 1997 [Les Inrockuptibles, 1996-1997].

3. Jean-Yves Ferri, Manu Larcenet, *Le retour à la terre* (T. 1- 5), Paris, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2002- 2008.

dégradée, une mise en scène de l'auteur dans son quotidien. Le goût du déguisement, déjà présent dans le costume de Zorro, devient un jeu de l'auteur. Dans *Période Glaciaire*¹ de Nicolas de Crécy, c'est le Louvre et le sens de ses œuvres exposées que l'on travestit, lorsque des archéologues, découvrant le musée englouti sous la glace, tentent de donner sens aux œuvres en les agençant comme une Bande Dessinée expliquant l'histoire de la civilisation disparue. Le déguisement est l'apparat du jeu ; il permet la mise en scène dramatique et la manipulation du monde et de ses règles par la transgression physique. Ainsi, le jeu est à la fois une transgression des règles convenues et l'établissement de nouvelles règles. La fiction devient alors un travestissement du réel, un terrain de jeu où l'on joue au vrai, où l'on fantasme un réel que l'on fuit. Le travestissement n'est pas sans rappeler le Monde Imaginaire de *Peter Pan*, une fuite dans une autre réalité, peut être une fuite dans l'enfance.

Le jeu devient également une modalité artistique. Dans le *art street fighting*, que pratique Bastien Vivès² sur internet, les dessinateurs mettent en scène des personnages qu'ils font se combattre en dessin, chaque image d'un *strip* (une succession linéaire, horizontale ou verticale, d'au moins deux cases) correspondant à une action. L'Association a également édité des jeux de société dans le cadre de l'OuBaPo (l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle). Existente ainsi le *DoMiPo*³, un jeu de Domino en Bande Dessinée, le but étant de compléter les *strips*, le *Coquetèle*⁴, un jeu de trois dés dont chaque face est illustrée par un dessin différent de sorte qu'à chaque lancer on obtient un récit potentiel, et le *ScrOUBAbble*⁵, un jeu de Scrabble dont la règle est de produire un récit avec différentes images.

Encore plus présente dans *Donjon*⁶, série imaginée par Joann Sfar et Lewis Trondheim, réunissant aujourd'hui de nombreux auteurs, la modalité ludique est clairement revendiquée par les auteurs, « le but du jeu [étant] de se marrer tout le temps »⁷. L'écriture devient un jeu narratif autotélique, obéissant néanmoins à certaines règles de rigueur esthétique et de crédibilité diégétique. Les auteurs se fixent certaines

1. Nicolas de Crécy, *Période glaciaire*, Paris, Éd. Musée du Louvre, coll. « Futuropolis », 2005.

2. Bastien Vivès, « Vendredi 30 octobre », dans : *Comme quoi* [En ligne] <http://bastienvives.blogspot.com/> (15/10/2009)

3. Anne Baraou, Killoffer, *DoMiPo*, Paris, Éd. L'Association, 2009.

4. Anne Baraou, Vincent Sardon, *Coquetèle*, Paris, Éd. L'Association, 2003.

5. Etienne Lecroart, Jean-Christophe Menu, François Ayroles, Killoffer, Jochen Gerner, *ScrOUBAbble*, Paris, Éd. L'Association, 2005

6. *Donjon* est une production collective publiée chez Dargaud dans la collection « Humour de rire ».

7. Joann Sfar, Thierry Bellefroid, « Interview de Joann Sfar », dans : *Spécial Donjon* [En ligne] <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/donjsfar.htm> (11/02/2010)

contraintes qui viennent s'ajouter aux contraintes naturelles telles que les adaptations narratives selon les capacités graphiques des nombreux dessinateurs invités. Mais il ne s'agit pas ici de contraintes impliquant une mise en cause du médium comme dans l'OuBaPo, où la contrainte préliminaire induit une déconstruction des règles de base du médium.

On ne se dit pas " comment est-ce qu'on peut aller plus loin dans l'exploration du monde de Donjon et de la narration en BD ? " Je ne pense pas que ce soit notre propos. On reste des narrateurs et pas des chercheurs de nouvelles formes de narration BD. On veut avant tout rester lisible et accessible, même si ça nous amuse de décaler parfois notre propos. On nous dit aussi souvent que Donjon est une parodie de l'héroïc fantasy, qui démolit les albums faciles du genre, les albums trop sérieux et premier degré. Mais Donjon ce n'est pas ça, c'est un monde en soi, qui est drôle tout en se voulant crédible. Les personnages ont plus de chances de mourir dans Donjon que dans Astérix.¹

En effet, sans se fixer d'objectifs prédéfinis, et surtout pas dans le souci d'être reconnus pour leurs innovations artistiques, les auteurs se lancent sans cesse des défis collectifs tels que la publication de 300 tomes, ou la constance rimique des titres d'une même série – *Donjon* accumule les séries parallèles –, ou la publication de trois tomes par trois auteurs différents narrant un même événement selon trois focalisations. La seule attente est de jouer avec le récit.

Là, on est en train de travailler sur une trilogie d'albums - l'un dessiné par Blanquet, un autre par Andreas et le troisième par moi - qui décriront le même événement vécu par trois personnages. Ça aussi, je suppose qu'il y a des précédents en cinéma, en littérature ou en BD... mais l'appliquer à Donjon rajoute encore un truc sur le gâteau et on va avoir trois albums qui n'en font qu'un.²

L'expression n'est pas réductible à un simple espace de liberté car le jeu doit être avant tout producteur de sens, et là réside la contrainte. N'est pas autotélique le jeu seul, mais la narration ludique, ce qui implique une certaine logique narrative, même implicite.

L'espèce de liberté totale d'écriture, c'est ce qu'ont voulu expérimenter les auteurs de la vague dite adulte des belles heures de Métal Hurlant, etc... Je me sens en rupture totale avec ça

1. Lewis Trondheim, Thierry Bellefroid, « Interview de Lewis Trondheim », dans : *Spécial Donjon* [En ligne] <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/intdonjon.htm> (11/02/2010)

2. Joann Sfar, Thierry Bellefroid, « Interview de Joann Sfar », dans : *Spécial Donjon* [En ligne] , *op. cit.*

parce que je préfère cent fois la rigueur d'un Charlier ou d'un Goscinny à la liberté de types que je ne veux pas nommer mais qui, pour moi, sont des gamins... (*idem*)

Comme la diégèse se déploie en improvisation, selon les auteurs et les humeurs, elle implique davantage le contexte de réalisation. C'est sans doute pourquoi Joann Sfar nous dit : « Je ne mets pas Donjon à la périphérie de mon travail, je le mets vraiment au centre. Ça me fascine de faire ça, ce n'est pas de l'alimentaire, ni du boulot. »¹ L'écriture de la Bande Dessinée obéit à la spontanéité de l'auteur, tant pour la diégèse que pour le trait. Christophe Blain, qui participe également à la série *Donjon*, déclare à propos de la spontanéité du trait :

Avec l'expérience, maintenant, j'arrive à maîtriser de plus en plus mon dessin pour arriver à en faire ce que je veux. C'est-à-dire à alterner les moments de calme, de nervosité, de simplicité, à aller directement à l'essentiel, ne pas tourner autour du pot, ne pas faire de dessins trop complexes sans pour autant les rendre pauvres. Enfin, j'essaie d'aller vers ça et vers un dessin qui est le plus rapide possible parce que je trouve que le problème majeur de la bande dessinée, c'est que la main ne va pas aussi vite que le cerveau et qu'on est obligé de passer plusieurs mois sur une histoire alors qu'on peut se la raconter assez rapidement. J'ai envie de passer d'un album à l'autre très vite. Je n'aime pas le labeur, je n'aime pas rester longtemps sur une même bande dessinée.[...] J'ai besoin d'avoir le nez en l'air pour pouvoir faire des choses, ne penser à rien, glandouiller un peu. Donc, j'essaie d'aménager mon temps, de gérer mon travail de manière à garder en même temps la vivacité et l'accomplissement d'une bande dessinée, de poser un ensemble, de poser une histoire, de poser un dessin et de faire qu'elle soit la plus claire, la plus fluide possible.²

et ceci de la spontanéité diégétique :

Certaines situations sont prévues assez longtemps à l'avance, mais il y a aussi des événements qui sont de véritables surprises pour moi. Les choses que j'ai prévues depuis un certain temps, parfois je les abandonne parce qu'elles ne me plaisent plus, parce que j'en ai marre, je connais trop l'histoire en fait. Je sais globalement où je veux en venir, j'ai l'intuition du chemin que je vais suivre, mais surtout pas de certitudes sur ce que je vais raconter ! Le plus agréable c'est vraiment quand je me surprends et que j'y crois : là je suis ravi !³

Le récit n'obéit ainsi qu'au seul plaisir de l'auteur dans la limite de la rigueur et de la

1. *Idem*.

2. Christophe Blain, Thierry Bellefroid, *Interview de Christophe Blain* [En ligne], *op. cit.*

3. Christophe Blain, *Artelio : Entretien avec Christophe Blain* [En ligne], http://nerial.free.fr/artelio/artelio/art_498.html (10/02/2010)

crédibilité. C'est pourquoi il fait partie intégrante de la vie de l'auteur, devenant un divertissement soumis à des attentes spontanées.

Il ne s'agit ici nullement de définir ce mouvement de la Bande Dessinée selon un critère ludique mais davantage d'établir une relation avec le sème ludique. L'enfance et le jeu, sans être considérés comme définitoires du médium de la Bande Dessinée, semblent faire partie intégrante du processus artistique. Il est intéressant de voir que cette nouvelle manière de concevoir la Bande Dessinée, amorcée en 1990 (avec cependant des influences bien antérieures), qui tente de se diversifier et d'élever son niveau d'exigence, semble néanmoins fortement ancrée dans ses liens traditionnels avec l'enfance et le jeu. Il est important d'avoir conscience de ces liens avant d'aborder maintenant le contexte éditorial de son émergence.

2. La communauté : de « la cour de récré » à la République des Lettres.

C'est dans ce contexte qu'il nous faut maintenant aborder le mouvement artistique en question. Les auteurs cités précédemment font partie d'un même réseau. Lewis Trondheim dirige la collection « Shampooing », des éditions Delcourt, où Guy Delisle a publié ses *Chroniques Birmanes*¹ en 2007, et participé à la création de L'Association avec Jean-Christophe Menu, où le même Guy Delisle a publié auparavant *Pyongyang* et *Shenzhen*². Manu Larcenet, qui dessine la série *Donjon parade*, la veine comique de *Donjon*, a collaboré avec Lewis Trondheim à d'autres albums. De même, Christophe Blain et Joann Sfar ont réalisé ensemble les trois tomes de *Socrate le demi chien*. Que l'on puisse observer chez ces auteurs ce même rapport au jeu et à la jeunesse peut induire l'établissement d'une dynamique commune de création. C'est cette dynamique que l'on se proposera d'étudier maintenant comme embryon communautaire aboutissant à la création de structures d'émulation collective.

Une brève observation des relations professionnelles entretenues entre ces auteurs permettra de comprendre l'importance de l'établissement des organes d'édition

1. Guy Delisle, *Chroniques Birmanes*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.

2. Guy Delisle, *Shenzhen*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2002.

« alternatifs »¹ dans le contexte éditorial du début des années 1990, et les conséquences de ce changement dans la diffusion des idées, la communauté de « cour de récré » se fédérant comme une « République des Lettres illustrées ».

a) Jeux de groupe, caricatures et collaboration.

Force est de constater que ce que nous avons décrit comme un « art ludique » est une pratique largement collective, comme le rappelle Joann Sfar : « Mon rôle est de faire marrer Lewis. Et inversement. »². Mais la structuration d'un réseau d'auteurs est autrement visible dans le renouvellement de la pratique de la Bande Dessinée.

Si les recherches esthétiques sont variées et peu coordonnées, il existe cependant des structures de réflexion collective comme l'OuBaPo qui mettent en place, non pas une recherche esthétique commune mais un jeu artistique collectif, laissant à chacun le soin d'établir sa propre stratégie. L'écriture sous contrainte est un jeu en ce qu'elle définit des règles préliminaires de production, comme une règle du jeu permet l'action ludique. Contrairement au travail de *Donjon*, qui obéit à un jeu d'improvisation n'obéissant qu'à une règle de cohérence diégétique, la règle est ici productrice du jeu artistique.

Constituée en 1992, sous le parrainage de L'OuLiPo, l'association oubapienne a publié quatre *Oupus* collectifs, publications des expérimentations du groupe. Le premier *Oupus*, paru en 1997, est consacré

à la nomenclature des contraintes auxquelles on peut soumettre la bande dessinée. Thierry Groensteen, qui compose ce premier *Bouquet de contraintes*, distingue deux grandes familles. Les contraintes « génératrices », qui engendrent des bandes dessinées *ex nihilo*, et les « transformatrices », qui modifient une bande dessinée préexistante.³

Si les contraintes effectives sont nombreuses et mériteraient une étude approfondie, on se contentera pourtant d'observer ici que les deux grandes familles permettent toutes deux de tenir un discours critique sur la Bande Dessinée. En effet, la pratique de la contrainte « transformatrice » nécessite un travail d'analyse préalable. Gilles Ciment,

1. « J'ai néanmoins pour ma part toujours préféré " Alternatif " car l'idée de proposer une *autre* Bande Dessinée, ouvertement opposée aux standards en place, a toujours été clairement inscrite dans la démarche de *L'Association*. », Jean Christophe Menu, *Plates-Bandes*, *op. cit.*, p. 11.

2. Joann Sfar, Thierry Bellefroid, « Interview de Joann Sfar », dans : *Spécial Donjon* [En ligne], *op. cit.*

3. Jean-Pierre Mercier, « Oupus 1 », dans « Bibliothèque oubapienne », *9^e Art*, n° 10, Avril, 2004, p. 94.

qui a pratiqué un exercice de réduction d'album en une planche sur *Les Cigares du pharaon* d'Hergé¹, dit ceci de la dérivation obtenue : « Par exemple, pour le résumé des *Cigares du pharaon*, je n'ai utilisé que des images où Tintin ne comprend rien. C'était une façon de dire que dans cet album, Tintin est constamment perdu, il ne fait que suivre les événements en se demandant ce qui se passe. »² Dans le même entretien, Gilles Ciment dit avoir « pensé à croiser les deux séries [il s'agit de *Tintin* et *Astérix*], en mettant les dialogues de l'un dans les cases de l'autre, puisque Tintin = Astérix, Panoramix = Tournesol, *etc.* »³ Il pose ici le problème de renouvellement du caractère très stéréotypé des personnages dans la Bande Dessinée traditionnelle. Les personnages sont presque substituables d'une série à une autre, respectant une normalisation narrative fortement instituée dans tous les arts narratifs. C'est pourtant la contrainte « génératrice » qui se trouve être la plus prolifique dans la réflexion critique. Dans son article « Ce que l'OuBaPo révèle de la bande dessinée »⁴, Thierry Groensteen développe trois aspects de cet OuBaPo qui engage « une pédagogie de la Bande Dessinée par l'exemple ». La pratique de la « restriction iconique », consistant à réduire l'importance de l'image, selon un critère prédéfini ou totalement, entre dans le débat du rapport entre texte et image, proposant une Bande Dessinée exclusivement textuelle en opposition aux Bandes Dessinées exclusivement iconiques, plus traditionnelles. On notera cependant que, dans l'exemple fourni par Thierry Groensteen, « Feinte Trinité »⁵ de François Ayroles, le texte fait l'objet d'une iconisation dans des cases qui ne contiennent que des phylactères discursifs. Le phylactère introduit le texte dans un espace graphique figuratif, et procède donc à une contextualisation iconique du discours. Il peut donc être hâtif de parler ici de « BD sans dessin », mais cette contrainte engage effectivement une réflexion sur la nature du dessin de Bande Dessinée – qui peut être autant textuel que figuratif –, et sur le rapport entretenu entre le texte et l'image dans la case. Le deuxième aspect développé dans l'article est le manquement au dogme de l'homogénéité du style, effectivement mis en cause par l'hétérogénéité de l'élaboration collective. Si cette mise en cause n'a pas de portée conséquente dans l'OuBaPo, elle justifie – et valorise –

1. Gilles Ciment, « Réduction en une planche de l'aventure de Tintin, *Les Cigares du Pharaon* d'Hergé, par Gilles Ciment », dans *Oupus 1*, Éd. L'Association, 1997 ; disponible en ligne : <http://gciment.free.fr/Images/Oubapo/ReductionCigarsWeb.jpg> (14/02/2010)

2. Gilles Ciment répond à une question de Jean-Pierre Mercier dans « Confidences oubapiennes », *9^e Art*, n° 10, Avril, 2004, p. 80.

3. *Ibid.*, p. 80

4. Thierry Groensteen, « Ce que l'OuBaPo révèle de la bande dessinée » dans : *9^e Art*, n° 10, *op. cit.*, p. 72- 75

5. François Ayroles, « Feinte Trinité » dans : *OuBaPo*, *Oupus 2*, Paris, Éd. L'Association, 2003.

néanmoins la pratique de la variation de style comme « ressource naturelle du médium ». Le troisième et dernier aspect abordé par Thierry Groensteen porte sur le jeu syntaxique de l'agencement des cases. La pratique du palindrome s'oppose au système de lecture traditionnel de la Bande Dessinée, et permet de reconsidérer la planche comme unité narrative arbitraire, et la case comme « unité de base du langage de la bande dessinée ».

Mais à ce renouvellement des formes de la Bande Dessinée s'ajoute un discours sur le groupe lui-même. Le jeu formel, ne nécessitant pas de thème particulier, est souvent l'occasion pour les auteurs de se mettre en scène ou de caricaturer leurs camarades. L'expérience oulipienne de l'*Oupus 4* consistait à rassembler, sur des thèmes communs prédéfinis, deux *strips* de deux cases, de deux auteurs différents présents au même moment sur deux festivals différents (Luzern et Bastia), afin de produire, potentiellement, une planche de quatre cases ayant une cohérence narrative. Quelques agencements de *strips* ont été réalisés sur la durée des festivals, donnant ainsi à l'entreprise l'occasion de s'ouvrir à la performance scénique. Si l'expérience, centrée sur la potentialité des agencements, était spectaculaire par son ouverture au public festivalier, elle mettait également en scène les auteurs dans la narration, les thèmes choisis étant liés au festival (deux exemples de thème : « Le trajet vers l'aéroport ou la gare : deux anecdotes, ou pensées, en mouvement, plans vus de loin. » ; « Les deux premiers échanges de parole avec le premier camarade rencontré (successivement, champ contre champ et gros plan, autoportrait et le camarade) »). L'exercice procédait donc autant au récit anecdotique du groupe oulipien qu'à la mise en scène réelle du travail des auteurs devant le public. L'OuBaPo, outre son existence associative, existe ainsi dans le discours comme groupe dynamique et interactif.

À cela s'ajoute un changement important, déjà observé dans la pluricéphalie auctoriale des collectifs oubapiens, dans la pratique courante de la bicéphalie auctoriale. La collaboration devient un choix alors qu'elle était contrainte par la restriction disciplinaire, un dessinateur ayant besoin d'un scénariste et réciproquement, un auteur complet produisant seul. *Le Retour à la terre*, série qui relate le déménagement de « Manu Larssinet », fiction caricaturale de Manu Larcenet, de la ville à la campagne, est scénarisée par Jean-Yves Ferri et dessinée par Manu Larcenet, deux auteurs pourtant complets. La collaboration est née d'un jeu entre les auteurs :

Ce qui s'est passé avec Ferri est juste génial. Quand j'ai déménagé, je lui ai envoyé ce qui forme le gag d'entrée du premier tome, à savoir une planche pour lui dire que j'avais branché mon fax avant de déballer mes cartons. Dans la foulée il m'a renvoyé la demi-planche telle qu'elle est parue. On a continué comme ça, jusqu'à en avoir suffisamment pour penser à l'éditer. Au départ on pensait aux Rêveurs, et puis on s'est dit que c'était beaucoup plus grand public. Depuis, c'est toujours un vrai plaisir. Quelque chose de très récréatif et de lumineux à la fois. J'adore ça.¹

Mais si la relation ludique et amicale est à l'origine du projet, il demeure que l'association des deux auteurs présente un intérêt esthétique dont ils ont conscience, comme en témoigne cette scène de *work in progress*, le chapitre « L'explication » du deuxième tome de la série (discussion entre le protagoniste et sa compagne) :

– Je n'y comprends rien ! Comment Ferri peut-il scénariser ton autobiographie ? C'est impossible !

– Mais c'est tout simple ! Ferri invente des histoires qui arrivent au Manu de l'album... Voilà tout.

– Mais puisque Manu c'est toi !

– C'est moi vu par Ferri mais dessiné par moi ! ... Sauf que, quand Manu dessine, je change de style pour pas qu'on voit qu'il dessine comme moi...

– Qui ?

– Manu.

– Mais alors, toi, t'es qui ?²

La délégation autobiographique rend compte de la situation du récit, placé à la lisière de l'autobiographie. Le fait vécu est traité de manière grotesque (cartons de déménagement démesurés et innombrables) et selon un schéma narratif fractionné en séquences farcesques tandis qu'il est relaté par un couple d'auteurs, selon un mixte de biographie et d'autobiographie. La collaboration, comme hybridation auctoriale, devient un procédé stylistique significatif de l'indécision générique. La série *Donjon*, fait intervenir des auteurs complets qui dessinent les scénarios de Joann Sfar et Lewis Trondheim, auteurs complets également. Si la cause originelle s'avère être une ambition de production excessive au point d'être impossible à atteindre pour seulement deux

1. Manu Larcenet, *Rencontre avec Manu Larcenet : auteur du Combat ordinaire, Le nerf de la guerre* [En ligne], http://www.lekinorama.com/fiche_rencontre.php?RefRencontre=93 (08/11/2009)

2. Jean-Yves Ferri, Manu Larcenet, *Le retour à la terre*, T. 2, *Les Projets*, Paris, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2005, p. 19.

auteurs, les variations graphiques d'une série à une autre – entre *Donjon Parade* dessinée par Manu Larcenet et *Donjon Potron-minet* dessinée par Christophe Blain – apportent une nuance stylistique à l'univers héroï-comique, la diégèse étant déclinée selon différents modes de représentation corrélés à l'ambition de la série. La ligne très ronde et univoque (qui porte sens sans ambiguïté, en opposition avec une ligne hésitante qui traduit une variation signifiante, une impossibilité de signifier franchement) adoptée par Manu Larcenet s'adapte au traitement exclusivement comique de sa série, tandis que les dessins de Christophe Blain, plus travaillés dans l'indécision de la ligne, rendent compte du décalage entre son protagoniste naïf et l'univers de *Donjon*. La collaboration devient ainsi un choix esthétique plus qu'une contrainte, et enrichit l'expérimentation du médium.

La constitution d'un réseau d'auteurs se fait également hors de la collaboration, dans le récit de soi. Cette nouvelle tendance de la Bande Dessinée, hâtivement assimilée et réduite à une Bande Dessinée autobiographique par les journalistes, tient un discours sur l'ordinaire qui traite en effet bien souvent du quotidien des auteurs. C'est dans ce discours qu'elle tient sur elle-même que cette tendance s'affiche en institution embryonnaire. Le récit de soi est l'occasion de faire référence aux proches et aux collègues. Ainsi, les auteurs qui parlent d'eux dans leur blogs ne se privent pas d'afficher les caricatures de leurs amis dessinateurs ou des dessins d'eux-mêmes réalisés par ces amis. Manu Larcenet entretient des rapports amicaux privilégiés avec Jean-Yves Ferri, à qui il fait souvent référence. « Ferri » est ainsi présent dans *Le Retour à la terre*, ainsi que Lewis Trondheim (on retrouve aussi un personnage de Lewis Trondheim, Lapinot, présent sous forme de peluche dans le tome 2, p. 28) et sa femme Brigitte – également coloriste de la série –, tous trois invités à une soirée dans la nouvelle maison de Manu « Larssinet » et sa compagne. On le retrouve également dans *L'Angélu de midi*¹, lorsque le personnage caricatural de Manu Larcenet, torse nu, dévoile un tatouage figurant un cœur sous lequel est inscrit « Ferri ». Un *strip* de « Ferri », *Chain of command*, caricature de Manu Larcenet jaloux, est également publié sur le blog de ce dernier, à la date du 5 février 2010². *L'Angélu de midi* (*op. cit.*, P. 80) fait également

1. Manu Larcenet, *L'Angélu de midi*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « Pas vu pas pris », 2008, p. 126.

2. Jean-Yves Ferri, Manu Larcenet, *Chain of command* (*written by John Y. Ferri in courtesy of Macarel Institute of Modern Gag*) [En ligne], <http://www.manularcenet.com/blog/articles/2592/chain-of-command> (10/02/2010)

l'éloge de *Autobiography of me too, two* de Guillaume Bouzard. Manu Larcenet est aussi l'auteur de caricatures de Lewis Trondheim, notamment celle ayant trait à leur collaboration sur *Les Cosmonautes du futur*. Voici le texte accompagnant la figure traditionnelle « ornithomorphe », en costume et dans un somptueux fauteuil, de l'auteur¹ :

En ce moment je travaille beaucoup sur « Les cosmonautes du futur » dont Lewis Trondheim m'a fait le grand plaisir d'écrire le scénario. Sur la page 35, j'ai eu un problème de dessin. J'ai cherché la solution en l'appelant. J'attendais un conseil... Sa réponse m'a plongé dans un abîme de réflexion et de remise en cause...

– « Ha Ha, sacré Larcenet... Démerde-toi. » Lewis Trondheim – le 03/06/1999

*Désœuvré*², de Lewis Trondheim, montre bien l'influence du réseau dans le travail critique. L'auteur s'y interroge sur ses possibilités de renouvellement narratif et, par extension, sur « le problème du vieillissement de l'auteur de bande dessinée » (*ibid*, p. 11), et narre ainsi son parcours réflexif au gré des rencontres. Différents auteurs, proches de lui, croisés pendant les festivals, à des réceptions, invités à manger (comme Ptiluc), sont amenés à donner leur avis. Le réseau d'auteurs, avec qui Lewis Trondheim est en contact, lui permet d'aboutir à un seuil de la réflexion – il ne parvient pas à une conclusion définitive – donc à une manière d'aborder le médium, qui est bien ici le fruit d'une réflexion collective.

Les auteurs du web, publiant une partie de leurs dessins autobiographiques sur des blogs, participent davantage encore – mais on le verra, de manière et de visée tout à fait différentes – à la constitution d'un réseau d'auteurs, *via* le réseau internet. Bastien Vivès, sur son blog *Comme quoi*³, signale en liens trois contacts évocateurs : « atelier manjari and partners », « boulet », et « kstr ». Le premier est l'atelier collectif dans lequel il travaille et retrouve des collègues, un premier réseau d'auteurs. Boulet, auteur de Bande Dessinée surtout connu pour son blog *Bouletcorp*, est le premier auteur cité par Fabrice Neaud pour évoquer les « blogs-BD »⁴. Enfin, « Kstr » est la collection de Casterman

1. Manu Larcenet, *Lewis par Manu* [En ligne], <http://www.pastis.org/lewis/vupardautres/lewisparmanu3.jpg> (10/02/2010).

2. Lewis Trondheim, *Désœuvré*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éprouvette », 2005. Les pages n'étant pas marquées, la page 1 est celle de garde.

3. Bastien Vivès, *Comme quoi* [En ligne], <http://bastienvives.blogspot.com/> (15/10/2009)

4. Fabrice Neaud, *Conférence de Fabrice Neaud sur son travail, en 2009, aux Beaux-Arts de Lyon* [En ligne], <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article482> (14/01/2010).

qui édite Bastien Vivès : le lien proposé est lié au blog de la collection, qui répertorie lui aussi les sites des différents auteurs édités. Outre ces contacts en lien sur le blog – liens qui relèvent de l'ergonomie du blog –, on peut observer l'évocation d'autres auteurs dans les articles – évocation relevant cette fois de la fonction initiale du blog, le rapport quotidien – ainsi que la publication de commentaires de ces auteurs, qui relève ici des possibilités d'échanges offertes par le blog. Dans son article daté du premier novembre 2009, Bastien Vivès publie un *strip* humoristique sur « la disparition de la Bande Dessinée »¹. Le contenu du *strip* importe peu ici, mais la mention de trois auteurs, Boulet, Pénélope Jolicoeur, Margaux Motin, est représentative de cette mise en scène de la communauté des auteurs de blog en Bande Dessinée.

Il est pourtant important de distinguer les deux phénomènes : la communauté « imprimée » et la communauté du *web*. Il est d'ailleurs amusant de constater, pour renforcer cette opposition, que ni L'Association, ni l'OuBaPo ne dispose de sites *web*, le premier étant encore en construction alors que la maison d'édition est déjà vieille de vingt ans. Comme on le verra plus loin, le blog vise la promotion éditoriale de l'auteur. Un tel réseau permet de partager, entre des auteurs de même ambition, tout un ensemble de lecteurs potentiellement accessibles par chacun. On ne parlera pas ici de courant, car nulle ambition esthétique ne semble affichée, mais ce réseau fonde malgré tout un ensemble cohérent favorisant une certaine visibilité dans l'étiquetage journalistique et commercial. Le réseau étudié précédemment, formé d'auteurs déjà reconnus, vise davantage à l'élaboration d'une réflexion sur la production actuelle de la Bande Dessinée. Fabrice Neaud (*Conférence de Fabrice Neaud sur son travail*) tient des propos très sévères sur les auteurs de « blogs-BD », qui « ne disent rien d'eux », tandis qu'une réflexion s'élabore parallèlement dans des cercles de réflexion comme l'OuBaPo. Mais ceci n'est permis que par un changement des habitudes éditoriales. « On continue tant qu'on nous laisse faire. » rappelle Lewis Trondheim². La réflexion esthétique opérée sur le médium s'oppose en effet à toute une tradition éditoriale de divertissement, « d'évasion » :

Vouloir faire de la Bande Dessinée en 1990 sans vouloir faire du 48CC [48 pages cartonné couleur] relevait de la folie douce, et même tenter d'utiliser ce format pour y proposer des choses nouvelles était voué à l'échec : qu'on songe qu'en 1993 encore, un livre comme

1. Bastien Vivès, *Sorbonne* [En ligne], <http://manjari.free.fr/bastblog/sorbonne.jpg> (15/10/2009).

2. Lewis Trondheim, Thierry Bellefroid, « Interview de Lewis Trondheim », dans : *Spécial Donjon* [En ligne], *op. cit.*.

Slaloms de Lewis Trondheim était refusé par tous les éditeurs en place : certes c'était du 48 pages, mais à l'histoire trop décalée ou trop quotidienne, pas assez « évasion », au dessin trop sommaire... Bref cela avait le fâcheux défaut d'avoir quand même quelque chose de nouveau.¹

Le développement de la réflexion esthétique est donc corrélé au changement du paysage éditorial. Sans en être la cause, on le rappelle, la collaboration ludique intervient dans l'épanouissement des organes d'édition développés contre la sclérose éditoriale dominante. Si les préoccupations à l'origine du mouvement de dissidence sont diverses, l'émulation ludique a permis à ces auteurs, et à cette nouvelle production, d'être attractifs, leurs préoccupations touchant un public différent du lectorat commercial.

b) Les regroupements : les maisons d'édition indépendantes.

L'apparence désordonnée de « cour de récré » cache pourtant une structure éditoriale dynamique et féconde. Contrairement à un courant, un mouvement littéraire, il n'y a pas ici de coordination esthétique – même si le mouvement esthétique se construit dans ce mouvement éditorial esthétiquement plus permissif –, mais plutôt une volonté commune de pouvoir s'exprimer individuellement, contre les pratiques mercantiles en place. La raison pour laquelle cette étude est amorcée dans le constat du jeu, est la multiplicité des concrétisations esthétiques de la dissidence éditoriale, de la contestation du média comme institution close et immuable. Ainsi, après avoir abordé le phénomène d'un point de vue heuristique, il est désormais nécessaire de déterminer le contexte factuel d'évolution du média (organes d'édition) corrélativement à l'évolution du médium (choix esthétiques).

Un premier constat sur la formation du groupe serait le rejet du « microcosme BD », selon les termes de Jean-Christophe Menu :

Le corporatisme a toujours eu cette tentation globalisante. *Circus*, l'horreur des années 1980, avait toujours pris soin de tenter de tout englober dans sa propre échoppe. Alors que la presse BD disparaissait des kiosques dans les années 1990, c'est « La Lettre de Dargaud » qui prit, presque souterrainement, la lourde charge de maintenir le corporatisme en vie. On put y lire désespérément ce mélange de chroniques vides, de notes pour collectionneurs et

1. Jean Christophe Menu, *Plates-Bandes*, op. cit., P. 26.

d'enthousiasme plat qui forme la « critique » BD. Très tôt, dès 1994, *L'Association* a fait savoir à « La Lettre à Dargaud », journal interne de la Bande Dessinée considérée comme une entreprise, qu'elle ne supporterait plus d'être chroniquée entre un « carnet rose » et une annonce de buste dépoitraillé en 3D limité-signé.¹

En effet, si l'on peut parler de constitution d'un réseau d'auteurs innovants, il s'agit bien de les distinguer du réseau plus large du « microcosme BD », contre lequel ils font front. C'est là que la différence entre le réseau « imprimé » et le réseau du *web* prend toute son importance. Le second participe à la construction du « microcosme BD », par un processus corporatiste de reconnaissance mutuelle visant la promotion du groupe.

Le microcosme, depuis *Circus* jusqu'à « Bande-dessinée-magazine » aujourd'hui, est corporatiste mais également protectionniste. Le discours opposé à ce système ne peut pas exister. Et nous sommes arrivés à un point de non-retour idéologique : rejeter le microcosme est désormais un crime, qui bien sûr ne peut venir que d'un irresponsable ou d'un fasciste. Le microcosme BD est en phase de totale propagande. (*ibid*, p. 55)

L'expérimentation ludique, qui vient ébranler le socle stable du microcosme, est indissociable de la création d'organes de production alternatifs. La dissidence implique le regroupement d'auteurs en un réseau éditorial, dont l'exemple le plus représentatif paraît être *L'Association*. Celle-ci, fondée en mai 1990 par Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B., Mattt Konture, Patrice Killoffer, Stanislas et Mokeit, publie aujourd'hui les expérimentations de l'OuBaPo. Elle se distingue tout d'abord par sa prise de position graphique : « remise en cause du cartonné, tailles de livre variables en fonction des œuvres, prédominance du Noir & Blanc, maquettes sobres, soin apporté aux matières premières. »². D'autres maisons d'éditions indépendantes ou associations sans but lucratif (comme Fréon), apparaissent pendant toute la décennie : Cornélius, qui est fondée en 1991 et partage un temps les locaux de *L'Association*, Fréon et Amok, fondées toutes les deux en 1994 et regroupées en Frémok en 2002, Ego comme x, également fondée en 1994, Les Rêveurs (fondée par Manu Larcenet), Les Requins Marteaux, ... Il est intéressant de voir que la cohabitation est possible entre Cornélius et *L'Association*, et que des auteurs comme Lewis Trondheim, Blutch, et Patrice Killoffer publient à *L'Association* comme aux Requins Marteaux. Cela est rendu possible lorsque

1. Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 55.

2. *ibid*, p. 30.

la maison d'édition devient, comme ici, l'outil de l'auteur, « l'ouvrier prenant le contrôle des moyens de production », pourrait-on ajouter. Les collections développées par les « alternatifs » sont autant de possibilités de diversification artistique pour les auteurs. Ceux-ci paraissent alors passer autant d'une collection à une autre que d'une maison d'édition à une autre. Manu Larcenet et Jean-Yves Ferri, pour reprendre une citation précédente, font le choix d'éditer *Le Retour à la terre* selon la spécificité de la série : « On a continué comme ça, jusqu'à en avoir suffisamment pour penser à l'éditer. Au départ on pensait aux Rêveurs, et puis on s'est dit que c'était beaucoup plus grand public. »¹ La collection « Poisson pilote » de Dargaud est en effet destinée à une plus large diffusion et propose des titres abordables pour tous les publics.

Les grandes maisons d'édition proposent bientôt des collections imitant les « alternatifs », avec à leur tête les auteurs même du phénomène. Lewis Trondheim se trouve ainsi à la tête de la collection « Shampooing » de Delcourt tandis que Joann Sfar dirige la collection « Bayou » de Gallimard, deux collections proposant des Bandes Dessinées aux formats différents du « 48CC », notamment par un nombre de pages plus important, donc plus adapté à une narration importante, et un format plus restreint.

L'intérêt que présentent les maisons d'édition littéraires pour les voies de renouvellement de la Bande Dessinée ouvertes par les « alternatifs » (Gallimard avec « Bayou », « Fétiche », et la moitié des parts de la nouvelle édition Futuropolis, Actes Sud avec « Actes Sud BD »), l'accroissement du nombre de pages dans l'album, la restriction du format vers l'idée d'un format de « livre », témoignent de l'orientation littéraire que prend cette nouvelle génération de la Bande Dessinée. Le dégagement ludique hors du « microcosme BD » semble passer par la légitimité littéraire pour renouveler la production. C'est en tout cas la voie que semblent également emprunter les maisons d'édition littéraires comme le montre cette définition de la collection « Actes Sud BD » sur le site de l'éditeur :

Actes Sud BD a été très vite reconnu comme un nouvel espace éditorial où une bande dessinée adulte pouvait trouver ses marques. Avec le maître mot "exigence", tant dans le contenu que dans la forme.

Tout en restant attentifs à la production du monde entier - nous avons publié des auteurs américains, chinois, russes, italiens, islandais, israéliens, Paul Hornschemeir, Gipi, Hok Tak

1. Manu Larcenet, *Rencontre avec Manu Larcenet : auteur du Combat ordinaire, Le nerf de la guerre* [En ligne], *op. cit.*

Yeung, Batia Kolton, Rutu Modan... - nous avons eu le bonheur de découvrir de nouveaux auteurs français comme Camille Jourdy, Laurent Maffre, Matthias Lehmann, Romain Multier, Gilles Tévéssin... et redécouvrir Cabu, Chantal Montellier, Crumb...

Le neuvième art est toujours riche de promesses que nous donnerons à voir !¹

Le dégagement du microcosme implique donc une recherche, garante « d'exigence », tant dans la compréhension du médium que dans la variété de la production, un travail critique auquel s'emploient les « alternatifs » au cœur même du travail d'édition.

c) Vers une pensée nouvelle de la Bande Dessinée : la revue « Lapin » et la collection « éprouvette » de L'Association.

Loïc Néhou, directeur de Ego comme x, exprime cette idée de renouvellement par la littérature :

Avant ça je m'intéressais à la Bande Dessinée. Et puis, à un moment donné, la Bande Dessinée a cessé de me « nourrir », parce qu'elle ne s'intéressait quand même qu'à des problématiques assez limitées. Et donc c'est là où je suis passé à la littérature, pour un moment après revenir à la Bande Dessinée en me disant que, peut être, ça pourrait être quelque chose d'aussi intéressant que la littérature si elle voulait bien s'en donner la peine.[...]

Il n'y a pas seulement le fait qu'on s'autorise à tout dire ; c'était une chose qui pouvait être parfois adoptée en Bande Dessinée, dans des cas assez précis, mais il y avait toujours une réserve concernant un certain nombre de sujets, qui étaient abordés on ne peut plus largement en littérature et que la Bande Dessinée jusque là évacuait ou bien utilisait uniquement sur le plan fantasmagorique. Par exemple, le thème de la sexualité, qui fait partie intégrante de la vie de chacun, eh bien ce n'était plus que des fantasmes d'ados boutonneux, et ça n'avait rien à voir avec ce qui se passait dans la vie, alors que dans n'importe quels autres arts on parle de sexualité. Il était important aussi d'avoir une totale liberté par rapport à ça.²

La littérature est, pour Loïc Néhou, un point de comparaison pour déterminer les défauts de la Bande Dessinée, et un modèle à imiter, ou à adapter au médium de la Bande Dessinée. Il ne s'agit pas de donner plus d'importance au texte, au détriment de l'image, mais de déterminer en quoi la littérature, plus que la Bande Dessinée, se donne

1. Actes Sud, *Actes Sud BD* [En ligne], <http://www.actes-sud.fr/ne/asbd.php> (28/02/2010)

2. Transcription des propos de Loïc Néhou dans l'interview filmée en 2009 : *Les Yeux d'Izo, Loïc Néhou sur Ego comme x* [En ligne], <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article533> (28/02/2010).

les moyens d'évoluer.

La remise en question du « microcosme BD » et son interminable ressassement, passe donc par un renouvellement littéraire des objets d'étude de la Bande Dessinée et de ses institutions critiques. On procédera à cette étude en deux temps. D'abord, on étudiera l'ouverture progressive de la Bande Dessinée à une remise en cause de son état, en particulier grâce aux problématiques littéraires, puis l'autonomisation de sa critique selon les spécificités – dont elle prend conscience dans le premier temps – de son médium.

– *Éclatement de la « bulle » et renouvellement par « l'autre » :*

Mise en cause par Loïc Néhou, la restriction topique, dont l'abrogation paraît être le changement le plus représentatif du mouvement « alternatif », touche autant aux « thèmes », tels que la sexualité, qu'aux enjeux intellectuels, « problématiques ». Dans son *Journal*¹, Fabrice Neaud, auteur représentatif des éditions Ego comme x, n'occulte pas ses aventures sexuelles, opérant même un travail sur la représentation de la chair, et espère donner à son œuvre une dimension sociologique en ce que le travail de réflexion autobiographique est ici représentatif d'un certain état des lieux de la société contemporaine. L'expression du « moi » s'extrait des restrictions de la Bande Dessinée traditionnelle et engendre une réflexion sur l'individu, suivant des préoccupations toutes littéraires. À l'inverse, comme on le remarquait plus haut, le « microcosme » s'est davantage attaché à l'idée « d'évasion ». Le premier jalon de dissidence thématique paraît être ce rejet de l'évasion romanesque et sa substitution au profit de l'introspection, à comprendre ici largement comme la réflexion introspective d'un individu (auteur du *Journal*, protagoniste du *Combat ordinaire*) ou du groupe (société, classe sociale pressentie comme narrataire², ou même le « microcosme BD »).

L'introspection, dans l'espace extradiégétique, c'est la critique. On l'a vu plus haut dans les propos tenus par Jean-Christophe Menu sur le « corporatisme », « [un] mélange de chroniques vides, de notes pour collectionneurs et d'enthousiasme plat [...] forme la " critique " BD »³. Il semble que le « microcosme » ne se pense pas mais se raconte.

1. Fabrice Neaud, *Journal* (T. 1- 4), Angoulême, Éd. Ego comme x, 1992- 2003.

2. Terme défini par Gérard Genette dans : *Figures III*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972, p. 265

3. *Plates-bandes, op. cit.*, p. 55.

Ainsi, *Bande Dessinée Magazine*, créé en 2004 par Hervé Loiselet sous le patronnage des éditions Soleil, s'est donnée pour tâche jusqu'en 2006 de peindre le paysage « people » de la BD. L'argument avancé est « que le public n'a jamais été si nombreux à courir les festivals dans l'espoir d'une rencontre furtive avec les auteurs autour d'une table de dédicaces »¹. L'objet de la critique paraît être une forme de complaisance, d'auto-satisfaction, dans le récit édifiant de son état. Le « microcosme BD » de Jean-Christophe Menu tient en cette hermétique clôture de la Bande Dessinée sur elle-même, d'où cet effort « pour tirer la Bande Dessinée vers les librairies généralistes aussi bien que vers les médias généralistes »². Le renouvellement – voire la création – critique passe par l'ouverture :

Grâce à des journalistes qui n'étaient pas des « fans de BD » et qui avaient l'esprit ouvert (essentiellement parce que la Bande Dessinée n'était pas leur *unique* centre d'intérêt), des colonnes de journaux ou des antennes de radios généralistes se sont mises à parler de Bande Dessinée hors le « phénomène de société », le « miracle économique », ou le marronnier d'Angoulême ; et ils l'ont largement fait autour de la nouvelle génération et des nouvelles structures. (*idem*)

L'élaboration des structures éditoriales « indépendantes » est souvent accompagnée de publication de revues ou de collections critiques. Ainsi Ego comme x est avant tout une revue, devenue maison d'édition par la nécessité de publier le *Journal* de Fabrice Neaud. Elle rassemble des productions autobiographiques diverses et autonomes. L'Association publie régulièrement la revue *Lapin*, publication collective d'auteurs d'horizons esthétiques divers – comme la revue *Ego comme x* –, ainsi que des ouvrages dans la collection « Eprouvette », dans laquelle est publié *Plates-bandes*. Cette dernière collection abrite des essais sur la Bande Dessinée, tels que *Désœuvré* (*op. cit.*), essai dessiné de Lewis Trondheim où l'auteur, on l'a vu, s'interroge sur ses possibilités de renouvellement et sa crainte de tomber dans le ressassement. Cet essai, au vu de l'implication de l'auteur dans la recherche de formes nouvelles de la Bande Dessinée, peut être lu comme une métonymie de la crainte de voir la Bande Dessinée tout entière se ressasser, premier élément à charge contre le microcosme.

Ce choix de variation esthétique et auctoriale, que l'on vient d'observer dans les

1. Propos d'Hervé Loiselet recueillis dans : ActuaBD, *La BD élue du people* [En ligne], <http://www.actuabd.com/La-BD-elue-du-people> (02/03/2010)

2. *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 62.

revues, nous amène à considérer une autre forme d'ouverture de la Bande Dessinée, ce que *le Frémok* appelle la « bibliodiversité » :

Le Frémok est né de la réunion en 2002 des maisons d'éditions Amok et Fréon, apparues au début des années 90, créées et animées par des auteurs. [...] Ces maisons d'édition ont participé à l'essor des littératures graphiques, aux arts contemporains et à l'action pour la bibliodiversité. Non seulement par des livres mais aussi des expositions, des ateliers, des performances théâtrales ou des événements comme Autarcic comix ou Littératures Pirates.¹

En 2000, L'Association publie *Comix 2000*, un collectif de 324 auteurs de 29 pays différents dans un album muet – donc destiné à une lecture universelle – de 2000 pages. Là encore, la Bande Dessinée est collective – et même ludique dans la contrainte autour du nombre 2000 – et s'ouvre à une diversité impliquant une remise en cause de ses scléroses. La définition de sa collection par l'éditeur Actes Sud (*op. cit.*) reprend cette universalité comme valeur : « en restant attentifs à la production du monde entier[...]. Le neuvième art est toujours riche de promesses que nous donnerons à voir. » De même, la collection « Bayou » de Gallimard accueille des auteurs d'origines et de styles variés.

– *Prise d'autonomie de la critique et appréhension du médium : définition d'une identité.*

Le Journal de Fabrice Neaud a été pour le moment abordé selon l'implication de la littérature dans la Bande Dessinée. Pourtant, cette œuvre est un exemple de prise de conscience de son médium. Dans un dossier consacré à Fabrice Neaud (dans : *9^e Art*, n° 9), Sylvianne Rémi-Giraud, professeur de linguistique française à l'Université de Lyon II, démontre, dans l'expérimentation autobiographique menée par Fabrice Neaud, la spécificité du médium Bande Dessinée dans cette représentation introspective². Elle suggère en premier lieu une définition de la métaphore faisant « appel à la " pluralité des mondes " présents dans le discours ».

Ainsi, dans *Robert est un bulldozer*, [elle considère] que le mot bulldozer fait partie de deux mondes différents : un monde virtuel, imaginé, où il y a bel et bien l'image mentale d'un

1. Frémok, « D'où vient le Frémok ? » dans : *K'est-ce ke le FRMK ?* [En ligne], <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10> (02/03/2010)

2. Sylvianne Rémi-Giraud, « Métaphore et métonymie dans *Le Journal* de Fabrice Neaud », *9^e Art*, n° 9, Octobre, 2003, pp. 85- 89.

bulldozer-véhicule, et un monde actuel, celui de Robert, où l'existence effective d'un bulldozer « réel » est évidemment exclue. La métaphore résulte alors de la projection du monde virtuel sur le monde actuel, l'image du bulldozer-véhicule fournissant nombre de propriétés susceptibles de s'appliquer à Robert. (*ibid*, p. 85)

Sylvianne Rémi-Giraud montre qu'à plusieurs reprises, les deux mondes coexistent graphiquement dans la double narration de la case. Dans ces exemples, le texte du phylactère narratif est potentiellement autonome vis à vis de l'image, en ce qu'il reste cohérent sans la présence de celle-ci. Il décrit un état d'esprit de l'auteur par la métaphore, usant de termes comme « s'écrouler », « tomber ». En revanche, l'autonomie de la narration graphique est sujette à caution. Le sens est explicité par le texte – le dessin des chutes du Niagara vient illustrer le texte « Combien vertigineuses sont ses inutiles conclusions » –, d'où une relation de dépendance au texte. Mais elle peut également fonctionner de manière autonome si on accepte d'adopter une lecture symboliste – faussée dans la case complète par l'explicitation textuelle –, dans la mesure où il s'agit d'un ensemble d'images graphiques successives, toutes associées au « moi » et parfois sémantiquement liées entre elles. Ainsi se forme une double narration, une narration en prose et une narration graphique. La « pluralité des mondes » permet de constater dans la double lecture une superposition des deux mondes du comparant. La métaphore textuelle, qui met en avant le « monde actuel » malgré la co-présence des deux mondes, est accompagnée de la valorisation du « monde virtuel » dans la narration graphique. Cette mise en avant du « monde virtuel » accentue la relation sémantique entre le comparant et le comparé. Ainsi, dans l'exemple précédent, la visualisation des chutes du Niagara vient accentuer encore la densité et la matérialité du sentiment d'hébétude, son effet physique sur le corps de l'auteur. Ce type de métaphore est spécifique à la Bande Dessinée, qui se sèvre ainsi de sa tutrice littéraire.

On observe un processus semblable dans la relation filiale qu'entretient l'OuBaPo avec l'OuLiPo. Jean-Christophe Menu, dans les « Confidences oubapiennes » (dans : *9^e Art*, n° 10, *op. cit.*, p. 77), parle des débuts de l'OuBaPo :

Le premier travail a été de voir ce qui marchait en bande dessinée des contraintes oulipiennes. Certaines ne marchaient pas. Certaines fonctionnaient mais nécessitaient qu'on définisse des équivalents de ce qu'était par exemple l'unité de texte : est-ce la case, ou les mots dans la case ? Killoffer a expérimenté le S + 7. Le lipogramme est basé sur un élément graphique qui ne peut être représenté. Le palindrome, Étienne a montré très vite que ça fonctionnait très

bien.

Gilles Ciment ajoute :

Très tôt, ça a été une « sur-contrainte », si je puis dire : trouver des contraintes spécifiques à la bande dessinée, sans obligatoirement décliner des contraintes empruntées ailleurs, en particulier à l'Oulipo. (*ibid*, pp. 77- 78)

Les emprunts à l'OuLiPo sont vite accompagnés de contraintes graphiques comme la restriction iconique, que l'on a vu plus haut, ou l'itération graphique dans des travaux comme *Le Dormeur*¹, où une seule image est utilisée pour toutes les cases, et *Moins d'un quart de seconde pour vivre*², qui n'utilise que huit dessins pour cent *strips*. La Bande Dessinée oubapienne se fonde donc sur l'Oulipo et ses contraintes littéraires avant de découvrir ses propres potentialités narratives.

On peut noter également que ces deux études de Fabrice Neaud et de l'OuBaPo sont tirées d'une revue critique spécialisée en Bande Dessinée : *9^e Art*. La critique n'est donc plus le fait de journaux *people*, de revues d'éditeur (*Lapin*, *Ego comme x*, (*À Suivre*) de Casterman de 1978 à 1997, *Pilote* de Dargaud de 1959 à 1989), ou de revues généralistes (*Beaux-Arts Magazine*), mais d'une institution critique liée davantage aux institutions patrimoniales (le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, devenu la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image) et universitaire (le Master Bande Dessinée créé en 2008 à l'École Européenne Supérieure de l'Image). La revue est en effet publiée jusqu'en janvier 2009 par le CNBDI et les Éditions de l'An 2, sous la direction de Thierry Groensteen jusqu'en janvier 2007 puis Jean-Pierre Mercier, tandis que Gilles Ciment fait partie du comité de rédaction. Or, on rappelle que Thierry Groensteen et Gilles Ciment sont membres de l'OuBaPo, et que Thierry Groensteen est aussi l'auteur de *Système de la bande dessinée*³, où il propose une théorisation sémiotique de la Bande Dessinée. Il organise en 1987, alors qu'il dirige *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, le colloque « Bande Dessinée, récit et modernité », où se rencontrent Lewis Trondheim et Jean-Christophe Menu qui participeront trois ans plus tard à la fondation de l'Association. Il est également professeur de théorie de la Bande

1. Lewis Trondheim, *Le Dormeur*, Paris, Éd. Cornélius, coll. « Delphine », 1993.

2. Lewis Trondheim, Jean-Christophe Menu, *Moins d'un quart de seconde pour vivre*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éperluette », 1991.

3. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1999.

Dessinée au sein du Master Bande Dessinée de l'EESI d'Angoulême. Présent à la fois dans les réseaux de renouvellement esthétique comme l'OuBaPo et dans les institutions de renouvellement critique, il participe largement à la reconnaissance intellectuelle de la Bande Dessinée, à son étude et à sa conservation.

Pour conclure cet état des lieux de l'émergence d'une nouvelle Bande Dessinée, l'étude du cas de *Slaloms*¹, de Lewis Trondheim, peut nous amener à rassembler nos premières analyses en guise de transition. Dans une citation de Jean-Christophe Menu, convoquée plus haut, ce dernier disait : « qu'on songe qu'en 1993 encore, un livre comme *Slaloms* de Lewis Trondheim était refusé par tous les éditeurs en place : certes c'était du 48 pages, mais à l'histoire trop décalée ou trop quotidienne, pas assez "évasion", au dessin trop sommaire... Bref cela avait le fâcheux défaut d'avoir quand même quelque chose de nouveau.² » *Slaloms* est d'abord publié à L'Association, en 1993, avant d'être réédité dans la collection « Poisson pilote » par Dargaud – qui publiait le second tome de la série en 1995 – en 1997, dans la série des *Formidables aventures de Lapinot*. Le récit de *Slaloms* est une histoire d'amis partant aux sports d'hiver, donc effectivement « une histoire [très] quotidienne », mais ces amis sont représentés sous forme d'animaux, dans une esthétique iconique comique et enfantine. Le « décalage » dont parle Jean-Christophe Menu est similaire au décalage que l'on retrouve aujourd'hui entre la veine d'*héroïc fantasy* et *Donjon*. La narration paraît passer au second plan, après le jeu. C'est pour publier ce type de travail, refusé alors par les grands éditeurs comme Dargaud, que ce sont développés les institutions éditoriales, puis les institutions critiques défendant la diversité du médium. L'émergence d'un art ludique, proche de l'enfance, et l'émergence de ces outils de production, sont ainsi corrélées, l'un appuyant l'autre et réciproquement.

Et pourtant, malgré cette corrélation, un paradoxe demeure. On a montré que le groupe d'auteurs qui pratique une écriture ludique tendant vers l'enfance, est également celui qui établit des structures d'édition et de réflexion supposées tirer la Bande Dessinée vers une exigence davantage artistique que commerciale, notamment vers la légitimité littéraire. Il y a donc une continuité logique et une cohérence dans

1. Lewis Trondheim, *Les Formidables aventures de Lapinot*, T. 0, *Slaloms*, Paris, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 1997 [Première édition : *Slaloms*, Paris, Éd. L'Association, 1993].

2. *Plates-Bandes*, op. cit., P. 26.

l'émergence corrélée de ces deux phénomènes mais il demeure un paradoxe esthétique : quelle relation peut-on établir entre un art d'enfance et de jeu, et une revendication d'exigence esthétique (recherche des potentialités du médium), critique (revues), et matérielle (exigence de format, de qualité de papier, d'un Noir&Blanc autosuffisant) ?

C'est dans ce contexte de renouvellement culturel, traversé par ce paradoxe, qu'évolue cette « mode » du récit du soi en Bande Dessinée, et plus largement dans ce que l'on nommera le récit de l'ordinaire. Ainsi, c'est dans la confrontation de ce paradoxe et du récit de l'ordinaire que nous étudierons, entre autres, les auteurs de notre corpus, dont la production, ancrée dans ce récit de l'ordinaire, est permise par ces nouvelles possibilités de création.

B. La poétique de l'ordinaire dans le jeu de l'incongru.

L'écriture de soi est certainement la mouvance la plus remarquée dans la Bande Dessinée telle qu'elle se présente depuis 1990. Ego comme x s'emploie d'ailleurs exclusivement à la publication d'œuvres autobiographiques, en Bande Dessinée mais aussi en prose. L'écriture de soi s'oppose en effet radicalement au credo de la « BD » par son thème peu propice à l'évasion – davantage à l'introspection –, sa longueur souvent proche du roman graphique, et sa fréquente simplicité graphique. Les enjeux comme les pratiques sont, comme dans le récit de soi en prose, très variés. Si certains, comme Fabrice Neaud ou Guy Delisle, vont tenir un journal ou un carnet de voyage et font part de leur quotidien et de leurs expériences, d'autres, comme Marjane Satrapi ou Olivier Ka, racontent des épisodes difficiles de leur vie. Manu Larcenet aborde quant à lui de manière détournée, dans le récit autobiographique, des questionnements récurrents face auxquels le protagoniste se substitue à l'homme pour y faire face. Mais plus largement, ce sont les récits sur l'homme, sur le badaud, qui font leur apparition. L'homme de la rue était jusqu'à présent le sujet de la Bande Dessinée d'humour, ou un héros embarqué dans un schéma narratif romanesque. Ce récit du badaud, le tout-venant de l'asphalte, qu'il soit le récit de l'auteur ou d'un personnage de fiction, met en place un récit du quotidien auquel l'intrigue ne survit pas. La continuité des événements peut être morne ou dynamique, sans recherche de suspens. Le récit autobiographique et le récit du badaud, même lorsqu'ils mettent en scène des événements tragiques, ne s'attachent pas à

l'extraordinaire mais plutôt à une recherche d'ordinaire, une quête de l'identité de l'homme dans son combat de chaque jour : le « combat ordinaire » que mène tout individu. Dans le contexte de production étudié précédemment, soit dans la confrontation du ludique et de la réflexion, on déterminera les enjeux de tels récits ayant trait à cet ordinaire de l'homme. On s'interrogera surtout sur la nature de cet ordinaire qui, paradoxalement, semble relever autant du fait traumatique – comme la guerre et l'oppression en Iran dans *Persepolis*¹ – que d'un quotidien morne et sans surprise.

1. Représentation ludique de l'ordinaire.

Il nous faut définir ce que l'on nomme récit de l'ordinaire. L'ordinaire s'inscrit dans un rapport d'incongruité entre le quotidien² et le fait vécu. Le livre de Marjane Satrapi, *Persepolis*, où ont lieu pourtant des faits tragiques, s'interroge justement sur cette incongruité : le fait qu'une adolescente vive dans la rue dans un pays occidental, hors du conflit armé, est-il aussi dur que tous les bombardements et les oppressions politiques et religieuses subies par ses proches en Iran ? Si les faits sont notables, donc incongrus face au quotidien, ils ne sont pourtant pas présentés comme des événements socialement établis – en ce que l'événement est établi dans le discours social comme un fait d'exception. On leur oppose sans cesse des faits plus ou moins tragiques ou absurdes, afin de signifier leur propre insignifiance dans la masse. L'ordinaire est cet espace d'incongruité subjective dans lequel évolue l'individu qui revendique sa subjectivité mais pas son exemplarité. Il se substitue à l'événement, dont la collectivité déclare l'incongruité absolue – on ne peut contester l'horreur, désormais socialement établie, vécue par les poilus de la « Grande Guerre » –, en mettant ce critère d'absolu en doute. Le « Combat ordinaire » est ainsi ce combat que mène tout homme, cette foule de faits édifiants pour l'individu, et qui ne relèvent que du simple divers pour la société.

1. Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2007 [quatre volumes, coll « Ciboulette », 2000- 2003]

2. On distingue ici l'ordinaire du quotidien. Le quotidien est le degré zéro de l'événement – pour reprendre la formule de Roland Barthes –, soit l'ensemble des faits de vie que l'on ne remarque plus en raison de leur récurrence. Par exemple, prendre le petit déjeuner relève du quotidien, la norme événementielle de l'individu, tandis que renverser du café sur son pantalon pendant ce petit déjeuner est notable à l'échelle de l'individu, et relève alors de l'ordinaire.

a) L'ordinaire : le quotidien, les petits riens, les grands drames.

Le récit de l'ordinaire est donc d'abord l'aventure de l'homme commun, du badaud. Il est l'état des lieux des faits notables pour l'individu contemporain, ces faits qu'une société souvent presbyte ne perçoit pas.

On prend pour premier cas d'étude la série des *Petits riens*¹ de Lewis Trondheim. *Les Petits riens* est une série de recueils d'anecdotes, de moments de vie de l'auteur, à la manière des courts récits de Philippe Delerm². Le discours sur le fait est retranché derrière le « rien » du titre. Et pourtant les anecdotes ne relèvent pas du quotidien puisque l'auteur, par l'acte de publication, les juge dignes d'intérêt. Le « rien » ne peut donc renvoyer qu'à un jugement emprunté au groupe : les faits mémorisés par l'auteur sont, par la mémorisation même, importants pour l'individu qu'est l'auteur malgré leur banalité pour la communauté des lecteurs. L'ordinaire renvoie donc bien ici à cet espace de valorisation subjective de l'événement. De même, le titre *Le Combat ordinaire* illustre cette tension entre les difficultés individuelles et leur banalité au regard du collectif. Le regard de l'autre, du groupe, est très important dans cette tension de l'ordinaire. Les questionnements que développe Lewis Trondheim dans *Désœuvré* sont ainsi sans cesse confrontés à l'avis de la foule :

« Être obligé » de faire quelque chose que l'on aime faire me paraît être un danger. Mais bon, tout cela, c'est des questions de privilégiés... Des trucs enquinants pour parvenus... Tout cela doit sembler un peu vain, non ?

– euh...

– non, non...

– Pas... Pas du tout.³

Le récit de l'ordinaire est ainsi, pour une part, un espace de confrontation de l'individu à la foule. Le fait biographique relève autant de l'acte individuel que d'un phénomène social récurrent, invisible dans la masse. Le récit de l'ordinaire, c'est le récit du fait divers, le récit du badaud, le récit d'une exemplarité limitée de l'homme. En effet, l'ordinaire se rapporte à ce fait vécu individuellement mais aussi vécu par un nombre suffisamment conséquent d'individus pour qu'il ne soit pas exceptionnel. Mais si la

1. Lewis Trondheim, *Les Petits riens de Lewis Trondheim*, T. 2, *Le Syndrome du prisonnier*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.

2. Philippe Delerm, *La sieste assassinée*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2005 [2001, Éd. Gallimard].

3. *Désœuvré*, op. cit., f. 12b.

perception de l'incongruité du fait relève de l'individu, elle s'oppose à l'absence d'un discours tenu par le groupe. Le fait n'étant pas relevé par le groupe, il est l'objet d'une exclusion du discours tenu par la société sur le monde. Il s'agit donc maintenant d'observer comment l'expérience de l'ordinaire se construit face à ce discours social sur le monde.

Plus éloigné encore du quotidien tel qu'on l'a défini plus haut, *Le Combat ordinaire* rend compte des drames de l'individu, drames familiaux ou drames sociaux, et d'une incompréhension générale du monde. La maladie puis la mort du père¹ touche terriblement le protagoniste, de même que la connaissance du lourd passé de son ami, le vieux Gilbert Mesribes, inculpé pour avoir torturé des civils pendant la guerre d'Algérie². Les faits, incongrus, en décalage avec le quotidien de l'individu, provoquent un vide dans l'appréhension du monde. La possibilité de juger des faits est sans cesse remise en cause par d'autres faits et discours contradictoires. Ainsi, pour développer l'exemple du « vieux Mesribes », Marco trouve d'abord en ce vieil homme une personne attentionnée à qui se confier. Puis la découverte de son passé peu reluisant amène Marco à le haïr farouchement, jusqu'à ce que sa compagne lui démontre que l'ancien lieutenant n'est peut être plus le même homme³, et que Marco accepte les erreurs d'autres personnes⁴ qui, elles, ne regrettent rien. Il se trouve dans l'impossibilité de tenir un discours sur des faits dont la réception est sans cesse remise en cause. Il n'y a pas d'événements mais des faits ordinaires, relevant d'une indicible déconvenue, qui s'opposent à la norme de l'individu mais font la norme de la société.

On note cependant des cas particuliers, que l'on observe afin d'affiner notre propos mais qui ne relèvent pas d'emblée du récit de l'ordinaire. Si notre hypothèse semble se confirmer dans le cas des anecdotes et petits tracas, certains grands drames de la vie pourraient s'y opposer. *Persepolis* est l'autobiographie de Marjane Satrapi, née en Iran en 1970, neuf ans avant « la révolution islamique ». L'auteur y raconte l'emprisonnement et l'exécution de ses proches puis son départ en Autriche en 1984, à quatorze ans. Il est difficile de considérer l'événement comme ordinaire, ce cas relevant

1. Annonce de la maladie : *Le Combat ordinaire*, t. 2, *op. cit.*, p. 7 ; annonce du décès : *ibid*, p. 61.

2. *Le Combat ordinaire*, T. 1, *op. cit.*, p. 50- 51.

3. *Le Combat ordinaire*, T. 2, *op. cit.*, p. 26.

4. *Ibid*, p. 39.

précisément d'un cas de reconnaissance sociale. Et pourtant, le quotidien semble trouver un dernier ancrage : les faits sont présentés, non pas comme des faits représentatifs du conflit, mais comme l'intervention du conflit sur le quotidien. Le conflit n'étant pas vécu personnellement mais indirectement par le biais des proches, il intervient dans la modification de ce quotidien d'avant-guerre, et tendrait presque à produire un quotidien de substitution, plongé dans l'horreur. Il s'agit alors davantage d'une source d'incongruité – certes à un très haut degré – que d'un événement. Le départ en Autriche et les difficultés rencontrées paraissent confirmer cette hypothèse. À la fin d'un exil de quatre ans en Autriche, Marjane quitte son petit ami d'alors, puis, ne se contenant plus, se fâche avec sa logeuse qui l'accusait de vol, et se retrouve finalement à la rue avant d'être emmenée à l'hôpital gravement malade :

J'avais connu une révolution qui m'avait fait perdre une partie de ma famille.

J'avais survécu à une guerre qui m'avait éloignée de mon pays et de mes parents...

... Et c'est une banale histoire d'amour qui a failli m'emporter.¹

Le fait « banale histoire d'amour » paraît prendre une importance beaucoup plus importante que le fait « révolution », alors que ce dernier est le seul considéré comme notable par la société. Il s'ensuit un décalage de valorisation des expériences lors du retour de l'auteur en Iran, peu après sa sortie de l'hôpital² :

1. *Persepolis*, *op. cit.*, f. 124a.

2. *Persepolis*, *op. cit.*, f. 138b.



L'incongruité du fait est donc bien ramenée ici à sa perception individuelle, non à sa perception sociale. Cela fait de ce récit, non pas un témoignage sur l'événement, qui poserait l'auteur comme un exemple du point de vue global de la société, mais un récit de l'individu, qui rend compte d'un ordinaire, d'un fait jugé personnellement incongru. Pour mieux cerner la chose, on peut l'opposer aux témoignages des survivants des camps de concentration. Ces récits sont « conscients » d'être exemplaires, de tenir un discours sur un événement. Ce n'est pas le cas du *Journal d'Anne Frank*, qui décrit davantage l'intervention du conflit extérieur sur son quotidien. Anne Frank n'a pas conscience de vivre un fait historique, un événement, mais seulement des faits qui la dépassent.

L'ordinaire, présentant ici il est vrai un fort degré d'incongruité, se substitue pourtant bel et bien à l'événement.

Dans une approche différente de l'ordinaire, *Pourquoi j'ai tué Pierre* situe un fait

traumatique majeur dans l'autobiographie, dans le référent moral de l'auteur. Cette construction axiologique de l'auteur est présentée comme la confrontation incessante de points de vue contradictoires. Le récit déconstruit un discours social apparemment incohérent, le présente comme une foule de discours contradictoires, avant d'introduire le fait de l'attouchement pédophile. Quand le discours du groupe explose, le seul à pouvoir juger de l'incongruité d'un fait est celui qui le vit, celui qui interroge ses valeurs lorsqu'elles sont mises en cause par l'intervention d'un événement singulier. L'ordinaire nous plonge donc bien dans l'expérience individuelle. En effet, dans son enfance, Olivier est confronté à des avis contradictoires, notamment sur le sexe : véritable tabou pour ses grands-parents (p. 4) catholiques pratiquants, mais insignifiant pour ses parents bohèmes adeptes de l'échangisme (p. 23). Le fait sexuel ne disposant pas d'un discours cohérent, la relation pédophile fait l'objet d'une construction sémantique progressive et conflictuelle. Le terme pédophilie n'est d'ailleurs pas alors connu du jeune garçon puisque, à propos de sa seizième année, il dit :

À cette époque, dès qu'ils se produisent, je vais voir Font et Val ! J'adore ! Je suis fan ! [...]

Les sketchs sont hard, rentre-dedans. J'aime ça.

Dans l'un deux, ils parlent de « pédophilie ». C'est la première fois que j'entends ce terme.

Je brise le secret. Un soir, je raconte tout à ma mère. En détail. Elle n'en revient pas.¹

Le fait est d'abord dépourvu de sens pour l'enfant qu'est Olivier : le discours sur le fait pédophile étant inconnu du garçon, la perception d'une anomalie lors du rapprochement singulier de l'adulte ne peut pas être verbalement signifiée. Il ne reste donc que le malaise dû au décalage, l'expérience individuelle de l'anomalie.

Le récit de l'ordinaire, loin de se restreindre au banal, est l'exposition de cet espace de transgression, parfois douloureuse et parfois amusante, de la stabilité du quotidien. L'ordinaire revendique donc le caractère d'exception que prend le fait au regard de l'individu, mais rejette néanmoins la possibilité d'être exceptionnel pour la société. Il s'agit d'une incongruité subjective qui peut être partagée ou non par le groupe, la possible récurrence sociale de l'expérience individuelle. Peuplé d'indicibles étonnements, le récit de l'ordinaire survole avec légèreté et concision des faits plus ou moins surprenants dont la gravité paraît être rejetée.

1. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., pp. 67-68.

On notera, avant de poursuivre, que si l'ordinaire fait l'objet d'un jugement individuel, les récits de faits de société comme ceux de Derib ou de Tardi sont des récits réalistes ayant trait à la conception généralement acceptée de l'ordinaire, cet état indistinct des mœurs contemporaines d'un système social donné. Sans pour autant revenir sur ce qui a été posé dans cette partie, on doit reconnaître que cette conception de l'ordinaire, qui rejette le sème de la trivialité que lui reconnaît le sens commun, n'est pas viable en dehors de l'étude de cette mouvance. Le choix du terme « ordinaire » paraît être le plus proche de la tendance mais implique ici une redéfinition locale du terme qui s'exclut de toute réutilisation dans un emploi courant.

b) La légèreté du grave : représenter l'indicible ordinaire.

Il est donc nécessaire de ne pas confondre le récit de l'ordinaire avec les récits d'héritage réaliste qui font le tableau romanesque des mœurs de notre époque, ou avec les témoignages d'événements socialement notables comme les récits de la Shoah. Ces derniers s'attachent à la représentation d'événements réels ou de fiction, dans un souci de vraisemblance et de cohérence, qui dépend des codes axiologiques socialement établis, afin d'en tirer des leçons morales. C'est justement la cohérence de ce tissu discursif, et la leçon collective que remet en cause le récit de l'ordinaire. Celui-ci tend plutôt à reproduire le décalage entre la norme subjective qu'est le quotidien de l'individu – construite en partie sur ce tissu social –, et le fait observé. Le récit de l'ordinaire donne à voir sans produire de discours : il rend compte de l'incongruité perçue dans le chevauchement antinomique des modalités de discours.

« Un livre avec beaucoup de pas grand-chose » vient sous-titrer, en quatrième de couverture, le tome 2 des *Petits riens* de Lewis Trondheim, tandis que siège en épigraphe une citation de Shigeru Mizuki : « Mais ce qui compte vraiment, c'est d'accumuler les trésors de l'instant qui passe... Un jour ils te serviront. ». Le double rejet de la valeur événementielle, littéraire ou discursive – à quelle valeur se rapporte un rien ? – des anecdotes dans les « petits riens » et le « pas grand-chose » s'oppose à cette valorisation des « trésors de l'instant ». La contradiction dont font l'objet ces anecdotes conditionne d'emblée leur lecture, et rend moins aisée leur appréciation. Le jeu de

double pacte contradictoire de lecture, le pacte antinomique, amène le lecteur à entreprendre la même réflexion que l'auteur :

Ou alors je fais juste caca et j'arrête de réfléchir.¹

Cette courte citation présente le double intérêt d'être comique et de rendre comique un discours métatextuel. On situe au préalable cette citation dans son contexte. Lewis, le protagoniste, figure ornithomorphe dérivée de l'auteur, entre dans les toilettes de sa chambre d'hôtel et s'interroge sur le « pliage à la con » des deux dernières feuilles du rouleau de papier toilette, pliage qui marque le passage de l'agent d'entretien. « Et comme tout le monde fait ça dans tous les hôtels de la planète », Lewis s'inquiète alors du « gâchis incroyable de millions de feuilles par jour ». Le comique, scatologique et de situation – ce n'est pas vraiment ce que l'on attend d'un « trésor de l'instant qui passe » –, marque l'incongruité du fait observé. La citation donnée précédemment en exemple achève la séquence comme une chute burlesque qui, au lieu de briller, se vante de disqualifier la réflexion au profit du scatologique. Le premier intérêt de cette citation est de rendre à la lecture l'incongruité de la situation, et le second est de disqualifier dans le même temps le récit, donc de rejeter l'intérêt collectif du compte-rendu de ce fait. L'intérêt diégétique de l'histoire est ainsi rejeté au profit de l'incongruité, qui semble seule digne de distinction. Le récit anecdotique n'est considéré que le temps de rendre l'étonnement, pour être rapidement désavoué. Ce procédé peut expliquer au passage le paradoxe posé au début de cette étude du récit de l'ordinaire : l'articulation de la réflexion à son rejet même. Le jeu de tressage antinomique – depuis les titres, sous-titres, et épigraphes en périphrase jusqu'au texte lui-même – posé ici tend à réduire tout jugement de valeur à son caractère arbitraire.

La confrontation antinomique du léger et du grave désamorce tout engagement axiologique, toute possibilité de tenir un jugement sur l'anomalie. L'ordinaire s'arrête à la représentation de l'incongruité. L'antinomie prend trois aspects principaux que l'on doit détailler ici.

L'esthétique graphique des récits de l'ordinaire est principalement iconique et s'oppose ainsi à la réalité du thème abordé. Le trait iconique, à l'inverse d'un trait que

1. *Les Petits riens*, T. 2, *op. cit.*, case 4, f. 7b.

l'on qualifie de réaliste faute de mieux, est traditionnellement léger. On l'associe facilement à la ligne claire de *Tintin* ou à *Astérix*, donc à un type de Bande Dessinée où les héros ne craignent rien sinon quelques bosses. Il dote la narration d'une qualité symbolique, fictive, voire falsifiée, et se trouve ainsi associé à la simplification juvénile et à l'approximation peu rigoureuse. C'est particulièrement le cas avec les dessins tout juste esquissés de *Dans mes yeux*. C'est pourquoi, même quand le récit d'un fait grave ne se dote pas d'éléments narratifs comiques, la tension entre le léger et le grave demeure. La représentation de l'œil hagard, symbolisée par un cercle, est un code emprunté à la veine comique, et non à la veine héroïque qui représente de manière plus détaillée les expressions du visage. Ce code est très présent dans les récits de Manu Larcenet et Lewis Trondheim, notamment dans les exemples donnés précédemment : l'épisode du papier toilette (voir reproduction ci-après) et la maladie du père de Marco.



Le symbole, pourtant d'origine comique, est employé ici lorsque le personnage est confronté à une remise en cause de sa stabilité morale (question d'éthique face à un ancien tortionnaire, face au gaspillage) et biographique (mort d'un proche). Ce procédé engendre un effet double. Premièrement, la schématisation de la réaction semble s'extraire de l'axiologie : elle ne signifie que l'incongruité, avec une représentation amoindrie du sentiment du personnage qui laisse place à la libre appréciation du lecteur. Celui-ci vit ainsi par lui-même cette incongruité. Deuxièmement, la confrontation du code esthétique comique au thème grave, déjà productrice d'incongruité, s'oppose aux habitudes normées de lecture ; les habitudes de lecture sont ici confrontées à un genre indécis, un tressage de codes génériques divers. En effet, le traitement des faits de société est le plus souvent traité par un trait réaliste : Derib, Étienne Davodeau, Jacques

Tardi. On détaillera plus loin le jeu sur les habitudes de lecture.

La deuxième forme que prend la confrontation du grave et du léger, peut être la plus représentative, est la confrontation comique des faits et des discours qui leur sont associés. On peut revenir sur l'exemple de Lewis Trondheim qui confronte un discours critique spontané sur le pliage du papier toilette à sa disqualification, jugeant le rapport du fait peu légitime. Le procédé est très présent dans *Persepolis*, et peut être plus encore dans l'adaptation cinématographique¹ qu'a réalisée Marjane Satrapi avec Vincent Paronnaud (connu en Bande Dessinée sous le pseudonyme Winshluss, publié aux Requins Marteaux). On peut en citer des exemples représentatifs survenus à peu de temps d'intervalle.

Marjane a neuf ans quand le régime du Chah s'écroule face à la révolution républicaine. Après avoir convaincu sa gardienne de seize ans d'aller manifester ensemble pour la destitution du Chah, suite au refus de ses parents de l'emmener avec eux, Marjane participe sans le savoir au « vendredi noir », manifestation au cours de laquelle la répression fut particulièrement sanglante. La mère de Marjane les gifle toutes les deux à leur retour² :

[case n° 6] On avait manifesté juste le jour où il ne fallait pas : « le vendredi noir ». Ce jour-là, il y a eu tellement de morts dans un autre quartier de la ville qu'une rumeur courait selon laquelle les responsables de cette boucherie étaient les soldats israéliens.

[case n° 7] Mais c'était bel et bien les nôtres qui avaient frappé.

La case n° 6 représente des corps entassés tandis que la case n° 7 représente les deux jeunes filles marquées par la gifle de la mère, assises sur le lit toute penaudes. Le texte du phylactère narratif de la case n° 7 est polysémique. Il renvoie d'abord au fait tragique, puisque ce ne sont pas les israéliens mais bien les forces iraniennes qui sont à l'origine du massacre. Mais il renvoie aussi au fait ordinaire qui lui est graphiquement associé : la gifle. Si l'aspect comique est mis en avant, on sait pourtant qu'il est préférable que ce soit « les nôtres », autrement dit la famille, qui aient « frappé » les deux jeunes fille plutôt que les soldats ; et qu'il est plus tragique encore que ce soit « les nôtres », les forces iraniennes, qui aient « frappé » plutôt qu'une force étrangère. La

1. *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007)

2. *Persepolis*, *op. cit.*, f. 21a.

polysémie produit un décalage comique entre les deux faits mais elle est surtout à l'origine d'une destitution de l'événement comme fait majoritaire – dans la réception individuelle de la jeune fille –, donc une disqualification du jugement par le rire. L'impact moral de cette journée, à l'échelle de l'individu, ne semble pas être la mort des manifestants mais la gifle reçue. Le fait n'est pas traité pour son incongruité sociale mais individuelle et le traitement comique du fait tragique rend compte de ce décalage.

Suite à la révolte, les prisonniers politiques sont libérés et Marjane fait la rencontre d'anciens prisonniers politiques, des amis de ses parents et son oncle Anouche. Siamak et Mohsen, deux de ces amis, font le récit des tortures subies pendant leur emprisonnement. Après avoir été impressionnée par le récit des deux héros, Marjane conclut¹ :

[case n° 1] *Alors comme ça, mon père n'était pas un héros.*

Papa – Tout va bien Marji ?

Marjane – Mouais...

[case n° 2] *Si seulement il avait fait de la prison...*

Marjane (*devant ses amis*) – Mon père, on lui a coupé une jambe. Eh ben, il a pas avoué ! ...

Alors on lui a coupé un bras ...

Ami (*en pensée*) – Trop délire !

Le récit de l'enfance permet d'introduire le discours de l'enfant, en rupture avec la conception socialement établie de la torture et de l'emprisonnement des opposants politiques. La confrontation du discours de l'enfant au discours de l'adulte rompt l'axiologie par le contraste comique et entretient l'incongruité du fait face au quotidien de l'enfant, en quête d'événements exceptionnels à rapporter à ses camarades de jeu. Ce jeu d'amplification de la qualité d'exceptionnel a aussi pour effet de déservir cette revendication et de la présenter comme vaine.

Le récit que les héros font de leur emprisonnement et de la torture est l'objet d'une autre réflexion de Marjane² :

1. *Ibid.*, f. 28b.

2. *Ibid.*, f. 27a.



Le fer à repasser fait ici l'objet d'un déplacement de « monde »¹ : le « monde » de l'événement héroïque fantasmé par Marjane, et le « monde » du quotidien de Marjane. L'incongruité est représentée à la lecture par ce basculement d'un monde à l'autre, qui en serait comique si les faits n'étaient pas aussi tragiques. L'incongruité réside bien ici, outre le déplacement sémantique opéré dans l'écriture, dans le déplacement d'un objet du quotidien dans un fait dont on ne peut récuser l'importance. La transition du quotidien au fait est ici symbolisée par le déplacement événementiel de l'objet.

Le déplacement sémantique d'un objet est très présent dans le récit de l'ordinaire. L'arrivée de Guy Delisle à Pyongyang² débute par le contrôle des bagages. Certains objets du quotidien prennent une valeur exceptionnelle en raison de leur caractère illicite dans le territoire visité. Ils font donc l'objet d'une reconsidération sémantique. Certaines musiques sont ainsi censurées car jugées subversives. On observe constamment ce phénomène de glissement sémantique d'un objet du quotidien, insignifiant, en objet intrigant, donc signifiant, dans *Persepolis*, notamment avec les CD vendus illégalement sur le marché noir.

Enfin, la troisième forme est d'ordre narratif. Chaque fait est représenté succinctement ; à peine est-il esquissé que l'on passe au suivant. Le fait comme les

1. On reprend ici le concept de la pluralité des mondes emprunté plus haut à Sylvianne Rémi-Giraud.

2. Guy Delisle, *Pyongyang*, *op. cit.*

sentiments ne sont pas détaillés, pas développés. Le récit rend compte d'un instant que l'on perçoit de manière trouble et qu'il ne sert à rien de détailler tellement il est inexprimable par son incongruité. La brièveté, légère, se dispense donc de jugement, se dispense de trancher entre les différents discours, malgré l'importance que revêt le fait pour le personnage. Directement importé de la veine comique de la Bande Dessinée, ce rythme narratif contribue à l'antinomie du grave et du léger.

La disqualification du contenu diégétique du récit laisse ainsi la place à l'évocation poétique de l'ordinaire incongru, la signifiante indéterminée d'un exotisme quotidien. Le récit de l'ordinaire, rompant avec l'habituelle presbytie du discours social, rétablit le pôle inverse, par la myopie d'une réception individuelle qui ne paraît pas apte à prendre de recul. Ainsi, l'affranchissement d'un discours structurant le fait induit une déconstruction des repères d'appréhension du monde, de l'échelle des valeurs de gravité que l'on applique généralement aux faits. L'individu, plongé dans l'étonnement constant, entreprend de déconstruire ses propres valeurs.

2. L'ordinaire étonnant, l'exotisme constant : le langage de la distance entre les mondes.

a) Comparaison avec l'idée d'Exotisme de Victor Segalen.

Le récit de l'ordinaire tend ainsi à affirmer la distanciation de l'individu face à son monde, la singularité de son point de vue devant ce monde ordinaire dont l'incohérence, l'instabilité, l'étonne constamment. La légèreté du récit conserve ces étonnements comme autant de richesses d'un monde plein de surprises. Le personnage de Marco cherche en vain à découvrir un sens aux « petites choses » notées par son père dans un carnet tout au long de sa vie. Émilie lui dit alors :

Tu sais, nous, on est toujours à mendier des grands sentiments, des choses belles, idéales et impérieuses... Lui, sa vie, on dirait qu'il la voyait à travers ces petites choses... C'est comme ça qu'il laissait tourner le monde... calmement...

Je ne sais pas si c'était dû à l'âge ou à sa nature profonde, mais peut être que ce qui était précieux pour lui nous échappe...

Il n'y a peut être rien d'autre à comprendre...

En fait... j'aimerais avoir un regard aussi aigu que le sien...¹

On observe bien ici le rejet de l'événement socialement établi, tel que « [ces] grands sentiments, [ces] choses belles, idéales, impérieuses ». Il tend ainsi à laisser la place aux étonnements individuels, à un exotisme de l'ordinaire qui s'émancipe des réalités préétablies. L'intérêt, la beauté même, du divers réside dans cette absence de compréhension, dans cette distinction de l'être et de l'autre.

On note cependant qu'il est délicat de parler de beauté dans les deux cas distingués précédemment : *Persepolis* et *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Pourtant, le fait que ces événements ne soient pas uniquement racontés mais utilisés comme matériaux dans l'élaboration d'objets esthétiques, peut nous amener, au-delà de l'éthique, à considérer leur traitement comme relevant du Beau.

Cette distinction exotique du sujet et de l'objet n'est pas sans rappeler les réflexions sur l'exotisme de Victor Segalen :

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.²

Comme dans la conception segalienne de l'Exotisme, le récit de l'ordinaire ne rend pas compte de l'adaptation du protagoniste à sa situation nouvelle, mais rejette cette leçon du récit au profit de la seule représentation du décalage entre le quotidien et le fait notable. On peut donc se demander en quoi les deux concepts peuvent se rapprocher autour de l'idée d'un exotisme de l'ordinaire.

Si Victor Segalen sous-titre son *Essai sur l'Exotisme de une esthétique du divers*, c'est que sa réflexion porte sur une complémentarité de l'individu, le « divers », « l'Autre », auquel il est confronté.

Définition du préfixe *Exo* dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est « en dehors » de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas

1. *Le Combat ordinaire*, T. 3, *op. cit.*, pp. 47- 48.

2. Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1986 [Éd. Fata Morgana, 1978], p. 44.

notre « Tonalité mentale » coutumière.¹

On peut remarquer que notre définition du rapport entre l'ordinaire et le quotidien est relativement proche de sa conception d'un Exotisme défini, également, par opposition au quotidien. *L'Essai sur l'Exotisme*, publié à titre posthume, concentre chronologiquement les notes de l'auteur rédigées en vue d'une organisation ultérieure. C'est donc hors de toute structure de réflexion définie par Victor Segalen, que l'on distingue en vue de notre étude, deux critères de comparaison essentiels, fortement présents dans l'ouvrage.

Tout d'abord, l'Exotisme est considéré dans la réciprocité d'une morale à l'autre :

Ils [Loti, Saint-Pol-Roux, Claudel] ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que les choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit.²

L'Exotisme comme le récit de l'ordinaire s'affranchissent des discours dont l'orientation axiologique et morale gêne le processus d'incongruité. Tous deux se développent dans la confrontation impénétrable de ces discours, l'impossibilité de tenir un discours cohérent et juste. La position de Segalen peut ainsi ouvrir le récit de l'ordinaire à la confrontation du Divers :

Partons de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.³

De manière analogue, l'absence de prise de position renforce la position ambiguë du récit de l'ordinaire entre la revendication de la subjectivité de l'individu et la diversité de ces subjectivités. Il est conforté dans sa qualité de récit du badaud, le singulier et le divers de l'individu.

Le second point notable est la brièveté de l'impression, l'absence d'approfondissement que revendique Segalen pour l'Exotisme :

1. *Ibid*, p. 38.

2. *Ibid*, p. 36.

3. *Ibid*, p. 44.

Maurice de Guérin est un bel exemple, pour l'Exotisme de la Nature, de ce que j'ai dessein de faire pour l'Exotisme des Races et des Mœurs : m'en imbiber d'abord, puis m'en extraire, afin de les laisser dans toute leur saveur *objective*. [...] Ainsi Maurice de Guérin s'est d'abord pénétré de la Nature, puis s'en est totalement retiré. Cependant que ses contemporains romantiques, « n'ont fait de la nature que le corollaire de leur moi, et n'en ont rendu que des aspects particuliers ».¹

Le récit de l'ordinaire, par sa brièveté et sa légèreté, paraît obéir aux mêmes lois. Le fait, à peine esquissé, conserve sa vitalité, son étrangeté, et son autonomie. Si le jugement et l'assimilation peuvent être effectués par le personnage ou l'auteur, rien de cela n'est représenté afin de permettre au lecteur de se confronter lui-même au processus de perte des repères.

La différence essentielle entre les deux concepts vient de ce que l'Exotisme de Segalen est puisé dans l'autre lointain, distant géographiquement comme temporellement. Le récit de l'ordinaire élargit l'exotisme dans le voisinage même du quotidien. Cela est dû en partie au contexte : Segalen s'oppose à la politique coloniale d'assimilation, tandis que nos auteurs peuvent être perçus comme s'opposant à l'homogénéisation résultant d'une mondialisation déjà opérée. C'est pourquoi il serait anachronique de traiter notre corpus au regard du concept élaboré par Segalen, tandis que la comparaison par le biais d'un concept intermédiaire, l'ordinaire, peut être ici enrichissante.

Pourtant, Segalen reconnaît déjà l'Exotisme que peut être pour l'enfant ce qui relève à l'âge adulte du quotidien.

Exotisme chez l'enfant. L'exotisme pour lui naît en même temps que le monde extérieur. Gradation : est exotique au début, tout ce que ses bras ne peuvent pas atteindre. Cela se mêle au Mystérieux. Dès qu'il est sorti de son berceau, l'exotisme s'élargit et devient celui de ses quatre murs. Quand il sort, violente péripétie, recul. Il intègre sa sensation de l'ailleurs dans son chez lui ; il vit violemment dans le vaste monde composé d'une maison. Est exotique tout ce que l'enfant veut. Autre changement brusque : à propos d'un récit, tout à coup, il se rend compte que *ces choses qu'il lit il pourra un jour les vivre !* Les jeux continuent exactement comme avant. Le jeu est le même. L'état d'esprit est différent. Émotion inconnue : le désir, émotion d'homme. Il sait que c'est un jeu. Mais il le perpétue par désir de le vivre. C'est une

1. *Ibid*, p. 57.

école de la vie.¹

Segalen, poursuivant l'évolution de l'exotisme dans un prolongement indéterminé par « c'est une école de la vie », inscrit cette idée de l'exotisme de l'enfant dans la filiation directe de son concept poétique : la maturité de l'Exotisme, lorsque l'enfant devient Exote. Et cela, malgré ce rejet de l'Exotisme du présent formulé plus tôt :

L'Exotisme dans le Temps. En arrière : l'histoire. Fuite du présent méprisable et mesquin. Les ailleurs et les autrefois. (p. 48)

Cette inscription de l'Exotisme dans le contexte d'un quotidien de l'adulte se confond, malgré l'anachronie, avec ce que l'on a défini de l'ordinaire. Ici encore, l'enfance et le jeu deviennent le sésame esthétique d'un constant étonnement.

Si nous avons mis de côté le souci de l'éthique pour n'appréhender que l'esthétique, il nous faut maintenant y revenir pour cette fois aborder le rapport entretenu entre le protagoniste et l'incongruité : le vide. Car, si l'Exote s'émeut de la diversité, le protagoniste de l'ordinaire l'aborde avec une certaine crainte.

b) Comblé le vide.

On peut alors reprendre ici l'image, évoquée plus haut, de l'œil vide : il associe le sème de « l'angoisse » au premier sème « d'incompréhension », aboutissant ainsi à l'idée d'une peur de l'absence de sens, du vide sémantique. La représentation de l'ordinaire, même sous une forme esthétique dont on vient d'esquisser la poétique, n'est pas sans inquiétude. En effet, si le fait narré paraît être entouré d'un arsenal de dislocation axiologique, la représentation de son rapport anomalique à la norme du sujet, elle, n'est pas dépourvue de discours. Ainsi, le code de l'œil vide associe la distinction narrative de l'incongruité à la modalité de cette distinction. L'œil hagard de Marco balise les anomalies et témoigne de son inquiétude.

Les titres des œuvres, abordés plus tôt, sont là encore évocateurs : le rien et l'ordinaire. L'ordinaire est vécu dans la solitude, dans l'absence de discours commun partageable avec la communauté. On peut reprendre cet exemple de *Persepolis* :

1. *Ibid.*, pp. 63- 64.

Je voulais juste qu'ils sachent que moi aussi, j'avais souffert...

Marjane – Ma vie à Vienne était loin d'être rose. J'ai vécu dans la rue. J'ai craché du sang. J'étais seule. Personne ne m'aimait.

... Qu'ils aient un peu de compassion pour moi...

Mamie – Oh ma chérie, tu as enduré trop de peine... bois cette tisane.

Papa – C'est de l'orange pressée. Je l'ai faite moi-même.

Jeune fille – Tu veux que je te fasse une petite danse ?

... Qu'ils me comprennent.¹

L'impossibilité de partager spontanément l'incongruité rend celle-ci douloureuse. Les qualifications de « petits riens » et « d'ordinaire » témoignent de cette angoisse de l'incompréhension.

L'ordinaire prend ainsi l'aspect d'un vide angoissant qu'il convient de compenser. Son écriture, si elle ne rend pas compte d'un jugement sur le fait, rend compte de l'expérience ordinaire, de l'étonnement éprouvé. La réception subjective du fait ordinaire est ainsi partagée, malgré les différentes approches individuelles du même fait.

C. La place du lecteur dans le souci de la réception : proximité et jeu avec le lecteur.

Dans le cheminement analytique effectué, l'univers de la lecture est bien souvent abordé par sous-entendus. Le pacte antinomique, relevant autant des indices péritextuels contradictoires que d'un jeu sur les codes esthétiques de la Bande Dessinée, fait l'objet d'un jeu avec le lecteur au-delà même du récit, dans la marge de l'épitéxte. De même, le récit de l'ordinaire pose l'individu hors de toute revendication d'un quelconque caractère exceptionnel, à l'état du badaud étonné du fait divers qui le saisit, donc dans le gouffre d'un anonymat factice que semble vouloir partager l'auteur avec son lecteur. Cela nous amène donc à nous interroger sur la place du destinataire dans le récit de l'ordinaire.

1. Proximité entre le lecteur et l'auteur dans le contact artistique.

1. *Persepolis, op. cit.*, f. 138b. Voir reproduction introduite précédemment.

a) L'universel ordinaire : du terrain connu à la terre inconnue.

On s'est attaché pour le moment à démontrer le phénomène de disqualification du récit au profit de la poétique de l'incongru. Pourtant le récit demeure ; or il aurait très bien pu être exclu pour ne conserver qu'une incongruité hermétique. Ainsi, le récit conforte un horizon d'attente sur le plan de la vraisemblance – qui correspond finalement au discours social – avant de le déséquilibrer. Il rassure par cette impression d'être en terrain connu avant que la lecture ne se perde dans la terre inconnue. Le jeu de mot est certes bien usé, mais il rend bien compte ici d'une dissimulation préalable du traitement inhabituel des faits narrés, de la réversibilité du récit. Celui-ci peut être étudié à ce titre, en prenant pour objets son aspect diégétique et son aspect narratif.

Le récit de l'ordinaire bénéficie naturellement d'une proximité des univers de la fiction diégétique et de la lecture. La perte des repères est ainsi pondérée par la présence de balises stables puisque le cadre ne s'écarte pas du propre quotidien du lecteur ou de ses fictions (on entend ici ce qui est connu et participe d'une construction sémantique sans être vécu), y compris ce qu'il croit connaître de l'Iran ou de Pyongyang par les journalistes. Même dans des récits comme *Persepolis* ou *Pyongyang*, qui s'écartent très largement de l'univers des lecteurs, les expériences vécues acceptent les objets banals comme le fer à repasser¹ ou les couches-culottes que Guy Delisle s'évertue à trouver dans un Myanmar en constante pénurie². Si la présence de ces objets du quotidien est inhérente au récit de l'ordinaire, les auteurs ont bien conscience de la proximité qu'elle instaure avec le lecteur et avouent en jouer :

– Tu cites les séries télévisées : elles reviennent dans plusieurs de tes albums comme une sorte de décor sonore, avec ces quelques bribes de générique de *Drôles de dames* ou d'Amicalement vôtre...

– C'est trivial, mais en même temps, c'est un clin d'œil à tous les imbéciles comme moi qui se sont tapé ces crétineries ! C'est un procédé facile parce que je sais que je vais me les mettre dans la poche.³

Le lecteur n'est donc pas lâché dans une jungle de remise en cause, mais

1. On reprend là l'exemple de *Perspolis*.

2. Guy Delisle, *Chroniques birmanes*, *op. cit.*

3. Réponse de Blutch à Hugues Dayes dans : *La Nouvelle Bande Dessinée, entretiens avec Hugues Dayes*, Belgique, Éd. Niffle, coll. « Profession », 2002, p. 43.

accompagné le long des sentiers de l'ordinaire par les talismans rassurants de son univers. Ainsi, le récit, avant d'être abrogé dans le trouble, accueille aimablement le lecteur.

Mais le récit en lui-même, dans sa technique, réitère le rapprochement opéré dans la fiction. Est à noter par exemple le rythme soutenu de l'enchaînement des cases. Autant les séries considérées comme du « cinéma de papier », telles que *XIII*, accumulent les effets de cadrage et jouent ainsi sur le spectaculaire, autant les récits de l'ordinaire tendent généralement à conserver un rythme horizontal, avec peu de grandes cases verticales et peu de dislocations de la ligne horizontale. On peut par exemple opposer ces deux pages extraites de la série *Le Tueur*¹ et une extraite du *Combat ordinaire*².



L'intrusion verticale s'oppose à la cursivité horizontale de la lecture et marque ainsi davantage une explosion du sensible, l'éclatement spectaculaire de la capacité du lecteur de tout saisir d'un regard. On se trouve même parfois confronté à certaines lacunes de composition, compensées par des flèches de lecture comme dans cette page du premier tome des *Aventures des Petits Hommes*³ (entre les cases n° 1 et n° 2) :

1. Jacamon & Matz, *Le Tueur*, T. 1, *Long feu*, Paris, Éd. Casterman, coll. « Ligne rouge », 1998.

2. *Le Combat ordinaire*, op. cit., p. 9.

3. Seron, *Les Aventures des Petits Hommes*, T. 1, *L'Exode*, Marcinelle-Charleroi, Éd. Dupuis, 1976, p. 8. C'est nous qui entourons.



En revanche, l'enchaînement réguliers des cases à l'horizontal, même allongées, facilite une lecture immédiate, le récit simple, sans ambiguïté quant à l'ordre de lecture. Ainsi, la lecture aisée s'apparente à la facilité quotidienne de tout saisir d'un seul regard. De même, la prose concise et proche de l'oralité quotidienne – effet particulièrement présent dans les irrégularités de langage de *Dans mes yeux* – s'écarte des discours dramatiques ou romanesques, de ces phylactères trop longs qui rejettent le dessin aux seules fonctions illustrative et informative. Fait également notable, les textes comme les dessins sont manuscrits. S'opère alors un rapprochement entre l'écriture et la lecture par l'impression de réduction des intermédiaires techniques : demeure l'impression à large diffusion, néanmoins réduite dans le cadre de la Bande Dessinée alternative. La poétique narrative du récit tend donc, à l'inverse de la poétique de l'incongruité, à intégrer la question de la réception dans le but évident de « se mettre [le lecteur] dans la poche », mais également d'amener plus facilement l'identification des faits traités pour leur incongruité.

b) Différents types d'adresses au lecteur : adresse exclusive, adresse inclusive.

Si le tracé *manu factu* amorce une proximité élocutoire, celle-ci est souvent relayée par ce que l'on peut nommer ici l'adresse exclusive, picturale et discursive : le lecteur se trouve confronté à un personnage qui, s'adressant à lui à travers le phylactère narratif, est dessiné de face, imitant la conversation de *visu*. Le qualificatif « exclusif », employé à dessein pour sa polysémie, rend alors compte d'une double exclusion. L'adresse est

d'abord exclusive en ce qu'elle semble exclure le lecteur du reste de la communauté lectorale, l'adresse paraissant ici individuelle, mais elle est également exclusive en ce qu'elle exclut le lecteur de la fiction : celui-ci est interpellé en tant que lecteur extradiégétique, pas comme participant à la diégèse. Ce qualificatif rend ainsi compte d'une exclusion paradoxale partagée entre exclusion et inclusion du lecteur dans l'univers de la fiction.

On peut citer en exemple certains dessins de *Désœuvré* de Lewis Trondheim, tel que le second dessin au recto du folio n° 6 (les pages et les cases ne sont pas distinguées ; on respecte donc ce choix de mise en page) :



On choisit ce dessin pour ce qu'il comporte moins d'ambiguïté de détermination du destinataire que les autres dessins : l'oeil, cette fois grand ouvert, paraît rivé sur le lecteur et le propos informatif ne semble pouvoir s'adresser qu'au lecteur. On étudie d'abord cet exemple dans le cadre de l'hypothèse proposée avant de le confronter à la possible ambiguïté d'adresse, présente dans les autres cas.

Le lecteur y est interpellé comme destinataire. La visualisation graphique du protagoniste, ici singulier par sa connaissance manifeste de l'univers extradiégétique, est agrémentée du discours de l'oralité. Ces deux procédés, graphique et textuel, donnent à l'adresse exclusive une dimension singulière, ne relevant ni de la simple lecture, ni de la conversation réelle. L'adresse au lecteur s'exclut alors de toute attache, confinée dans un espace indéterminé entre la fiction et le réel et dans lequel se retrouvent, sur un pied d'égalité, le protagoniste et le lecteur arraché à sa condition de simple occurrence du large paradigme du public. La transgression des frontières entre la fiction et la réalité de la lecture introduit un espace privilégié de connivence, proche des séances de dédicaces. Celles-ci accueillent une transgression similaire du rapport entre émission et réception de l'œuvre. Le protagoniste – si celui-ci se confond avec l'auteur – y prend vie, se matérialise, devant un lecteur rencontré indépendamment de la masse lectorale qui fait

le destinataire. L'adresse du dessin dédicacé devient alors tout à fait personnelle.

Pourtant, la plupart de ces adresses au lecteur présentent une ambiguïté toute dramatique : la double destination. Le dernier dessin du verso du folio n° 3 est représentatif de cette ambiguïté :



La représentation de trois-quart, et non de face, conjointe à la représentation des yeux par une « barre sourcilière », fausse toute possibilité de définir un point de mire du regard, donc un destinataire identifiable du discours. Ce discours, même s'il paraît adressé au lecteur, peut être adressé effectivement au lecteur, ou bien au personnage lui-même, ou même à un autre personnage de la fiction qui serait ici hors-champ – ce que l'on retrouve notamment dans certaines cases des *Petits riens*¹. Ainsi, le discours, qui est bel et bien prononcé à l'attention de quelqu'un – il ne s'agit pas d'un phylactère de pensée ou d'un phylactère narratif – se trouve dans un univers ambigu entre la fiction diégétique et la réalité du lecteur, entre le temps du récit et le temps de l'écriture, c'est-à-dire entre la réaction immédiate à une stimulation de la diégèse et le propos rétrospectif à l'intention du lecteur. L'ambiguïté est similaire à ce que l'on retrouve dans la double destination en théâtre, exception faite que la représentation dramatique est l'illusion d'une action en train de se produire tandis que le récit de *Désœuvré* tend à rendre compte rétrospectivement d'un fait déjà accompli, hors de toute connaissance de l'écriture à venir. L'adresse ambiguë au lecteur, forme la plus fréquente de l'adresse exclusive, a ainsi valeur de zone indistincte, exclue de la fiction comme de la réalité, comme un espace privilégié de communication entre le lecteur et l'auteur.

Le paradoxe de la double exclusion disparaît au profit d'une proximité plus ludique

1. *Les Petits riens*, T. 2, *op. cit.* : case 3, f. 12b ; case 2, f. 23a.

dans l'adresse inclusive, lorsque le lecteur est dessiné dans l'échange avec l'auteur, notamment dans la « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs », postface de la réédition de *Presque* de Manu Larcenet¹. Le lecteur y est représenté, inclus dans la fiction qui procède alors à une figuration totale, et non plus limitée à la figure de l'auteur. La fiction tend alors à s'étendre, à briser sa cage diégétique pour inclure le voisinage proche de l'univers extradiégétique. Nulle connivence ici, mais la représentation de la considération de l'auteur pour son livre lorsqu'il est ouvert par des mains étrangères : celles du lecteur. L'auteur, en expliquant au jeune lecteur l'histoire de son livre, assume sa paternité mais rejette toute interprétation car là n'est pas son propos. Il ne s'agit ici que de patronage de la lecture. Mettre en scène l'ouverture du livre par un lecteur quelconque dans un décor sobre de librairie – ou de bibliothèque – sous le regard curieux de l'auteur, c'est mettre en scène l'histoire du livre, de sa création à sa disparition : le lecteur jette le livre au sol à la fin de l'entretien. C'est donc considérer la création du livre comme l'ensemble des acteurs de son évolution, de l'auteur au lecteur en passant par l'éditeur (Nicolas Lebedel²), les diffuseurs et les critiques :

[case 34] ... ce qui me valut par ailleurs les foudres de nombreux hydrocéphales qui ne virent de leur petite fenêtre que plagiat et viol là où il n'était question que d'urgence à trouver les traits adéquats, quitte à les détourner, pourvu que la chose soit dite !³

L'auteur restreint donc son rôle à la création, à la seule paternité génitale

[case 16] [...] C'est bien la preuve que l'intérêt de tout ceci, j'entends par là la création avec un grand « C », comme dans « Couille », réside bien dans l'acte et non dans sa contemplation.

[case 17] Non ?

[case 18] [pas de texte]

[case 19] Je serais donc bien en peine de vous en expliciter le contenu !⁴

et à la bonne gestion de l'édition du livre :

[case 41] Quand vous serez comme moi, au milieu du parcours, pour peu que l'hypothétique démiurge vous tint hors de portée des métastases...

1. Manu Larcenet, *Presque*, Paris, Éd. Les Rêveurs, Coll. « On verra bien... », 2007 [1ère édition en 1998 sans postface]

2. Manu Larcenet, « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs » dans : *Presque, op.cit.*, case 27.

3. *Ibid.*, case n° 34.

4. *Ibid.*, cases n° 16 à 19.

[case 42] Eh bien vous aussi vous redouterez la mort ! Et pas seulement celle de vos proches ou de votre propre carcasse ! ...

[case 43] ... Celle de vos livres, tout aussi bien ! fussent-ils médiocres !¹

Le lecteur est donc inclus dans le processus de développement du livre et libre d'interprétation. S'il n'y a pas ici de connivence, le lecteur est néanmoins sensibilisé à sa responsabilité dans l'univers de la fiction.

c) Inclusion sans adresse : le cas particulier de *Dans mes yeux*².

Le lecteur de *Dans mes yeux* est en apparence exclu de la situation discursive, comme absent de la destination élocutoire. Il est pourtant à proximité immédiate du protagoniste qu'il paraît incarner dans la confusion des points de vue. À l'échelle de la fiction, il n'y a que du vide derrière les yeux du protagoniste, mais à l'échelle du livre il y a un auteur qui dessine ou un lecteur qui lit. Comme ces masques en carton que l'on découpe dans les magazines pour enfants, ou ces panneaux peints, dans certains parcs de loisir, figurant des personnages pittoresques et laissant la tête vide pour y être pris en photo, il existe de même un personnage sans tête, tendu au lecteur par l'auteur, et ce personnage ne demande qu'à être mu pour prendre corps dans la fiction. Le lecteur, sans être en contact avec l'auteur, est ainsi inclus dans la fiction, devient le protagoniste d'une situation ordinaire de rencontre amoureuse peut être déjà vécue.

La possibilité que l'événement ait été vécu, ou qu'il puisse l'être, par le lecteur comme par l'auteur met ceux-ci sur un pied d'égalité face à la diégèse. Tous deux sont, face à la feuille, à la place d'un protagoniste absent qui ne vaut que pour les personnages de la fiction et ne peuvent que commenter les réactions de la jeune fille. L'auteur semble s'être dissimulé au profit des faits, laissant de côté tout commentaire, donnant seulement à voir au lecteur comme à lui-même dans une tentative, d'ambition presque naturaliste, de comprendre la relation amoureuse.

Et ensuite j'ai dessiné *Dans mes yeux* où je raconte encore pratiquement la même histoire. Mais cette fois, c'était : « les faits, rien que les faits ». Et je voulais montrer les signes qui préviennent des départs. Le fait que les gens nous disent tout, s'il on est un peu attentif.³

1. *Ibid.*, cases n° 41 à 43.

2. Bastien Vivès, *Dans mes yeux*, Bruxelles, Éd. Casterman, Coll. « KСТЯ », 2009.

3. Extrait d'un échange de courriers électroniques suite à une demande d'informations complémentaires de ma part.

La page devient l'une des grilles du zoo dont la visite clôt le récit, grille derrière laquelle se pressent l'auteur et le lecteur, complices de voyeurisme, invités parasites dans les tourments d'un échec amoureux.

2. *Un mouvement marginal avec un public restreint.*

Si le public est bien pris en considération, il demeure pourtant restreint. La Bande Dessinée alternative, on l'a vu, tend à se développer mais elle est toujours largement supplantée par la Bande Dessinée de genre que domine *l'héroïc fantasy*. Par son développement rapide et radical qui la destinait à se couper volontairement du « microcosme BD », elle s'est coupé également du public conquis par la Bande Dessinée traditionnelle. L'ouverture à l'innovation nécessite donc également de s'ouvrir à un public lui aussi alternatif, sensible au revirement du média. On peut rappeler pour la troisième fois les propos que tient Manu Larcenet sur la publication du *Retour à la terre* : il publie dans la collection « Poisson pilote » de Dargaud, plus adaptée au grand public que Les Rêveurs. La réciproque est donc envisageable : tout choix de publication chez Les Rêveurs implique une restriction volontaire du public.

a) Rejet d'une partie du public.

La restriction du public semble d'abord passer par un dénigrement systématique du public traditionnel du microcosme et de ses habitudes : goût du fétichisme pour le seul intérêt porté à l'univers d'évasion, ignorance des noms d'auteurs, ...

Si le récit de soi met en scène les relations entre dessinateurs et le contexte de création, il est aussi l'occasion de représenter un public rencontré lors des séances de dédicaces ou au hasard des rues. On peut ainsi citer deux exemples représentatifs de ces deux cas chez Manu Larcenet. Dans le tome 3 du *Retour à la terre*¹, Manu est confronté à un spécimen caricatural de bédéphile grotesque prônant le « ré-enchantement [du] monde » par le neuvième art tout en demandant à l'auteur de lui dessiner un Mickey avec « un gros kiki qui dépasse du short » :

1. « L'esthète » dans : *Le Retour à la terre*, T. 3, *op. cit.*, p. 22.



Le « fan », en complet décalage avec les ambitions artistiques de l'auteur, est sarcastiquement qualifié « d'esthète » en titre de chapitre. L'humour rend compte d'un étonnement de l'auteur face à cette confrontation inadéquate de son point de vue d'artiste à l'absence totale de compréhension de la part de certains de ses lecteurs. Ce type de lecteur exclusivement bédéphile collectionneur de dédicaces – on note les deux sacs remplis de Bandes Dessinées –, hermétique à toute entreprise de renouvellement du médium, est rejeté du champ des potentialités de destinataires. Il symbolise à lui seul le public du « microcosme BD », public fidèle d'une Bande Dessinée considérée comme dépassée, dont les nouveaux auteurs tentent de se défaire. Dans *l'Angélu de midi*, l'auteur se trouve pris au piège avec un guichetier des postes qui, face au paquet destiné à être envoyé à Fluide glacial, paraît se trouver invité par la Providence, littéralement propulsé, dans le monde merveilleux de la Bande Dessinée :

Soudain, l'homme se fige. La stupeur se lit sur ses traits burinés par le soleil de midi écrasant les coteaux vinicoles sous une chape de lourdeur moite... Arrêté dans son geste, il a mon paquet dans une main, un formulaire vert dans l'autre et il ne bouge plus. Le continuum espace-temps se distord, les secondes semblent des heures, le monde marche au ralenti. Hagard, il tourne alors le visage vers moi et me lance d'une voix forte : « Fluide Glacial, hein ?! »

S'ensuit une sorte de clin d'œil un peu foiré mais qui a visiblement pour but de créer entre lui et moi une fraternité nouvelle, comme si nous faisons définitivement partie de la même famille... Puis il se plante là, sans plus bouger, les yeux rivés aux miens, le formulaire toujours

en suspension... Devant un tel débordement, je prends peur, mon cerveau tourne à 100 à l'heure. « Que me veut ce type ? » La question est là, mystérieuse, inattendue... Je ne sais que penser. Je m'entends alors prononcer un « ...euh... ouais ? » totalement involontaire.

Je vois bien aux traits perplexes du type que ce n'est pas la bonne réponse. Je sens que je l'ai déçu. Sans doute aurait-il apprécié que je lui renvoie un mystérieux signe cabalistique de reconnaissance, quelque chose qui l'aurait conforté dans son idée de fraternité entre les lecteurs dudit magazine... Mais je ne fais rien de plus et un silence atroce s'ensuit.¹

Ce traitement caricatural du sème de la familiarité, inhérent à la Bande Dessinée, témoigne d'un rejet de toute proximité intime entre l'auteur et le lecteur : l'appréciation de l'œuvre et de l'auteur ne peut pas être conjointe à l'appréciation de l'individu qui se dissimule derrière la communication artistique. Cette affirmation de la distance entre l'artiste et l'homme tend à professionnaliser l'image de la Bande Dessinée dans une distinction entre public et privé, à l'inverse de la tradition du microcosme consistant en une réunion du public et des auteurs autour d'un univers commun, sacralisé par tous et seul digne d'être retenu : l'auteur y est longtemps presque aussi anonyme que le public. Le guichetier, se remémorant le personnage de Pervers Pépère qui le faisait « marrer comme un con » lorsqu'il était jeune, répond par l'interrogative « Qui ? » lorsque Manu Larcenet lui répond : « oui, hein, il est fort, Gotlib. Bon, je vais prendre collisimo pas cher alors... ». L'ignorance du nom de l'auteur marque bien cette distance entre une ancienne culture de la Bande Dessinée fondée sur le seul divertissement et une Bande Dessinée dite d'auteur, qui revendique une posture critique singulière plus marquée. La répétition incessante avec faible variation de la séquence « qu'est ce que j'ai pu me marrer comme un bossu en lisant Fluide Glacial ! » tend à caricaturer un type de lecteur également rejeté du champ des destinataires, ou en tout cas de toute connivence avec l'auteur.

Plus marqué encore dans l'essai *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu, ce rejet d'un type de destinataire se concentre là encore autour d'une « culture BD » :

Dans le même mouvement, la Bande Dessinée se circonscrivait en des lieux spécialisés, et acquérait également des caractéristiques spécialisées (sujets et forme d'Album-standards). Ceci favorisa aussi bien une forme de rejet de la part de la Culture, que la débilisation avancée du lectorat, lui-même en train de se « spécialiser » mentalement. La collectionnisme et le fétichisme des objets dérivés, montés en épingles, acheva de trivialisier le secteur en le tirant

1. *L'Angélu de midi*, op. cit., pp. 161- 163.

dans une ambiance de spéculation philatélique, quasi omniprésente. On aboutit très rapidement à l'horreur qu'est la « culture BD », faite de culte aux héros, de nostalgie, de voyeurisme... et d'une immense inculture littéraire, graphique et générale.¹

Ces propos participent à la dégradation d'un public fidèle au microcosme et l'excluent là-encore de tout désir de plaire. Le souci du destinataire ne concerne donc pas le public habituel de la Bande Dessinée, même si on ne refuse pas à celui-ci la possibilité de changer ses habitudes. La Bande Dessinée alternative, comme on l'a déjà évoqué avec ses penchants littéraires, tente de conquérir le public même, attaché à la « Culture », qui avait rejeté le média tout entier en rejetant le microcosme spécialisé. Cette ouverture au public « profane », peu coutumier des dogmes de la « BD », passe d'abord par une sélection du public, donc une paradoxale fermeture dans le champ des destinataires potentiels, quand la Bande Dessinée traditionnelle dit s'ouvrir à tous les publics.

b) La connivence d'élite : connivence privilégiée et connivence de connaisseurs.

La caricature d'un public exclu des considérations de l'auteur induit une connivence avec le destinataire, le présupposé que le lecteur visé est conscient de l'impossibilité pour l'auteur de dédier son ouvrage au public ainsi calomnié. L'auteur instaure donc une nouvelle connivence, une connivence privilégiée, ainsi nommée parce qu'elle est valorisée par rapport à un public rejeté. Le lecteur qui ne se reconnaît pas dans la caricature, ou qui s'y reconnaissant accepte de ne plus réagir ainsi, ne peut que se sentir proche de la pensée de l'auteur, ne peut que se sentir privilégié. On peut d'ailleurs ainsi résoudre le petit paradoxe noté précédemment : le public exclu est tellement minime qu'un plus grand nombre encore peut se sentir valorisé et pris à témoin par l'auteur du « scandale » dont il est victime.

Cependant, ce public privilégié n'est pas si conséquent que cela puisqu'il doit avoir au préalable accès à la connaissance du livre. Or la diffusion restreinte des ouvrages publiés par des maisons d'édition alternatives et la domination de la Bande Dessinée de genre réduisent le nombre de lecteur à une nouvelle connivence : le public de

1. *Plates-bandes, op. cit.*, p. 20. Les mots soulignés le sont de notre seul fait.

connaisseur. Ainsi le public se réduit à l'acceptation de deux critères : être ouvert à la Bande Dessinée et être un lecteur ouvert aux innovations de celle-ci. Si le champ des destinataires est large, le champ effectif des destinataires ayant accès au livre est en réalité restreint.

Cette connivence privilégiée s'accompagne de la convocation d'un arsenal de références culturelles, imitant parfois l'auto-légitimation littéraire que l'on observe dans l'usage des épigraphes¹. Ainsi Manu Larcenet introduit *Presque* sous le patronage de deux épigraphes : « la dernière chose que l'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première » de Pascal, et « la vérité a structure de fiction » de Lacan. De même, dans le tome 2 du *Combat ordinaire*, il entreprend de poser quelques bases de réflexion sur le rapport entre l'artiste et son œuvre, réflexion que l'on ne saurait trouver telle quelle dans les aventures de Spirou. *Plates-bandes* convoque également tout un arsenal de références artistiques diverses pour poser les bases théoriques de l'influence de L'Association et des autres alternatifs dans la production actuelle de la Bande Dessinée.

À l'inverse de la production traditionnelle qui se destinait à tous les publics, la Bande Dessinée alternative, y compris les récits de l'ordinaire dont *Le Combat ordinaire* et *L'Angélu de midi* font partie, dans sa volonté d'ouverture aux autres arts, se coupe d'un public spécialisé qu'elle dénigre et constitue une connivence particulière avec un public ouvert aux changements. Elle cible donc un champ de destinataires en apparence très large en ce qu'elle s'ouvre à une généralisation artistique, mais qui finalement se restreint, dans les faits, à un public de connaisseurs.

Mais ce public de connaisseurs tend lui aussi à s'étendre, et ce notamment par l'emploi de stratégies d'édition adaptées. On voit que cette connivence d'élite – connivence qui concentre celle de sympathie et celle de connaissance – se fonde sur un rejet de la spécialisation de la Bande Dessinée, donc sur un goût commun pour la curiosité, une revendication d'ouverture à la diversité artistique.

2. L'Art de plaire : La Bande Dessinée comme un produit marketing visuel.

1. Terme emprunté à Gérard Genette dans : *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1987, p. 147.

Bien plus que le roman, la Bande Dessinée bénéficie d'une visibilité matérielle appréciable qui aboutit à l'établissement de stratégies d'adaptation du péri-texte éditorial¹. En effet, contrairement à la production exclusivement littéraire, pour laquelle la couverture en elle-même intervient peu, la couverture de l'album est la première garantie de l'identité d'une œuvre. En littérature, les éditions de poches s'illustrent volontiers d'œuvres graphiques d'époque, picturales ou photographiques, tandis que les grandes maisons d'édition et les collections de prestige optent bien souvent pour un blanc immaculé, une sobriété d'aspect, notamment les Éditions de Minuit et les Éditions Gallimard. Pour ce qui est de l'album de Bande Dessinée, la couverture, dont le dessin est le plus souvent proche du dessin de la narration, livre d'emblée des informations essentielles sur le contenu. Deux grandes tendances stratégiques coexistent dans notre corpus.

a) L'innovation formelle.

Là encore dans *Plates-bandes*, Jean-Christophe Menu expose les raisons pour lesquelles les choix de renouvellement de la forme semblent si importants :

Au cours des années 1980, la restriction a eu lieu sur tous les plans : le fond (de moins en moins d'expérimentations, de particularités, de différences graphiques) comme l'objet : le moule de l'Album-standard 48 pages cartonné couleurs s'imposa contre toute autre forme. Ce standard, appelons-le le 48CC, n'était pas neuf. Il provient de l'Album pour enfants de l'école franco-belge. Le cartonné et la couleur, c'est pour plaire aux enfants, et 48, c'est le nombre de page le plus économique par rapport à un format de feuille papier standard. D'ailleurs, 48 est déjà un standard revu à la baisse : les Tintin, les premiers Albums Dupuis ou Lombard font 64 pages, soit quatre cahiers de seize pages et non pas trois. En mettre seulement trois pour le même prix que quatre fut jugé malin à un moment donné et évidemment adopté à l'unanimité. Ce format, typiquement franco-belge, vient donc des productions Dupuis, Dargaud, Lombard et Casterman des années 1950 et 1960. Comme Étienne Robial se plaît à le rappeler, le mot « Album » est à l'origine un livre illustré pour enfants où l'on colle des petites images provenant par exemple de plaquettes de chocolat. Il ajoutait que Futuropolis publiait des Livres et non des « Albums », de la Bande Dessinée et non de la BD ; L'Association reprenant bien sûr ces nuances importantes.²

1. « Le péri-texte éditorial » dans Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, pp. 21- 40.

2. *Plates-bandes*, *op. cit.*, pp. 25- 26.

Ce paragraphe détaille toutes les valeurs associées à ce format standard « 48CC », icône d'une restriction importante de la Bande Dessinée. Au delà du fond, le format 48CC véhicule une restriction culturelle cantonnée historiquement à l'aire franco-belge (« Il provient de l'Album pour enfants de l'école franco-belge. »), une restriction économique où seul le rendement frôlant avec l'arnaque (« En mettre seulement trois pour le même prix que quatre fut jugé malin à un moment donné et évidemment adopté à l'unanimité. ») semble avoir de valeur, et une restriction esthétique évidente puisque le format et le graphisme (couleur) ne varient pas même d'une édition à une autre. De plus, l'origine du terme « Album » fait de la « BD » un sous-genre, un bricolage artistique qu'on laisse à l'amusement des enfants.

Puisque « l'Album-standard, à lui seul, déterminait ce qu'était la Bande Dessinée dans l'esprit du public »¹, les alternatifs s'y opposèrent radicalement, proposant, au delà du format, des œuvres de différents horizons (*Persepolis*, *Comix 2000*) qui permettaient également une ouverture géographique. Jean-Christophe Menu met en avant un point important dans cette dernière citation : la représentation sociale de la Bande Dessinée. Cette représentation sociale, avant d'être affaire de récit est avant tout une question de format, d'image signifiante de l'album BD fermé sur une étagère de librairie ou de bibliothèque. Le choix des alternatifs, outre la possibilité d'entreprendre de nouvelles formes de narration sous la contrainte de la forme – *Lapinot et les carottes de Patagonie* est une adaptation du récit sous la contrainte d'un nombre conséquent de page –, est d'abord un « coup marketing ». Il s'agit alors de montrer quelque chose de différent, de surprenant. Surprenant : le mot est dit. « L'Association n'a jamais déconvenu que le format classique de 48 pages couleurs pouvait être utilisé pour des travaux de qualité et d'innovation »², mais il s'agit de bouleverser le champ des attentes et du même coup de se rendre visible. De l'extérieur du livre on peut observer à ce moment une augmentation – ou même diminution – du nombre de pages, le rejet du format A4 pour des formes variées, parfois même horizontales comme la collection « On verra bien... » des Rêveurs, ainsi que des présentations moins traditionnelles de la première de couverture et un choix de papier de qualité qui montre bien la volonté de vendre un objet d'art et non un objet d'arnaque. De l'intérieur, L'Association est encore aujourd'hui restreinte au Noir&Blanc, rejetant une couleur destinée à l'origine pour les enfants.

1. *Ibid*, p. 27.

2. *Ibid*, p. 26.

Aujourd'hui, les formats sont très variés et ne respectent plus l'opposition nette face à l'Album-standard. La couleur revient chez les alternatifs, et enrichit encore le champ des innovations par ses propres nouveautés. On peut d'ailleurs noter, en écho au parallèle établi plus haut entre Bande Dessinée et littérature de jeunesse, que loin de s'écarter de la notion d'album, la variété des formats n'est pas sans rappeler l'égale diversité présente dans les rayons de librairie destinés aux livres de jeunesse. En Bande Dessinée comme en jeunesse, l'objet livre reste un objet de plaisir visuel, signe que la Bande Dessinée ne s'affranchit pas totalement de ce lien avec la jeunesse, parfois bien utile. Certaines collections de gros éditeurs, conscients de l'impact visuel, imitent ces formats alternatifs. Le format alternatif a su en effet convaincre le public de la possibilité de changer la Bande Dessinée en profondeur. L'originalité de la couverture, parfois à tort, paraît être aujourd'hui garante d'une originalité de contenu, ou d'un goût du beau livre, et balise un champ de destinataires tel qu'on l'a défini précédemment : un lecteur curieux et suffisamment savant en Bande Dessinée pour être avisé des possibilités artistiques offertes par ce médium.

b) Le caméléon alternatif.

En opposition à cette tendance formelle, on peut noter la simplicité d'approche matérielle du *Combat ordinaire* qui adopte au contraire une forme traditionnelle. Le format du livre s'ouvre à un public large, donc à la potentialité d'une meilleure vente, et conditionne la lecture selon des attentes traditionnelles déçues par la suite. Le choix formel du péri-texte éditorial devient ici aussi source de conditionnement de la lecture, et un moyen de stratégie commerciale.

En 2003, date de parution du premier tome du *Combat ordinaire*, Manu Larcenet a déjà publié *Presque* (1998) dans un format horizontal chez Les Rêveurs. Le choix d'un format traditionnel chez un gros éditeur comme Dargaud marque donc, comme on le disait plus haut du *Retour à la terre*, une volonté de s'ouvrir à un public plus large, donc à un destinataire relativement éloigné du destinataire de *Presque*. Pourtant, le récit procède à des ruptures de style graphique, passant de l'iconique au figuratif (cases figuratives sépia, forces de l'ordre), donc dans la ligne d'innovation formelle alternative. De même, il s'agit d'un récit de l'ordinaire tel qu'on l'a défini plus tôt, donc en opposition avec le credo de la Bande Dessinée telle qu'elle se limitait avant la vague

alternative. Malgré le format, *Le Combat ordinaire* n'est pas une Bande Dessinée traditionnelle et tendrait à duper un public ignorant de la polémique des alternatifs – on rappelle que *Plates-bandes*, qui ne paraît qu'en 2005, participe encore à cette définition des enjeux de l'alternatif. Il joue ainsi sur une première connivence, se présentant dans l'éventualité de combler un horizon d'attente traditionnel, pour mieux la déjouer et amener le lecteur traditionnel à se tourner vers de nouvelles formes de narration en Bande Dessinée.

Pourtant, dès la première de couverture, son appartenance semble indécidable. Si le format plaide pour une forme traditionnelle de narration BD, la sobriété du dessin, de même que celle de la quatrième de couverture et du prière d'insérer, affirment un lien de parenté avec le mouvement alternatif, d'aspect graphique souvent plus sobre et moins spectaculaire que les couvertures traditionnelles. Il nous faut admettre que la série s'inscrit dans le phénomène de récupération du marché alternatif par les gros éditeurs, ce contre quoi s'oppose Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes*, trois ans plus tard. C'est la preuve même que la vague alternative a pu dépasser le seul étonnement et s'imposer sur le marché, de sorte qu'elle paraît trouver sa place dans les attentes du public, même profane.

Le Combat ordinaire tend donc autant à tromper les attentes par une rupture des attentes traditionnelles qu'à intégrer ces ruptures dans une nouvelle tradition de la Bande Dessinée, un nouveau marché à l'écoute de certaines innovations esthétiques qui trouvent un écho suffisant auprès du grand public.

CHAPITRE 2 - L'HABITUS EN JEU : LE MARCHÉ DE L'ART ENTRE JEU ET REJET.

On l'aura compris, le précédent chapitre avait pour principal objectif de cerner son élément central, le récit de l'ordinaire. Loin de s'établir en genre – on en parlera plutôt comme d'une mouvance constituée des convergences esthétiques définies plus haut – aucune ligne de conduite collective ne semble y être de mise, exception faite des revendications de la Bande Dessinée alternative. À l'inverse même d'un genre, il s'évertue à tromper les attentes, à se rendre imprécis dans l'antinomie de son pacte de lecture. Il nous faut donc maintenant déterminer les attentes auxquelles il s'oppose et de

quelle manière certaines de ces attentes génériques s'articulent dans une intrigante antinomie générique et génétique.

A. Impossible définition et horizon d'attente.

Avant de chercher à analyser les attentes du public, il paraît nécessaire de se demander au préalable : « Qu'est-ce que la Bande Dessinée ? » Si le format A4 48CC est le critère de repérage le plus évident en ce qui concerne l'extérieur du livre, le récit fait aussi l'objet d'attentes qu'il nous faut définir.

1. Tentative de délimitation d'un champ définitoire.

Il ne s'agira pas ici de proposer une définition de la Bande Dessinée mais d'en contester sa définition étymologique qui en ferait une « bande dessinée », ou séquence graphique, pour mieux revenir ensuite à cette acception avec ce qu'elle comporte de nuances.

a) La BD : premières impressions.

Comme le format A4 48CC circonscrit la définition du format de l'album BD à sa seule domination, on peut tenter de déterminer la définition principale, communément admise hors de toute production effective, de ce qu'est la Bande Dessinée. Comme le disait Gilles Ciment à propos du fréquent détournement d'Hergé par l'OuBaPo, « l'auteur le plus connu et le plus identifiable une fois détourné, c'est Hergé. »¹ Cela implique que le travail d'Hergé, en raison de cette célébrité, est intimement lié à une réception de la Bande Dessinée par le grand public. Sans aller bien sûr jusqu'à considérer que Tintin soit la référence définitoire de la Bande Dessinée, on peut admettre qu'il concentre certains critères qui définissent une « idée » du médium. On tente d'établir une liste de ces critères, tout en sachant que l'on devra en contester certains par la suite.

La Bande Dessinée, par définition, est composée d'une succession linéaire de

1. Gilles Ciment dans : « Confidences oubapiennes », *9^e Art*, n° 10, Avril, 2004, p. 80.

dessins que l'on ne conçoit pas d'emblée comme pouvant se trouver hors de la circonscription d'une case, hors d'un cadre. On ajoute à cela que la Bande Dessinée doit « raconter » une histoire. Ces trois critères que sont les cases graphiques, leur séquençage, et la logique narrative de la séquence, fondent collectivement le principe narratif de ce que Will Eisner appelle « l'art séquentiel »¹.

Cette structure narrative est également dotée d'un langage propre basé « sur l'interaction des mots et des images [...], le croisement de la prose et de l'illustration. »² Ce « croisement » doit être effectif dans l'unité sémantique même de la case, considérée par Thierry Groensteen comme « l'unité de base du langage de la bande dessinée »³. C'est cette hybridation au sein d'une unité sémantique indivisible qui distingue, dans son acception commune, la Bande Dessinée de la prose illustrée ou du dessin commenté.

La définition – là encore, non pas théorique mais relevant seulement de l'habitus culturel (Bourdieu) – de la Bande Dessinée est également soumise à une restriction stylistique, une spécialisation esthétique dans l'esprit du grand public. On visualise rapidement la ligne claire figurant Tintin courant avec Milou, ou le dessin « réaliste » des faciès « Clint Eastwoodiens » de *Blueberry*. Les deux doivent être élaborés à la plume ou être constitués de lignes visibles et franches – y compris les ombres –, pas de dégradés picturaux. Même si cela est possible et effectif, on n'imagine pas, en parlant de Bande Dessinée, un dessin pictural comme celui de Mattoti⁴ :



L'esthétique généralement admise de la Bande Dessinée se résume ainsi, au choix, à un dessin caricatural ou iconique, ou à un dessin figuratif à la plume dans la lignée du

1. Will Eisner, *Les Clés de la Bande Dessinée*, T. 1, *L'Art séquentiel*, Paris, Éd. Delcourt, 2009.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Thierry Groensteen, « Ce que l'OuBaPo révèle de la bande dessinée » dans : *9e Art*, n° 10, *op. cit.*, p. 72- 75.

4. Mattoti et Zentner, *Le Bruit du givre*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « B.D. », 2003.

« cinéma de papier ».

On peut donc, à partir de cette première esquisse des critères définitoires de la Bande Dessinée, aborder les diverses formes qui s'y opposent tout en s'interrogeant sur la valeur de ces esthétiques diverses, entre appartenance avérée au média et hybridation des médiums (notamment la littérature et la peinture).

b) Ruptures.

Le principe narratif de la Bande Dessinée, tel qu'on l'a établi plus haut, est le premier critère à être mis en cause dans les acceptions marginales de la Bande Dessinée.

Benoît Peeters, dans *Case, planche, récit*¹, étudie la nature d'une case de *Tintin*, isolée et montée en sérigraphie. Hors de toute séquence narrative, la question est de savoir si la case de Bande Dessinée en est encore une. Dans un premier temps, il considère que, comme la case reproduite et agrandie ne participe pas, malgré la présence d'un phylactère discursif, à une séquence narrative effective, elle se rapproche davantage d'une œuvre synchronique de Pop art que de la diachronie d'une structure narrative de Bande Dessinée. Dans un deuxième temps, il considère que la lecture de la reproduction convoque aussitôt des scènes de la série, effectivement accolées dans l'œuvre narrative ou seulement associées par les dérives de la mémoire. La case s'inscrit donc par la réminiscence dans un processus narratif, ou plutôt dans le rappel de cette origine narrative. Entre deux eaux, il paraît difficile de se prononcer et cet exemple participe bien au réseau des cas limites.

On peut se poser la même question à propos des nombreux posters d'Enki Bilal qui, eux, ne sont pas toujours extraits d'œuvres narratives existantes. Ils ne font que convoquer un univers de fiction propre à la série. Comme pour la case de *Tintin*, cette convocation de l'œuvre narrative tend à situer le dessin dans une situation diégétique. Cependant, elle ne peut rester qu'au seuil de cette diégèse puisqu'elle ne participe pas aux temps forts de son action. Plus ambiguë encore devient l'appartenance ou l'exclusion du dessin à la Bande Dessinée. S'il suffit juste d'être génétiquement lié à la séquence diégétique, alors il s'agit bien de Bande Dessinée. Comme précédemment, on

1. Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, Bruxelles, Éd. Casterman, 1998

ne se proposera pas de trancher mais de conserver plutôt cette indécision.

La relation génétique pose le problème de la cohésion de l'oeuvre d'un auteur. Un livre comme *L'Angélu de midi*, qui tient autant de la prose que de la narration graphique – les deux alternent tout au long de l'oeuvre –, doit-il être considéré comme relevant de la Bande Dessinée au nom de ces critères conjoints qui sont la paternité de l'auteur de Bande Dessinée Manu Larcenet et sa proximité directe du médium de la Bande Dessinée ? Si on l'a considéré dans notre étude comme relevant de la Bande Dessinée, il faut néanmoins reconnaître qu'il s'agit en réalité d'une hybridation de roman illustré, puisque la prose y est toujours illustrée, et de séquences « régulières » de Bande Dessinée qui relayent parfois la narration en prose.

L'unité sémantique de la case est elle aussi remise en cause. Dans *Les Petits riens*, *L'Angélu de midi*, la « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs » de *Presque*, ainsi que *Dans mes yeux*, la bordure de la case disparaît. L'unité sémantique n'est distinguée d'une autre que par le blanc graphique. Demeurent les dessins accolés, mais la rigueur narrative paraît être délaissée au profit d'une souple spontanéité de l'enchaînement des dessins, de sorte que la narration semble former un ensemble cohérent dont les temps s'étirent et se rejoignent, hors de la sécheresse du découpage chronologique en cases comme autant de faits synchroniques. La séquenciation en ellipses successives semble donc remise en cause.

De même, au sein de la case, la complémentarité du texte et du dessin n'est pas toujours respectée. Si le texte et le dessin se donnent mutuellement en référence, on ne relève pas de symbiose qui marquerait une interdépendance. C'est ce que l'on a relevé à propos de certaines cases de *Pourquoi j'ai tué Pierre* : la seule adjonction d'une image au texte ne fait pas avancer l'action et ne produit pas une unité sémantique cohérente, mais plutôt une unité sémantique textuelle à laquelle on adjoint un qualificatif graphique qui agrmente l'action. On note cependant que la restriction de l'image à son seul agrément ne concerne que le processus narratif. Comme on le relevait dans l'usage de la métaphore chez Fabrice Neaud, l'image suggère un cheminement parallèle à la narration. Plus flagrant encore est le cas d'une aventure de Tarzan évoquée par Benoît Peeters pour illustrer le concept de l'utilisation décorative du dessin dans sa théorie des rapports entretenus entre le texte et l'image, et dont seule la domination spatiale du

dessin, malgré la totale autonomie du texte, nous empêche de considérer le livre comme un roman illustré.

L'absence de texte bouleverse cette fois radicalement le critère de complémentarité indissociable du texte et l'image. Dans *Là où vont nos pères*¹, l'absence de texte immerge le lecteur dans la perte des repères, hors de toute possibilité de communication, à laquelle est confronté l'immigré universel. Même en l'absence de texte, le livre semble correspondre aux autres critères définitoires de la Bande Dessinée.

Il est indiscutable que la première acception de la Bande Dessinée est rapidement confrontée à des cas limites qui semblent pourtant s'y rattacher dans le sens commun. Il nous faut donc en tenir compte pour concevoir, là encore ce qui ne sera en rien une définition de la Bande Dessinée, mais, toujours du point de vue de la réception du grand public, une délimitation du champ d'appartenance d'un livre au média Bande Dessinée.

c) Délimitation du champ : restriction d'une base définitoire et divergences.

Il nous faut revenir sur la question de l'ambiguïté : les cas de rupture étudiés précédemment sont tous publiés dans des collections de Bande Dessinée, et très souvent chez des éditeurs spécialistes du média. L'ambiguïté relevée peut donc être considérée comme une prise de distance originale vis-à-vis du médium, un peu comme on trouverait des alexandrins irréguliers dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire.

Il est ainsi probable que le principe narratif défini plus haut soit un critère de définition stable de la Bande Dessinée. Une rupture de la séquence est possible, mais elle s'inscrit alors dans un effet de rupture destiné à produire du sens.

Face à cette abondance de divergences, il ne paraît possible de définir la Bande Dessinée, dans un premier temps, que traditionnellement, c'est-à-dire comme un récit comportant un certain nombre de cases successives selon une logique narrative et de sorte que la case soit une unité sémantique irréductible. Supposer que la case est une unité sémantique irréductible signifie que le texte et le dessin forment un tissu sémantique homogène distingué par le cadre contextuel de la case. Dans un second

1. Shaun Tan, *Là où vont nos pères*, Paris, Éd. Dargaud, coll. « Long courrier », 2007.

temps, on peut admettre que ces codes peuvent être absents dans une œuvre si des éléments du contexte épitextuel – tels que la publication dans une collection spécialisée dans le média, un discours sur le texte par l'auteur ou éditeur qui le définirait comme tel, et éventuellement la spécialisation de l'auteur dans le média – nous permettent d'affirmer que l'intention est bien de produire une œuvre de Bande Dessinée qui pourrait alors avoir pour vocation de remettre en cause certains de ses fondements.

Tout comme il est difficile de définir le roman, la Bande Dessinée ne peut être réduite à une somme de critères définitoires qui ne sont présents que dans la Bande Dessinée franco-belge traditionnelle. Le champ doit admettre les divergences dans la mesure où la diversité reste une divergence, donc dans la mesure où elle s'intègre au média par son opposition aux critères basiques et l'enrichissement du médium, et non une pratique distinguée par le contexte de production et qui s'exclut de tout rapport avec ces critères. Ainsi, on résout le problème de certaines tentatives de définition de la Bande Dessinée qui semblent provenir de cette volonté de tout embrasser, de trouver dans des précédents esthétiques proches de la narration graphique une origine anachronique – même si génétiquement probable – de la Bande Dessinée : vitraux, tapisserie de Bayeux, illustrés pour enfants, qui ne s'inscrivent pas dans un rapport avec la Bande Dessinée malgré l'utilisation de médiums similaires.

2. Étude critique d'un corpus large représentatif de la production générale.

Il ne paraît pas possible d'utiliser la dénomination traditionnelle des genres de la Bande Dessinée, classification journalistique et commerciale utile dans ces domaines, mais qui rend compte essentiellement de distinctions de surface et non de structure. On peut considérer que des Bandes Dessinées de western, de piraterie, ou de conflit galactique obéissent à un même besoin d'évasion, présent dans chacune d'entre elles, dans une structure profonde commune. On tentera ici de déterminer ces structures sous-jacentes qui déterminent la réception du public.

Il semble apparaître dans la Bande Dessinée traditionnelle deux veines principales,

héroïque et comique, dont on peut citer deux exemples représentatifs : *Lanfeust de Troy*¹ et *Gaston*². Ils présentent l'avantage d'être relativement homogènes en ce qui concerne les critères étudiés et d'être radicalement opposés. Ils devraient donc nous permettre une étude plus aisée. La première veine s'attache à l'évasion tandis que l'autre relève de la farce moderne, d'un retournement comique des codes sociaux et de la satire. Selon une liste de critères structuraux, on peut observer entre ces deux séries une antinomie vérifiable dans un corpus plus large. Il nous faudra donc vérifier cette antinomie et observer son développement dans la production générale. On pourra ensuite définir les relations génériques et génétiques que notre corpus d'étude entretient avec la production traditionnelle.

a) Caractérisation des critères structurants.

On se propose de construire trois tableaux comparant les deux séries en fonction de leurs procédés narratifs, esthétiques et fictionnels. C'est sur cette base de travail provisoire que l'on doit révéler les critères d'antinomie que l'on vérifiera ensuite. Cette étude est exclusivement descriptive et ne rend pour le moment pas compte d'une détermination générique.

1. Arleston, Tarquin, *Lanfeust de Troy*, T. 1- 8, Toulon, Éd. Soleil, 1994- 2000.

2. Franquin, *Gaston*, T. 14, *La Saga des gaffes*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1982.

Procédés narratifs		
	Franquin, <i>Gaston</i> .	Arleston, Tarquin, <i>Lanfeust de Troy</i> .
Récit	Le récit est ici fractionné en séquences narratives comiques, généralement indépendantes, à l'exception de certaines références intertextuelles.	Le récit est ici structuré selon une progression narrative effective.
Découpage de la planche	Le découpage est effectué le plus souvent selon la technique que Franquin lui-même a nommé le « gaufrier », un découpage régulier en cases de format identique. On peut noter cependant que l'auteur s'autorise à intégrer des plans plus larges qui occupent donc une surface plus importante qu'une case régulière, mais dans la limite de la circonscription horizontale.	On peut noter une accumulation des superpositions de cases, généralement en usage lors de la représentation simultanée d'un plan large et d'un détail de ce plan. Est notable aussi le débordement fréquent du dessin hors de la case.
Plans en usages dans la case	La limite inférieure de la case se confond le plus souvent avec le sol et paraît « supporter » les pieds des personnages. La récurrence d'un même plan invite le lecteur à ne se concentrer que sur la progression comique.	Les plans sont très variés et servent au mieux le caractère spectaculaire de la narration : cette variété des plans est à l'origine de l'appellation plutôt péjorative de « cinéma de papier » qui critique cette ambition du spectaculaire qui se réduit à n'être qu'un ersatz du cinéma hollywoodien.

On note, pour illustrer l'opposition d'un autre exemple, que l'opposition des découpages est semblable à celle déjà observée entre *Le Tueur* et *Le Combat ordinaire*.

L'opposition des deux séries est bien antinomique en ce qui concerne les procédés narratifs. Le fractionnement et la sobriété d'aspect systématique de la page de *Gaston* s'oppose à la continuité et à la présentation spectaculaire de *Lanfeust de Troy*. L'évasion paraît impossible dans *Gaston* en raison de la discontinuité narrative, de l'absence de suspens à long terme.

Procédés esthétiques		
	Franquin, <i>Gaston</i> .	Arleston, Tarquin, <i>Lanfeust de Troy</i> .
Style graphique	Le style est caricatural, iconique. La tête hypertrophiée est souvent affublée d'un nez long ou en « patate ». Loin de tendre vers la mimétique, le style comique accentue les traits de sorte que la distance entre la réalité et la fiction paraît être littéralement figurée.	Le style est figuratif et tend toujours vers le réalisme, la représentation la plus vraisemblable possible du réel. Il relève de la mimétique du réel. Il faut noter que l'usage de la couleur est très abondant et très varié.
Stabilité du style	Si les personnages sont caricaturaux, dotés de caractéristiques excessives, les décors et les objets tendent au contraire vers la vraisemblance figurative.	Le style est assez homogène. Décors et personnages sont représentés avec une même ambition figurative mimétique.
Quantité de détails	Le décor comme les personnages ne fourmillent pas de détails. Le décor semble avoir une valeur exclusivement contextuelle, utile à la seule progression de l'intrigue comique.	Les détails sont abondants et représentent plus qu'ils ne signifient. Le dessin tend à développer un univers, à construire un imaginaire dans lequel prend corps la narration.

La composition esthétique de *Gaston* tend donc vers une schématisation, une convocation des excès de caractères humains dans un décor qui paraît n'être qu'informatif ou le rappel de la norme du réel. Une telle composition tend à déconstruire, à démonter par l'excès, l'apparent équilibre juste et rationnel du réel et du vraisemblable. À l'inverse, avec force de détails et de recherche d'équilibre physique et physiologique, *Lanfeust de Troy* mime la vraisemblance, construit un équilibre visuel dans ce qui n'est que fiction, amène le lecteur à concevoir ce qu'il voit comme une réalité dans la fiction.

Le premier relève donc du grotesque, que l'on comprend ici comme un goût pour le déséquilibre, quand le second relève de la mimétique rationnelle, d'une justesse dans l'équilibre.

Procédés fictionnels		
	Franquin, <i>Gaston</i> .	Arleston, Tarquin, <i>Lanfeust de Troy</i> .
Lieu de la fiction, univers de la fiction	Le lieu est inscrit dans le quotidien ; il l'est même tellement qu'il prend place dans la maison d'édition même : la maison Dupuis. Il arrive aussi à Gaston d'arpenter les rues et la campagne. Notons tout de même que la fiction prend place sur une île déserte ou sur un bateau de Greenpeace lorsque Gaston rêve de folles aventures.	Le lieu de la fiction est tout sauf quotidien : Lanfeust est un forgeron doté du pouvoir de faire fondre le métal dans le monde fictif de Troy, un univers médiéval et magique. Diverses créatures fantastiques viennent ponctuer le déroulement de l'intrigue.
Traitement du lieu, attente diégétique	Le récit se fonde bien dans le quotidien, mais dans sa transgression carnavalesque. Il s'extrait de toute velléité figurative et vraisemblable et ne rend donc ni compte du quotidien, ni de quelque fait extraordinaire. Sa fonction est de détourner la réalité du lecteur pour en rire. De ce fait, elle se tourne vers le quotidien comme un miroir déformant.	Son ambition figurative est de rendre la fiction crédible, de sorte que le lecteur puisse s'y immerger et profiter de l'évasion. La fiction s'oppose donc radicalement (en lieu, en temps, en raison) à la réalité de la lecture. Loin de lui renvoyer son reflet, elle se substitue à elle.
Personnages	Les personnages sont les employés fictifs de la rédaction de Dupuis, l'actionnaire boudeur et les amis de Gaston. Ce sont donc des individus du quotidien, mais ils sont tout de même caractérisés, autant par leur physique que par leur caractère, tous deux caricaturaux, ce qui fait d'eux des individus distingués, des personnages et non de simples badauds.	Lanfeust, forgeron apte à posséder tous les pouvoirs en présence du Magohamoth, une créature légendaire, est accompagné d'un vieux mage, des deux filles plantureuses de ce dernier et d'un troll apprivoisé. Les personnages, surtout Lanfeust qui est doté du motif topique de l'élection, relèvent donc eux-aussi du caractère extraordinaire de la fiction. On note que, s'ils disposent d'un fort caractère, leur attitude est susceptible de changer, d'être modifiée, nuancée ou tout simplement révélée par l'aventure.

La fiction dans laquelle évolue Gaston se fonde sur le quotidien du lecteur pour mieux s'y opposer, lui opposer un miroir déformant. La fiction ne se tourne donc pas sur le récit d'un événement mais sur le détournement des éléments quotidiens, l'intervention du grotesque dans la sobriété d'un bureau.

À l'inverse, la fiction de *Lanfeust de Troy* se substitue, le temps de la lecture, au quotidien du lecteur. La fiction est exclusivement tournée vers l'événement fictif, vers les mésaventures d'un univers de fiction.

En revanche, dans les deux cas, le protagoniste est détenteur de l'élection ou d'une qualité naturelle, privilège qui justifie son statut de héros et lui confère une personnalité, une singularité, fortement marquée, qui le distingue des autres

personnages.

On peut proposer, à partir de cette première étude une classification des occurrences de ces critères par rapport à ces deux veines hypothétiques comique et héroïque. Ces critères doivent nous permettre de définir un horizon d'attente de la lecture : ces caractéristiques, immédiatement observables par le lecteur, doivent lui permettre de déterminer rapidement quel intérêt présente pour lui la Bande Dessinée qu'il s'apprête à lire.

	Veine comique	Veine héroïque
Récit	Fractionné en séquences indépendantes	Linéaire et structuré dans le but de dévoiler progressivement la conclusion de l'intrigue.
Découpage de la planche	Sobre et parfois systématique (système du « gaufrier »), il respecte généralement la régularité des <i>strips</i> horizontaux.	Divers, spectaculaire
Plans en usages dans la case	Simple et peu variés (exclusivement plan américain et plan moyen).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).
Style graphique	Caricatural, grotesque, iconique	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.
Stabilité du style	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.	Homogène
Quantité de détails	Sobre	Surabondance de détails
Lieu de la fiction, univers de la fiction	Quotidien	Extraordinaire par un décalage temporelle, géographique ou tout simplement social si ce dernier est doté d'une mythification établie (mythologie du banditisme).
Traitement du lieu, attente diégétique	Miroir carnavalesque de la réalité, le récit occulte l'évasion.	Le récit se pose comme une autre réalité et tend à construire l'événement.
Personnages	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.	Personnages dotés du motif de l'élection (spirituelle, divine, politique,...) mais à caractère variable.

b) Vérification de l'antinomie dans un corpus élargi.

On peut donc maintenant vérifier la cohérence de notre distinction antinomique dans un corpus élargi de dix séries respectant un format de Bande Dessinée traditionnelle, 48CC. On caractérise ainsi les séries *Thorgal*¹, *XIII*, *Blacksad*², *Jazz Maynard*³ et *Peter Pan*⁴, dans un premier tableau, et les séries *Tintin*⁵, *Astérix*⁶, *Spirou et Fantasio*⁷, *Les Petits Hommes* et *Les Profs*⁸ dans un second tableau.

-
1. Rosinski, Van Hamme, *Thorgal*, T. 2, *L'Île des Mers gelées*, Bruxelles, Éd. Le Lombard, 1980.
 2. Díaz Canales, Guarnido, *Blacksad*, T. 1, *Quelque part entre les ombres*, Paris, Éd. Dargaud, 2006 [Barcelone, Éd. Dargaud, 2000].
 3. Raule, Roger, *Jazz Maynard*, T. 2, *Mélodie d'El Raval*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 2008.
 4. Régis Loisel, *Peter Pan*, T. 1- 6, Paris, Éd. Vents d'Ouest, 1992- 2004.
 5. Hergé, *Les Aventures de Tintin, Le Lotus Bleu*, Bruxelles, Éd. Casterman, 1974 [1946].
 6. Goscinny, Uderzo, *Une Aventure d'Astérix le gaulois*, T. 10, *Astérix légionnaire*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 1967.
 7. Fournier, *Les Aventures de Spirou et Fantasio*, T. 27, *L'Ankou*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1977 [série initiée en 1950 par Franquin].
 8. Pica, Erroc, *Les Profs*, T. 1, *Interro surprise*, Charnay-lès-Macon, Éd. Bamboo, 2002.

TABLEAU 1 / 2	Thorgal	XIII	Blacksad	Jazz Maynard	Peter Pan
Récit	Linéaire	Linéaire	Semi-linéaire : pas de fractionnement, mais les épisodes sont indépendants.	Linéaire	Linéaire
Découpage	Varié (variations horizontales) avec superposition de cases.	Varié (variations horizontales) sans être spectaculaire.	Varié et suscite l'étonnement par l'absence de bordure noire autour des cases : les dessins sont directement en contact avec le blanc graphique.	Varié (variations horizontales) sans être spectaculaire.	Varié (variations horizontales) sans être spectaculaire.
Plans	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).
Style	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.	Figuratif, mimétique. La couleur est abondante et variée.
Stabilité du style	Homogène	Homogène	Homogène	Homogène	Homogène
Quantité de détails	Abondant	Abondant	Abondant	Sobre	Abondant
Lieu de la fiction	Fiction médiévale dans laquelle intervient le surnaturel	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement dans la « face cachée » de la politique.	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement en temps et en univers socio-culturel.	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement en univers socio-culturel.	La fiction prend place dans le Londres du XIXe siècle et dans le Pays Imaginaire.
Traitement de la fiction	évasion, mimétique	évasion et miroir de la configuration politique mondiale : double lecture.	évasion, mimétique	évasion, mimétique	évasion, mimétique
Personnages	Thorgal est distingué par son courage et son origine extraterrestre	Personnages distingués par leur habileté héroïque et la perte de souvenirs pour XIII : le manque originel est à l'origine de la quête ; il y a donc là le motif de l'élection.	Personnages distingués par leur habileté héroïque.	Personnages distingués par leur habileté héroïque.	Personnages élus (Peter est le fils de Crochet) à caractère évolutif.

TABLEAU 2 / 2	Tintin	Astérix	Spirou et Fantasio	Les Petits Hommes	Les Profs
Récit	Semi-linéaire : pas de fractionnement, mais les épisodes sont indépendants.	Semi-linéaire : pas de fractionnement, mais les épisodes sont indépendants.	Semi-linéaire : pas de fractionnement, mais les épisodes sont indépendants.	Semi-linéaire : pas de fractionnement, mais les épisodes sont indépendants.	Fractionné
Découpage	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale
Plans	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Simple et peu variés (exclusivement plan américain et plan moyen) .
Style	Caricatural, iconique. En couleurs (simple, informative).	Caricatural, iconique. En couleurs (simple, informative).	Caricatural, iconique. En couleurs (simple, informative).	Caricatural, iconique. En couleurs (simple, informative).	Caricatural, iconique. En couleurs (simple, informative).
Stabilité du style	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.	Distinction du vivant dynamique et du matériel inerte.
Quantité de détails	Décors détaillés, personnages sobres.	Sobre	Sobre	Sobre	Sobre
Lieu de la fiction	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement en univers socio-culturel et intervention du surnaturel.	Déplacement en temps et en univers socio-culturel.	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement événementiel (péripéties) et intervention du surnaturel.	Proche d'un quotidien potentiel mais déplacement fantastique : rétrécissement des Petits Hommes par une météorite.	Quotidien
Traitement de la fiction	évasion et détournement grotesque : double lecture	évasion et détournement grotesque : double lecture	évasion et détournement grotesque : double lecture	évasion et détournement grotesque : double lecture	Détournement grotesque
Personnages	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.	Personnages ordinaires mais fortement et définitivement caractérisés.

Notre premier constat est que seul *Thorgal* et *Les Profs* correspondent exactement à la veine héroïque pour le premier et à la veine comique pour le second. Les autres séries

mélangent les deux veines mais conservent les procédés établis dans l'une ou l'autre. La distinction antinomique des procédés semble donc effective, même si elle n'est que rarement régulière sur la totalité de ces critères dans une même série.

On peut cependant constater une fracture nette entre *Peter Pan* et *Tintin*, soit entre les deux tableaux : elle concerne le découpage, le style, la stabilité du style, la quantité de détails, les personnages et l'intervention de la part du grotesque dans le traitement de la fiction, soit une corrélation de six des neuf critères. La linéarité du récit, la variété des plans, l'évasion et le lieu de la fiction semblent plus aléatoires et sujets au mélange des deux veines.

c) Le livre au singulier : entre socle et sédimentation.

On peut donc s'appuyer sur cette fracture pour déterminer le passage d'un horizon d'attente à un autre, l'appartenance principale à l'une ou l'autre des deux veines qui devient ainsi le socle générique de la série.

Une série procède donc à une sédimentation hétérogène de procédés structurants empruntés à l'une ou l'autre des deux veines, ceci sur la base d'un socle cohérent qui détermine son orientation générique principale. Dès les premiers instants de la lecture, le découpage, le style, sa stabilité, la quantité de détails, la caractérisation des personnages et l'intervention de la part du grotesque dans le traitement de la fiction, critères immédiatement perceptibles, peuvent indiquer au lecteur la nature du socle malgré l'hétérogénéité de la production générale.

Il est important d'avoir connaissance de ce socle pour identifier les attentes du public. Dans la longue série des *Aventures de Spirou et Fantasio*, le quarante-sixième tome, *Machine qui rêve*¹, est délaissé par son public en raison du travestissement seul de son socle. Il est intéressant d'observer les réactions du public sur l'article qui lui est consacré sur Wikipédia :

Il est d'un ton très différent des albums précédents, plus sombre (au sens propre, comme au sens figuré), et plus « adulte ». Le style graphique devient également très différent, plus réaliste.

1. Tome, Janry, *Les Aventures de Spirou et Fantasio*, T. 46, *Machine qui rêve*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1998.

Au moment de sa sortie, cet album était présenté comme un « nouveau départ » pour la série, s'éloignant des codes habituels de la bande dessinée pour évoluer vers plus de réalisme (on notera la « mise entre parenthèses » de Spip, les plaisanteries sur les noms des personnages, Seccotine rebaptisée Sophie et discussion entre Spirou et Fantasio sur leurs véritables prénoms, et l'ambiance générale éloignée de la fantaisie peu réaliste du reste de la série).

Cette évolution ne rencontrera cependant pas la faveur du public, sans doute parce qu'elle ne correspondait pas à l'image de Spirou plusieurs décennies. Ce qui devait être le point de départ d'une nouvelle ère pour le héros devint en fait la fin de son existence sous la plume de Tome et Janry, qui se consacrèrent désormais uniquement au "Petit Spirou".¹

Ce qui est noté ici comme « s'éloignant des codes habituels de la bande dessinée » peut être analysé comme un simple de changement de veine, le passage d'un dessin de veine comique à un dessin de veine héroïque, moins sujette aux excès et excentricités comiques qui rompent la mimétique : Spip, l'écureuil apprivoisé et intelligent, les noms fantaisistes, les excentricités surnaturelles. À la lecture, on constate que sont donc bien modifiés corollairement le style grotesque (en ce qu'il relève de l'excès), son instabilité, la quantité de détails, le traitement de la fiction (la péripétie grotesque ou surnaturelle devient un complot scientifique plausible), le caractère déterminé des personnages (ceux-ci sont moins prévisibles, plus nuancés), et la variété des plans. Les auteurs ont donc bien conscience de cette distinction et le changement d'un de ces critères est suivi par le changement de tous les autres.

De même, si l'auteur de l'article juge que l'album « ne [correspond] pas à l'image de Spirou », c'est que le changement de socle entraîne un changement de public : « Cette évolution ne rencontrera cependant pas la faveur du public, sans doute parce qu'elle ne correspondait pas à l'image de Spirou plusieurs décennies. »

Cette exemple montre bien que l'hypothèse d'un socle, fondé sur les critères précédemment énoncés et porteur d'un horizon d'attente du public, paraît se vérifier dans les pratiques de lectures. Il existe bien comme fond structurel stable qui détermine les attentes.

B. Jeu de la binarité générique en tension : quelle place pour l'alternatif ?

1. Wikipédia, *Machine qui rêve* [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Machine_qui_rêve (15/04/2010).

1. Recherche du socle.

a) Test des critères.

On peut maintenant faire l'analyse d'un corpus de Bande Dessinée alternative à l'aide des mêmes critères de structures. On reprend dans ce corpus *Le Combat ordinaire*, le tome 2 des *Petits riens de Lewis Trondheim*, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, *Persepolis*, *Dans mes yeux*, *Livret de phamille*, le *Journal* de Fabrice Neaud, *Chroniques birmanes*, auxquels on ajoute *Trois ombres*¹ de Cyril Pedrosa et *Le local*² de Gipi.

1. Cyril Pedrosa, *Trois Ombres*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.

2. Gipi, traduit de l'italien par Hélène Dauniol-Remaud, *Le local*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bayou », 2005.

TABLEAU DES ALTERNATIFS 1 / 2	<i>Le Combat ordinaire</i>	<i>Les Petits riens de Lewis Trondheim</i>	<i>Pourquoi j'ai tué Pierre</i>	<i>Persepolis</i>	<i>Dans mes yeux</i>
Récit	Entre linéarité et fractionnement, le récit repose sur une succession chronologique de courtes crises sans structure narrative romanesque	Linéarité fractionnée en épisodes indépendants mais successifs.	Linéarité fractionnée en épisodes indépendants mais successifs.	Linéarité fractionnée en épisodes indépendants mais successifs.	Linéaire
Découpage	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Absence de délimitation de cases et agencement respectant le sens dynamique de la lecture mais hors de la grille traditionnelle du découpage	Très varié et parfois spectaculaire.	Varié	Absence de délimitation de cases et agencement respectant le sens dynamique de la lecture mais hors de la grille traditionnelle du découpage
Plans	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Dominance du gros plan
Style	grotesque iconique. En couleurs.	grotesque iconique. En couleurs.	grotesque iconique. En couleurs (travail irrégulier de la couleur parfois vers des tons invraisemblables)	grotesque iconique. Noir et Blanc.	Figuration approximative au crayon de couleur.
Stabilité de style	La grande majorité des dessins relève d'une même approximation homogène. On note cependant l'intervention ponctuelle de cases ou d'éléments de la case traités de manière figurative.	Homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages	Instable : intrusion de la photo, intervention d'un réalisme aux couleurs étranges	Homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages	Généralement homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages. On note que l'approximation peut être plus accentuée dans le cas d'émotions fortes.
Quantité de détails	Variable mais généralement sobre : ne dépend que la seule utilité contextuelle, narrative (loin d'être décorative, elle se substitue à une description en prose).	Variable mais généralement sobre : ne dépend que la seule utilité contextuelle, narrative (loin d'être décorative, elle se substitue à une description en prose).	Sobre	Très sobre	Très sobre
Lieu de la fiction	Fiction du quotidien	Fabulation du quotidien de l'auteur : situation similaire au lecteur franco-belge	Vie de l'auteur : situation similaire au lecteur franco-belge	Intrusion d'un conflit militaire politique et religieux dans le quotidien	Quotidien
Traitement de la fiction	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (zoomorphisme)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)
Personnages	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral. Les personnages sont zoomorphes.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Relative exclusion (ne parle pas, ne pense pas) du caractère du protagoniste : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.

TABLEAU DES ALTERNATIFS 2 / 2	<i>Livret de famille</i>	<i>Trois ombres</i>	<i>Journal de Fabrice Neaud</i>	<i>Le local</i>	<i>Chroniques Birmanes</i>
Récit	Linéarité fractionnée en épisodes indépendants mais successifs.	Linéaire	Linéaire. Distinction de chapitres	Linéarité fractionnée en chapitres.	Linéarité fractionnée en épisodes indépendants mais successifs.
Découpage	Sobre (relatif respect de la ligne horizontale) mais irrégularité du tracé des bordures : l'horizontalité est approximative (pas de tracé à la règle).	Varié	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale	Sobre : relatif respect de la ligne horizontale
Plans	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).	Variés, adaptés à chaque situation (du plan d'ensemble au gros plan).
Style	Alternance de grotesque iconique et de figuratif approximatif. Noir et Blanc.	grotesque iconique : approximation constante de la ligne. Noir et Blanc.	Réaliste. Noir et Blanc.	Figuration approximative avec une tendance iconique. En couleurs (couleurs légères à l'aquarelle).	grotesque iconique parfois proche du minimalisme. Noir et Blanc.
Stabilité du style	Très hétérogène : changement fréquent de style	Homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages	Relativement stable	Homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages	Homogène : égale approximation de représentation des décors et des personnages
Quantité de détails	Nombreux mais approximatifs : le dessin est détaillé sur toute sa surface de façon homogène mais approximative.	Variable mais généralement sobre : ne dépend que la seule utilité contextuelle, narrative (loin d'être décorative, elle se substitue à une description en prose).	Sobre	Nombreux mais approximatifs : le dessin est détaillé sur toute sa surface de façon homogène mais approximative.	Sobre
Lieu de la fiction	Vie de l'auteur : situation similaire au lecteur franco-belge	Lieu et époque indéterminés (certainement fictifs). Approximation de notre XVIII ^e siècle.	Vie de l'auteur : situation similaire au lecteur franco-belge	Quotidien	Quotidien birman sous une dictature extrêmement rude.
Traitement de la fiction	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	Rendre compte précisément du réel. Usage de la métaphore comme double-sens de l'image.	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)	1. Tentative de confondre récit avec la réalité, de rendre compte du réel. 2. récit de l'ordinaire : mélange de mimétisme (réel linéaire) et de grotesque (excès du dessin)
Personnages	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.	Ordinaires à caractère variable et évolutif : pas un héros doté d'un attribut électif ou moral.

b) Rejet de l'horizon d'attente traditionnel.

On observe tout d'abord qu'aucune de ces œuvres ne respecte l'un ou l'autre des socles traditionnels. La corrélation entre les critères qui fondent le socle n'est pas respectée : dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* par exemple, le style iconique est accompagné d'un découpage spectaculaire et d'une instabilité de caractère des personnages, deux éléments plus spécifiques de la veine héroïque. La diversité sédimentaire des critères que l'on observait précédemment se trouve donc présente ici dans le socle même, devenu lui-même incohérent, et rejette ainsi toute possibilité d'identification de l'œuvre. La remise en cause du socle implique la disparition d'un horizon d'attente traditionnel.

Néanmoins, on peut se demander si le corpus n'obéit pas à d'autres règles communes de structures, d'autres attentes qui remplaceraient celles inhérentes aux socles traditionnels. Cela nous amène à une deuxième observation : l'éclectisme du corpus. On trouve dans la narration la même diversité que dans les formats. En outre, on note que cette diversité est double : externe et interne. Le style est souvent hétérogène dans une même œuvre : *Le Combat ordinaire* associe parfois le grotesque et le figuratif dans une même case¹ – cette fois hors d'une distinction entre le vivant et le minéral –, et plus généralement marque une opposition paginale entre le récit de style grotesque et les pages sépia de style figuratif. De même, la diversité est présente entre les différentes œuvres : figurative réaliste comme le *Journal* de Fabrice Neaud – bien que celui-ci dise « partir du réalisme et [essayer] de le déconstruire parfois le plus possible »² –, exclusivement iconique comme les *Chroniques birmanes*. Cette diversité permet aux œuvres d'acquérir une autonomie stylistique, une relative indépendance générique. L'impossibilité de les rattacher d'emblée à une tendance précise, à un terrain familier – on a vu que l'on pouvait néanmoins en regrouper certaines autour de la notion de récit de l'ordinaire –, rompt avec la détermination d'un horizon d'attente. L'attente est nouvelle : il s'agit d'accepter la perte des repères comme nouveau principe de l'intrigue, de jouer avec l'expérimentation du médium dont l'œuvre fait l'objet.

On peut tout de même faire une troisième observation. On note une tendance plus franche que la seule diversité dans le traitement fusionnel de la double généalogie héroïque et comique, tendance à laquelle ne participe pas la totalité du corpus mais qui

1. *Le Combat ordinaire*, T. 2, *op. cit.*, case n° 3, p. 42.

2. Fabrice Neaud, *Conférence de Fabrice Neaud sur son travail* [En ligne], *op. cit.*

est particulièrement cristallisée dans le réseau d'auteurs déjà observé dans le premier chapitre (autour de L'Association, Lewis Trondheim et Jean-Christophe Menu). Elle se distingue en premier lieu par son usage spécifique du style grotesque – on rappelle que l'acception de grotesque est ici restreinte à une rupture de l'équilibre rationnel, sans sous-entendre de « ridicule » – ou de l'approximation iconique, deux occurrences du style comique. En effet, le rejet de la figuration réaliste ne s'oppose pas, comme dans le socle comique, à un traitement figuratif réaliste du décor. Le grotesque et l'approximation iconique ne remplissent donc pas le même rôle que dans la veine comique mais semblent au contraire se substituer à l'homogénéité du style figuratif dans la veine héroïque. Si le style comique prend le contrepied grotesque de la figuration réaliste héroïque, cette tendance de dessin alternatif – qui conteste la dichotomie traditionnelle – paraît tenter le pari d'une figuration approximative totale : la dérive grotesque de la figuration réaliste. On peut illustrer cette remarque d'un exemple tiré de *Slaloms*, lorsque Lapinot doit louer des chaussures de ski¹.



Dans la veine comique, l'excès est une convention à laquelle on ne fait pas référence dans le livre. Or ici l'excès grotesque est pris au pied de la lettre et les pieds gigantesques de Lapinot sont pris en compte dans un équilibre rationnel réaliste : si personne ne s'inquiète de la difformité nasale des personnages de veine comique comme Gaston Lagaffe, Lapinot est présenté rationnellement comme un lapin géant

1. Lewis Trondheim, *Slaloms*, op. cit., p. 14.

anthropomorphe avec des problèmes de peinture. L'approximation, même grotesque, est donc intégrée au processus de figuration et prise en compte dans la rationalité de la diégèse.

L'approximation est donc bien généralisée à l'ensemble de la figuration. L'effet est accentué lorsque des éléments ponctuels, dessinés de manière réaliste, s'opposent à l'approximation générale. Il semble donc qu'il y ait une fusion du critère d'homogénéité mimétique de la veine héroïque et du style comique.

La deuxième distinction concerne le récit. Il paraît être autant apparenté à la linéarité à progression narrative héroïque qu'au fractionnement comique. Même *Le Combat ordinaire* dont le récit est tout à fait linéaire ne repose sur aucune structure narrative organisée mais plutôt sur une succession d'événements parfois coordonnés par des incidences logiques, parfois seulement juxtaposés. L'intrigue disparaît entre le fractionnement et la linéarité, tout deux désactivés par leur union : le fractionnement illustre matériellement la rupture linéaire de l'intrigue héroïque.

La troisième et dernière distinction porte sur le traitement du personnage. Puisque ses caractéristiques morales évoluent au cours du récit, il relève en cela davantage du personnage héroïque que du personnage comique. En revanche, l'absence totale d'une quelconque éléction et sa forte inscription dans l'universalité du quotidien font de lui un personnage plus comique qu'héroïque. La convocation de deux critères, la possible évolution et l'universalité, rejette là-encore toute possibilité de rapprochement d'une des deux veines.

La fusion effective des deux veines tend donc à désactiver les procédés héroïques et comiques, à vider la narration de ces procédés traditionnels, à réconcilier l'antagonisme entre les veines héroïque et comique pour mieux les déconstruire.

2. *Étude de la tendance collective : une esthétique de l'approximation.*

Ce règne de l'indécision générique semble donc trouver une certaine cohérence dans l'incohérence même, dans la récurrence de certains procédés de déstructuration des socles. Un goût certain pour l'approximation paraît être le dénominateur commun de nombre de récits de l'ordinaire, car il s'agit bien ici de récits de l'expérience individuelle

à travers la « pacotille »¹ et les coups durs. *Approximativement*, qui est à la fois le titre de la première autobiographie de Lewis Trondheim et la devise qu'il joint à ses dédicaces, synthétise bien ce goût de l'approximation du réel que se charge de rendre le récit. Il s'agira donc de déterminer les enjeux d'une telle esthétique dans la représentation du monde et la représentation de l'individu qui, ne l'oublions pas, est au centre de ces récits.

a) Tension entre approximation et mimétisme.

On a pu observer que l'approximation, surtout d'origine grotesque, est utilisée, non plus dans sa tension avec le figuratif, mais qu'au contraire elle se substitue à lui : les déséquilibres approximatifs sont utilisés pour figurer, sans être disqualifiés par l'opposition réaliste. La cohabitation des deux veines, si l'on a bien affirmé qu'elle désactivait les attentes du lecteur en l'absence de socle, conserve néanmoins les effets immédiats de ses emprunts héroïques et comiques. Figurer l'ensemble de la fiction de manière approximative – zoomorphisme, nez en « patate », irrégularité du trait et des contours –, c'est conserver les effets du processus de figuration et ceux du processus de dégradation stylistique ; c'est donc conclure un pacte de lecture double. Celui-ci est fondé en partie sur la volonté de représenter fidèlement, et non pas de manière grotesque – on ne peut plus parler de grotesque en l'absence d'une référence à l'équilibre rationnel. Mais la seconde partie du pacte concerne cette impossibilité de figurer tout à fait le référent qui rend compte du processus de fictionnalisation par la représentation du factice.

L'héritage des effets grotesques dans l'approximation implique la volonté de montrer comme faux, tandis que l'héritage des effets réalistes implique celle de montrer comme vrai. La figuration approximative se place donc dans la conciliation de l'artificialité et du mimétisme. Elle se distingue par la coprésence d'une part de « vrai » ou de vraisemblance – selon que le récit soit respectivement autobiographique ou seulement « réaliste » – et d'une part d'in vraisemblance que suggère l'héritage grotesque. Cette scène de tourisme extraite des *Chroniques birmanes* est donnée pour véritable en raison du caractère autobiographique de l'oeuvre, mais le style approximatif du dessin rompt

1. Bluch dans : *La Nouvelle Bande Dessinée, entretiens avec Hugues Dayes*, op. cit., p. 43.

cette vraisemblance : le référent est donné pour réel mais ne peut être conçu comme tel en l'absence de figuration réaliste ; il n'est que suggéré¹ :



On comprend que cette part d'in vraisemblance convoque des signes universels de représentation, des icônes. Le récit par la suggestion qu'instaure la figuration approximative balance donc entre fiction collective (icône) et référent singulier qui aboutit à une valorisation double de l'événement. Celui-ci relève à la fois d'une valorisation singulière pour ce qu'il est donné pour vécu comme singulier, au moins par des personnages de fiction, et aussi d'une valorisation universalisante en ce qu'il est graphiquement détaché de son référent factuel.

b) Distinction approximative de l'individu.

L'individu participe lui-aussi à cette indétermination identitaire. Son état dépend de la fluctuation des événements et ne peut être défini rigoureusement.

On revient tout d'abord à nos observations sur le traitement du personnage. Sont conservés des veines héroïque et comique le critère d'évolution morale et celui de

1. Guy Delisle, *Chroniques birmanes*, op. cit., p. 48.

contexte biographique ordinaire (professeur dans *Les Profs*, écolier dans *Titeuf* ou *Cédric*, gardien de la paix dans *L'Agent 212*) tandis que sont rejetés les critères d'élection (super-pouvoir, naissance fantastique) ou de caractérisation morale excessive (paresse et ingéniosité farfelue de Gaston Lagaffe) proche des déterminations d'emplois dans le théâtre classique. On voit donc conservés les critères liés à l'instabilité identitaire du personnage et rejetés les critères de reconnaissance immédiate, de détermination du rôle du personnage dans la fiction. Le personnage alternatif est souvent un individu ordinaire peu caractérisé et sujet à une évolution ; il tend donc vers l'universalité identitaire.

En outre, la restriction textuelle qui oppose la Bande Dessinée à la prose littéraire – sans doute la raison pour laquelle les personnages de Bande Dessinée sont traditionnellement fortement caractérisés pour être définis rapidement – ne permet pas de développer par l'écrit l'état moral du personnage. Le phylactère de pensée et le phylactère narratif sont les seuls éléments de prose à déterminer une pensée franche, ou donnée comme telle, partagée intimement avec le lecteur hors des inhibitions sociales liées au phylactère discursif. Celui-ci est instauré dans le dialogue donc dans un rapport de censure avec l'autre. *Le Combat ordinaire* et *Dans mes yeux* se distinguent tout deux sur ce point par la rareté de ces phylactères privilégiés : le dialogue seul peut donner les informations nécessaires à l'identification. Le narrateur omniscient semble banni de ces récits. *Persepolis* et *Pourquoi j'ai tué Pierre* participent davantage de la prose intégrée par le phylactère narratif : le narrateur est omniscient et décrit les pensées du protagoniste figuré. Mais la prose demeure assez restreinte et s'attache davantage à commenter l'image qu'à plonger dans la description élaborée des conflits internes du protagoniste.

L'identification morale des personnages, notamment du protagoniste, passe donc par un autre biais que les outils traditionnels du médium, la caractérisation excessive et le phylactère de pensée. On vient d'observer que le référent événementiel ne semble pas avoir d'autre valeur que contextuelle : il n'est à priori, en raison de sa figuration approximative, que le lieu d'évolution spatiale du protagoniste, une simple description dans la narration. Pourtant, on peut également le considérer dans son rapport à l'individu, en raison notamment de l'homogénéité approximative. L'hétérogénéité stylistique qui fonde le style comique distingue le contexte, simple décor, de l'individu tandis que l'homogénéité dans l'approximation nous amène à considérer les deux sur un

même plan : contexte et protagoniste peuvent être corrélés. En effet, on a vu que le récit de l'ordinaire se fondait sur le rapport d'incongruité instauré entre le protagoniste et son environnement. La rupture des codes d'identification du protagoniste amène ainsi le lecteur à définir le protagoniste sur des actions qui révèlent son état psychologique : la rencontre amoureuse dans *Le Combat ordinaire* ou *Dans mes yeux*, l'oppression politique et religieuse dans *Persepolis*. On peut étayer cette hypothèse par l'absence de structuration narrative des faits : le fait n'a pas de valeur diégétique puisque l'intrigue est rompue ; ce qui s'ajoute au constat qu'il n'a pas de valeur décorative – à l'inverse des dessins héroïques qui font de l'image un spectacle avec force détails – puisqu'il est représenté approximativement. Il ne semble donc avoir d'autre valeur que d'intervenir dans le quotidien du protagoniste et de stimuler des réactions permettant son identification morale. Le fractionnement événementiel paraît être une succession exhaustive de situations plus ou moins conflictuelles, autant de facettes d'un individu indéfinissable et fluctuant. L'individu ne se définit donc pas par une description morale qui ne saurait être constante, mais par la somme de ses réactions face à des faits multiples.

Pour revenir à la fonction du texte, on peut noter l'usage abondant des phylactères discursifs. La conversation est un fait face auquel un personnage prend position et révèle une part de sa personnalité :

Je préfère lorsque c'est fluctuant. C'est encore plus flagrant dans *Pichenettes* où il n'y a pas vraiment d'histoire : Lapinot est avec ses copains, c'est la vie normale. Avec Lapinot, j'aime alterner les « formidables aventures » et les histoires plus réelles, où il ne se passe pas grand chose, où c'est surtout du relationnel. J'aime bien les gens qui se parlent. J'ai une petite facilité à écrire des dialogues, c'est un peu mon défaut. Mais je trouve ça souvent plus riche qu'un type qui se fait poursuivre par des espions, qui saute en parachute, tombe dans une meule de foin et se fait courser par des chiens. J'aime les films comme *Peter's Friends*, *Les Copains d'abord* ou les Woody Allen : chaque personnage a sa personnalité et se retrouve dans une situation où il doit se positionner par rapport aux autres, afficher cette personnalité, réagir. Il me semble qu'on revoit ou relit plus facilement ces choses là. Quand c'est trop ficelé, linéaire, on peut se laisser piéger par l'histoire la première fois, mais pas la deuxième. J'espère qu'il y a des deuxième lectures dans mes bouquins.¹

La conversation ne dévoile pas d'attributs moraux mais certaines des positions

1. Lewis Trondheim, Richard Robert, *Autobiographie : « Ma vie de lapin »* [En ligne], op.cit.

morales du personnage, variables selon leur adaptation au contexte ; elle dévoile la réaction de l'individu en corrélation avec le fait. Mais Lewis Trondheim parle bien ici de « vie normale ». C'est une quête identitaire entreprise au cœur même de la normalité qui fait l'objet de ses récits. Les faits sont donc potentiellement vécus par n'importe quel individu, et les réactions qui leur sont corrélées sont tout autant universelles. C'est donc dans l'exhaustivité des faits, de ces petits riens, que se définit l'individu. Ses réactions ne sont pas uniques, mais la combinaison de ces multiples choix fait de l'individu un être singulier dans la conciliation de différents critères déjà présents dans le groupe.

C. L'épreuve de l'être.

Tout comme la réappropriation du média par les alternatifs était corrélée à un questionnement sur la question de l'ordinaire, la remise en cause formelle des habitudes de lecture est aussi corrélée à une remise en cause de fond, l'unicité identitaire de l'individu. Celui-ci est considéré comme partageant avec la communauté un ensemble de réactions aux faits du quotidiens, et se construit individuellement dans l'exhaustivité chronologique de ces réactions.

C'est à partir de ce point de vue qu'il nous faut revenir sur le récit de l'ordinaire. On a vu que le récit de l'ordinaire revendique la singularité de l'expérience individuelle face au discours social. Il nous faut maintenant nuancer cette position pour comprendre cette fois en quoi il relève également d'une déconstruction de l'identité singulière : l'expérience de l'incongru n'est que cet espace privilégié mais ténu de subjectivité totale, restreint au seul dépassement intellectuel d'une réaction tout à fait banale. Si la capacité d'étonnement est subjective, la réaction qui fonde cet étonnement en amont est loin d'être singulière.

1. Crise de l'être : entre solidarité et dislocation.

a) Le récit du « je » : linéarité et fractionnement.

Il s'agit ici d'approfondir les conclusions précédentes quant au fractionnement narratif. Le récit, dans *Le Retour à la terre*, *Les Petits riens*, *Le Combat ordinaire*,

Pourquoi j'ai tué Pierre (entre autres), procède d'une accumulation chronologique de sketches ou de chapitres distingués les uns des autres par des titres (*Le Retour à la terre*, *Chroniques birmanes*), ou d'une même accumulation d'événements apposés mais distincts comme différentes scènes ou actes indépendants (*Le Combat ordinaire*). L'apposition des faits est symptomatique du médium de la Bande Dessinée qui procède à l'apposition des cases sans outils coordonnants. La continuité ou la corrélation ne peuvent être déduites que de la diégèse. Une telle mise en œuvre narrative du récit rend compte d'une tension entre linéarité et fractionnement biographique. Le protagoniste est ainsi l'objet d'une construction linéaire procédant par accumulation de faits distincts. Hors d'une structure narrative cohérente, sans but et sans dénouement, la définition du protagoniste paraît n'être possible que dans cette seule accumulation exhaustive, n'être possible que dans l'achèvement de cette somme infinie de faits. La définition cohérente n'étant atteinte que dans cet infini, l'individu demeure donc fractionné, indéfinissable moyenne de réactions contradictoires. Ainsi se poursuivent les séries des *Petits riens*, du *Retour à la terre*, dans l'impossibilité de fixer définitivement l'individu.

Le fractionnement conduit également à la confrontation de réactions contradictoires de l'individu, opposables en raison de l'absence d'une coordination habituellement induite par une structure narrative cohérente. La concision – qui accélère le rythme du récit et donc la proximité des faits – et le fractionnement du récit de ces faits définitoires de l'individu, au lieu de les noyer dans un même récit nuancé mais homogène de l'individu, marquent au contraire les contradictions qui fondent cet individu. On peut reprendre l'exemple cité plus haut où Marco excuse son ami d'enfance d'avoir voté, sans aucun regret, pour Jean-Marie Le Pen et l'expulsion des immigrés, tandis qu'il se refuse à toute compassion pour le repentir de l'ancien tortionnaire de la Guerre d'Algérie. Le fractionnement du récit marque la dislocation synchronique de l'individu.

Mais le fractionnement, c'est aussi la mouvance du « je » : l'opposition n'est pas seulement synchronique mais diachronique. Là encore, la concision et le fractionnement mettent rapidement dos à dos dans la lecture des faits définitoires assez contradictoires. C'est d'ailleurs le principe narratif même de *Pourquoi j'ai tué Pierre* que d'opposer des faits représentatifs des différents âges de l'auteur. Les différents personnages d'Olivier entretiennent tous un rapport différent avec l'autre, la sexualité, le couple. Cette évolution de l'individu est inhérente au récit de vie mais la concision et le

fractionnement tendent ici à distinguer plus qu'à rassembler, à confronter bien plus qu'à nuancer une même totalité identitaire.

b) L'événement face à l'instabilité du « je ».

Hors du rapport d'incongruité singulier que l'individu entretient avec le fait, le sujet se définit par la somme de ces faits jugés ordinaires, donc récurrents. Le traitement de l'incongruité n'est qu'une phase de réappropriation subjective du fait, bien que celui-ci soit en réalité fort répandu et la cause de bien d'autres émois. La crise de l'identité que l'on a pu observer dans la rupture des codes identitaires de la Bande Dessinée nous amène à prendre en compte cet aspect du problème et à considérer le récit de l'ordinaire dans un rapport conflictuel entre l'appropriation singulière d'un fait biographique et l'absence d'un sujet stable à relier à cette singularisation. Le cas est particulièrement frappant pour ce qui est du sujet de *Dans mes yeux* : le vécu singulier de l'expérience, dont la subjectivité est démontrée par l'irrégularité émotionnelle du trait, ne peut être identifié à un quelconque protagoniste.

On propose ici d'étudier le rapport entre l'expérience subjective et la crise du sujet selon deux occurrences de cette crise. On verra d'abord comment le sujet est partagé entre sa construction culturelle et son expérience personnelle puis en quoi l'expérience subjective est en réalité le fait d'une multitude de sujets potentiels.

Dans un premier temps, on conçoit que la définition de l'individu entreprise ici est composée de faits associant un événement à une réaction. Or, dans l'esprit du lecteur et de l'auteur, qui possèdent le même héritage culturel, ces faits sont déjà catalogués et figés dans le répertoire psychologique des récits réalistes de tous supports (roman, cinéma, théâtre, Bande Dessinée, ...). Le protagoniste participe donc a priori d'une révélation progressive des différents articles du « catalogue » tels que les difficultés de la relation amoureuse, la mort des proches, les difficultés du dialogue avec l'autre. Il s'inscrit alors, à première vue, dans la cohérence du bagage identitaire du groupe. En effet, cette tradition de la prospection psychologique s'attache à la compréhension du groupe, de l'individu en ce qu'il n'est pas unique. Le protagoniste s'inscrit donc initialement dans ce carcan normatif.

Toutefois, on a pu constater que le récit de l'ordinaire, dans la poétique de

l'incongru, rétablissait le dévoilement surprenant des faits, la nouveauté exotique, afin d'en rendre compte à l'échelle de l'individu. Ainsi, le récit de l'ordinaire rétablit la place de l'Exote dans le récit du fait, tandis que l'incongru ne peut être représenté dans un récit réaliste qui ne fait qu'établir la vraisemblance, la *doxa*, ce que le groupe sait déjà.

L'incongru se limite pourtant à des faits – corrélation de l'événement et des réactions associées – connus du groupe afin de rester dans le cadre de l'ordinaire. Cela implique que tout individu du groupe est susceptible d'adhérer au récit.

Le fait ordinaire ne se restreint donc pas à la seule subjectivité mais se réfère également à la construction du bagage social de l'individu. Le récit de l'ordinaire se positionne entre reconnaissance, donc réminiscence d'un savoir culturel partagé, et éclatement de ce savoir par l'expérience subjective, de sorte que le protagoniste est lui aussi soumis à cette tension entre sa culture et la remise en cause de celle-ci par l'expérience.

Dans un second temps, on note que cette expérience locale du fait ordinaire, dite subjective, est en réalité potentiellement partagée par divers individus. Elle ne présente pas un caractère unique et n'est pas définitoire à elle seule. Cette modalité de définition implique que le sujet présente des critères moraux communs avec d'autres individus. La seule somme de ces critères induit une définition du sujet en ce qu'il participe d'un ensemble singulier de critères communs au groupe. Le sujet se fonde donc bien dans le groupe.

On peut opposer à cette hypothèse qu'il est possible de l'appliquer à bien d'autres faits de fiction, sur d'autres supports. Pourtant, on a pu noter que, dans le cas présent, la déstructuration narrative a pour effet d'isoler les faits les uns des autres, de les rendre indépendants. La substitution du protagoniste, si elle modifie la cohérence du livre, n'altère en rien celle du fait. En revanche, c'est le protagoniste qui assure justement la cohérence narrative et identitaire de ces faits successifs. Ceux-ci possèdent donc bien une valeur double : universelle et subjective. Pris indépendamment – ce que l'absence structure peut suggérer –, ils n'acceptent pas un unique référent identitaire : le protagoniste est moralement ordinaire. Toutefois, dans la cohérence du récit, ils participent à la construction identitaire de l'individu.

c) Le « je » de la masse.

Cette ambiguïté est particulièrement sensible dans *Les Aventures de l'Univers* de Lewis Trondheim. D'abord parues dans le journal *les Inrockuptibles*, les courtes histoires autobiographiques qui composent cette série sont aujourd'hui réunies en album. Outre ce découpage narratif en faits isolés qui suggère – selon l'hypothèse précédente – la substituabilité du protagoniste ornithomorphe, le décalage entre le fond autobiographique et l'annonce préliminaire d'universalité nous amène là encore à nous interroger sur le rapport entre l'individu et son univers.

Au regard du contenu de cet album, particulièrement porté sur la perception des débats géo-politiques contemporains par le badaud, on peut s'aventurer dans un rapprochement avec le contexte historique.

Le Mur de Berlin tombe en 1989 et l'URSS est dissoute en 1991. En 1990 est commercialisé Internet et créé le *web* en langage HTML. L'Association est fondée en mai 1990. S'il n'y a pas de relation directe entre ces trois événements – qui plus est d'importances très différentes –, il faut néanmoins souligner la proximité historique de ces faits comme contexte de développement du récit de l'ordinaire en Bande Dessinée. La chute du communisme soviétique marque la victoire de l'impérialisme américain – même un État communiste comme la Chine s'adapte aujourd'hui au capitalisme mondial – et le début d'une homogénéisation universelle d'un mode de vie fondé sur l'*american way of life*, phénomène ressenti par certains comme la perte des particularismes locaux. La politique d'assimilation entretenue par les États-Unis depuis le plan Marshall, relayée par le développement d'Internet comme espace d'échange international privilégié – qui, sous le monopole américain, rejette encore tout système d'écriture en dehors du latin, comme les idéogrammes chinois –, peut être rapprochée de la politique coloniale d'assimilation que Segalen opposait à l'idée d'Exotisme. En effet, dans un tel contexte de mondialisation morale, l'individu peut croire à la perte de son unicité, de son identité.

Ce sentiment de perte relative de la diversité culturelle est doublé d'un sentiment de dépendance cultivé depuis Marx avec l'idée de masse et la destruction du libre sujet, soumis à sa seule raison. Cette impression de dépendance à des codes collectifs semble s'être fortement développée, du moins paraît s'être intégrée à la *doxa*, avec la vulgarisation progressive de certains concepts des sciences humaines (sociologie, psychologie) et des courants de psychanalyse par le biais de l'éducation et de la

prolifération des médias : Freud, Lévy-Strauss, ... La certitude pour le public du bien-fondé de ces théories peut trouver son origine dans diverses applications ayant souvent pour objet de manipuler ce public : études marketing, publicité, sondages, méthode Coué ... Celui-ci prend conscience de la manipulation dont il est l'objet et par conséquent de sa faiblesse et de sa dépendance culturelle.

L'individu contemporain est sans cesse sensibilisé à cette tension entre son individualité et la masse dans laquelle il évolue. Il sait qu'il dépend des deux et doit autant affirmer son originalité que sa normalité.

2. *Un phénomène d'actualité : le blog.*

Ces considérations nous amènent à considérer un autre phénomène d'écriture de soi, tout aussi d'actualité : le blog. Lié par essence au développement d'internet et support autobiographique public du badaud, il est également le support de certains récits de l'ordinaire en Bande Dessinée tels que certains *Petits riens de Lewis Trondheim* et autres anecdotes de Manu Larcenet, Guy Delisle, Boulet, Pénélope Jolicoeur, Margaux Motin. Dénigré pour l'impudeur que l'on croit déceler dans l'étalage public de l'intimité, on peut néanmoins s'interroger ici sur le besoin dont il est le vecteur, notamment sur le besoin de s'écrire dans la masse. On se proposera d'abord de justifier cette dérive de notre propos par un rapprochement avec notre corpus afin de déterminer les nouveaux repères de lecture de la Bande Dessinée alternative pour observer ensuite les enjeux d'un tel phénomène d'écriture de soi dans le récit du fait ordinaire.

a) Blog, blog-BD, récit de l'ordinaire : des attentes similaires.

Le blog étant utilisé par certains auteurs parallèlement à leur activité livresque, il n'est pas inintéressant de déterminer quels rapports sont entretenus entre les deux pratiques. On peut faire trois remarques principales sur une éventuelle appropriation – ou une similarité certaine – de certains critères définitoires du blog par le récit de l'ordinaire en Bande Dessinée.

Tout d'abord on peut remarquer, comme précédemment, que le média Bande

Dessinée paraît s'emparer du média blog autant comme matériel épitextuel que comme médium narratif. Les auteurs utilisent ce média comme vecteur d'information sur leur activité (Manu Larcenet), comme moyen de publication hors marché pour se faire connaître (Boulet¹, Pénélope Jolicoeur², Margaux Motin³), pour pratiquer leur activité d'auteur sur un autre support (Lewis Trondheim⁴, Guy Delisle⁵), ou pour pratiquer d'autres médium narratifs (blogs en prose de Fabrice Neaud⁶). La pratique et la combinaison des deux médias induisent une ambiguïté sur les attentes des lecteurs qui ne savent pas, face à la variété de ces récits hybrides, s'il s'agit de Bandes Dessinées numériques quand le blog est dessiné, ou de blogs de papier lorsque le livre prend l'apparence d'un blog-BD⁷.

La place du lecteur est en effet un élément déterminant. Comme on l'a vu, celui-ci est souvent intégré au processus de narration, destinataire dont on prend en compte l'avis. On se rappelle la figuration des lecteurs dans *Désœuvré* et *Presque*. Cela n'est pas sans rappeler la possibilité de laisser des commentaires à la fin des articles de blog. L'intervention potentielle du lecteur est un élément de caractérisation.

On peut noter ensuite, dans l'activité livresque, que le fractionnement de la narration graphique en anecdotes successives, titrées comme telles, est plus proche du fractionnement en articles généralement accepté par les blogs autobiographiques que du découpage romanesque en chapitres. Le blog comme le récit de l'ordinaire tendent à définir l'individu par la somme désorganisée de ces petits faits que l'auteur juge nécessaire de noter comme composantes de son identité. La Bande Dessinée s'approprie ce système narratif qui, même s'il n'est pas neuf en littérature, reste une composante bien connue du lecteur d'un processus d'écriture populaire, le blog, qui lui est contemporain. Cette appropriation artistique par le dessin prend la forme d'un des nombreux travaux sur le médium opérés par les alternatifs.

1. Boulet, *Bouletcorp.com* [En ligne], <http://www.bouletcorp.com/blog/> (03/05/2010).

2. Pénélope Bagieu, *Ma vie est tout à fait fascinante* [En ligne], <http://www.penelope-jolicoeur.com/> (03/05/2010).

3. Margaux Motin, *Margaux Motin, Yeah Yeah You Know me* [En ligne], <http://margauxmotin.typepad.fr/> (03/05/2010).

4. Lewis Trondheim, *Les petits riens de Lewis Trondheim* [En ligne], <http://www.lewistrondheim.com/blog/> (03/05/2010).

5. Guy Delisle, *Jérusalem, un canadien errant dans la ville sainte* [En ligne], <http://www.guydelisle.com/WordPress/> (03/05/2010).

6. On peut citer notamment : Fabrice Neaud, *Lettres à un Kosovar* [En ligne], <http://fabriceneaud.20six.fr/> (03/05/2010).

7. Notamment : Boulet, *Notes*, T. 1, *Born to be a larve*, Paris, Éd. Delcourt, coll. Shampooing », 2008.

On remarque enfin que les thèmes abordés par le récit de l'ordinaire sont les mêmes que ceux des blogs : bien qu'hétéroclites, ils ont pourtant en commun d'être les « dire » d'expériences individuelles d'individus indistincts de la masse – ni célèbres, ni artistes, ni professionnels de l'écriture. La distinction entre le blog et le récit de l'ordinaire provient de l'appropriation d'un « dire de l'ordinaire » par l'art et sa transformation en « récit de l'ordinaire » soumis à une poétique que l'on a déjà étudié.

Le média et le médium du blog paraissent faire l'objet d'une récupération, ou d'un rapprochement, par le récit de l'ordinaire. La proximité des deux média permet ainsi de bâtir une mouvance du récit de l'individu auquel le lectorat est déjà sensible : l'horizon d'attente du blog paraît se substituer aux horizons d'attente de la Bande Dessinée traditionnelle.

b) Se distinguer dans la masse : le « je » dans la masse.

Le blog, comme le récit de l'ordinaire, semble provenir d'un besoin de se dire, de se raconter pour trouver son identité lorsque tout le monde fait et aime sensiblement les mêmes choses. Nombreux sont les articles de blog ou de Facebook qui racontent une énième soirée bien arrosée, ou un avis sur film vu par des milliers de spectateurs, tous blogueurs potentiels. Quand on vit tous la même chose, il est probable que l'identité paraisse asphyxiée par tant d'occurrences d'un même discours dit autobiographique. Lorsque l'auteur d'un blog ou d'un récit de l'ordinaire a conscience de cela, l'écriture peut donc présenter deux fonctions.

Écrire « je » peut d'abord signifier écrire « je parmi nous », soit faire le récit de sa vie dans le but de déceler, malgré sa dépendance au groupe, la trace d'une totale subjectivité, de son unicité. S'écrire en se sachant ordinaire, c'est s'écrire dans la confrontation de sa normalité et de son individualité. En effet, tenir un blog n'est pas tenir un journal : donner à lire son journal par la publication en ligne, donc le rendre consultable pour tout internaute, implique de donner un image de soi qui tende à démontrer son rapport, d'intégration ou de rejet, au clan. Le blog relate généralement un « je » dans le monde et non dans son intimité – quoique la question du public et du privé

soit très variable. Il procède à une définition de soi par l'accumulation d'actions normatives.

Le récit de l'ordinaire paraît s'emparer de ce discours du « je » de la norme pour caractériser l'individu dans la singularité de ces actions normées.

Écrire « je » peut aussi signifier écrire « nous », soit faire le récit d'un groupe par la représentation des rituels sociaux – l'ensemble de ces faits considérés comme communs à tous les membres du groupe – et par l'usage d'un langage propre ou d'un argot – comme le fameux « langage texto ». L'écriture de soi devient alors le récit d'une communauté fondée sur le partage de faits biographiques communs. Écrire « je » revient à écrire la masse. Fabrice Neaud dit ainsi des auteurs de blogs-BD¹ :

Je crois que ces gens là ne disent rien d'eux. Ils disent beaucoup par contre de la petite classe socioculturelle à laquelle ils appartiennent – c'est-à-dire la nôtre – , cette espèce de middle-class moyenne un peu bobo censément un peu de gauche et molle que nous sommes tous. [...] On a toujours la même psyché. J'ai l'impression qu'à travers les blogs c'est la même psyché, c'est les mêmes personnages. Mais surtout le pire c'est qu'ils ne parlent pas d'eux. Ils créent pour le coup un personnage, non pas une figure ni un narrateur ; ils créent un personnage de Bande Dessinée qui vaguement leur ressemble. Mais je crois que le premier qui a commencé ça – c'est terrible, je l'adore –, c'est Lewis Trondheim avec *Approximativement*. Le personnage de Lewis Trondheim et le personnage de Lapinot sont exactement le même au niveau psychologie. [...] C'est un peu de réflexion par moment mais pas trop ; et quand ça devient un peu trop lourd au niveau réflexion, deux cases de silence, un gag. Et les blogs, c'est la même chose.

Le personnage devient l'hybridation du « je » et de l'autre, du groupe, la figuration de cette espace tenu de l'identité de l'individu qui se confond avec la foule.

Là encore, cela n'est pas sans rappeler la mise en scène collective que l'on relevait dans les récits autobiographiques des auteurs.

Le récit de soi de la Bande Dessinée semble donc se lire, dans les attentes qu'il génère, autant comme un blog autobiographique que comme une Bande Dessinée traditionnelle. On se réfère ici à la définition de la Bande Dessinée dont nous sommes

1. Fabrice Neaud, *Conférence de Fabrice Neaud sur son travail* [En ligne], *op. cit.*

convenu précédemment : le récit de l'ordinaire s'écarte de la norme pour intégrer les enjeux sociaux de l'écriture du blog. Des structures et des enjeux similaires les rapprochent et donnent au lecteur les codes d'appréciation de ce type singulier de Bande Dessinée.

3. *L'écriture de soi : vers le groupe geek ou vers l'étude de la crise intime.*

L'écriture de soi est troublée dans un tel contexte. S'écrire reviendrait à écrire l'autre. Le « Combat ordinaire », par définition, marque bien cette tension entre l'être et l'autre, entre le « combat », relevant du singulier en ce qu'il est action, connoté comme le produit extra-ordinaire d'un individu ou d'un groupe distinct, et « l'ordinaire » qui est universellement partageable et peut relever d'une certaine passivité.

On notera cependant que dans cette masse dynamique des écritures du « moi ordinaire », certains acceptent, sans doute par intérêt médiatique, cette écriture de soi comme l'écriture du groupe, formant des groupes de « fans *geek* », structurés autour des *blogs*, alors que d'autres utilisent cette tension entre la recherche intime et ses dérives universalisantes, comme support de leur réflexion artistique¹. S'opère dans cette dernière mouvance une restructuration du moi, dans la tension avec l'autre. Avant de nous intéresser plus particulièrement dans la suite de notre étude à la deuxième tendance, nous étudierons l'influence de la première en ce qu'elle occasionne dans la réception de l'ensemble par le public : une minoration de l'enjeu intellectuel malgré la visibilité due au succès commercial.

a) La communauté *geek*.

On a pu remarquer dans le premier chapitre que les blogs-BD fonctionnaient souvent sur le principe de citation en réseau : les auteurs se citent les uns les autres comme « bon blog » ou « amis » et se renvoient les lecteurs dans la course à la notoriété. C'est le premier maillon de la chaîne vers le microcosme. Mais le second maillon de la chaîne, c'est le lien de parenté identitaire avec le lecteur. Or, comme

1. Fabrice Neaud, *Conférence de Fabrice Neaud sur son travail, en 2009, aux Beaux-Arts de Lyon* [En ligne], <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article482> (14/01/2010)

l'avance Fabrice Neaud, l'intérêt de la plupart des blogs ne consiste qu'à composer le personnage par la seule hybridation du « je » et du groupe, à ne figurer du personnage que ce qui se confond avec la foule, de sorte que seule la parenté subsiste. Comme le dit Blutch des génériques de séries télé qu'il utilise en citation, mettre sous le nez du lecteur un élément de son quotidien, c'est « un procédé facile [pour] se les mettre dans la poche »¹.

L'ambiguïté identitaire fait donc le jeu de certains blogs autobiographiques qui se bornent à raconter le groupe, à développer le mythe identitaire de la communauté et s'en déclarer les portes-parole. Se constituent alors les groupes de « fans » qui paraissent ne voir dans l'auteur que le simple reflet de leur identité commune.

Cette pratique se borne donc à narrer cette confrontation de l'individu et de son groupe sans en creuser les fondements et les enjeux. Elle ne pose pas le problème de la confrontation mais seulement le thème : elle fait référence pour se légitimer à toute la mouvance des récits de l'ordinaire mais n'en présente qu'une version dégradée, privée de son intérêt introspectif.

En raison de cette dernière conclusion, il n'est plus nécessaire de détailler cette pratique. Mais cette brève étude nous permet de la considérer pour le rapport qu'elle entretient avec la mouvance des récits de l'ordinaire. Si elle peut occasionner, à moindre mesure, une perte de légitimité du mouvement suite aux amalgames hâtifs qui les réuniraient sous l'étiquette « Bande Dessinée autobiographique », elle peut servir le mouvement pour deux raisons.

La première raison est que, par le large public touché, la blogosphère rend visible, même de manière dégradée, le mouvement alternatif et la remise en cause de l'évasion. En effet, Boulet est sans doute plus connu du grand public et plus accessible que Fabrice Neaud. Si les alternatifs montrent la voie du renouvellement aux éditeurs, c'est sans doute la récupération qui en est faite qui ouvre une voie plus aisée aux lecteurs néophytes.

La deuxième raison provient de la mode même du blog-BD : la visibilité qu'instaure la mode engendre l'habitude et l'accession du lecteur aux codes d'appréciation du renouvellement. Le lecteur n'est plus choqué, après connaissance de la « version abrégée », par la rupture parfois rebutante qu'instaure l'alternatif avec les codes de la

1. *Op. cit.*

Bande Dessinée traditionnelle.

b) Recomposition du moi.

La poétique du récit de l'ordinaire implique au contraire de déterminer la singularité de l'expérience ordinaire, de déterminer l'unicité de l'individu dans la masse des occurrences. Le récit de l'ordinaire se distingue donc essentiellement du blog de masse en ce qu'il ne peut générer de tribu, de communauté soudée autour d'un personnage représentatif de sa totalité. Au regard de nos derniers propos, l'écriture de soi paraît relever plus de l'action que du simple récit contemplatif, plus d'un effort de définition des limites de son identité que des seules introspection et rétrospection dans le cercle fermé d'une identité établie et stable.

L'Exotisme de l'ordinaire rétablit la confrontation, l'expérience de l'autre comme n'étant pas soi. La restitution de l'expérience, bien plus que le récit du référent, se constitue comme acte de définition par circonscription morale et physique du sujet.

CHAPITRE 3 - L'ÉCRITURE « ORGANIQUE » DE L'AUTOFICTION : CONTRE UN « DIRE » MINÉRAL.

Cette entreprise de construction identitaire – opposée à la pratique du seul récit d'une identité considérée dans son unicité malgré ses contradictions internes – est revendiquée par les tenants de l'autofiction depuis la fin des années 70' et par les « Nouveaux Romanciers » autobiographes.

Genre en vogue, l'autofiction échappe pourtant à toute théorisation définitive, s'évapore chaque fois que l'étau critique semble se refermer. Les listes exhaustives de ses caractéristiques définitives, établies par des critiques d'influence structuraliste, poussent Philippe Vilain, portant ici son propos sur la définition doubrovskienne composée dans l'étude de Philippe Gasparini¹, à commenter cette tendance asphyxiante :

Si la fortune de l'autofiction provient en partie de son absence véritable de définition, sans

1. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

définition crédible, l'autofiction conserve-t-elle pour autant une pertinence théorique ? Quelles sont ses limites, ses aptitudes à renouveler le genre et à rayonner sur la littérature contemporaine ? Un tel désaveu de la définition de Doubrovsky ne paraît cependant pas infondée tant cette définition générale réclame trop de critères d'appartenance pour être performante. Dans son ouvrage, *Autofiction. Une aventure du langage*, Philippe Gasparini en dénombre scrupuleusement dix [...]. Trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut *entièrement* souscrire. Il y a presque quelque chose d'Oulipien dans cette définition qui fixe, à qui voudrait écrire une autofiction, des contraintes d'exercice excessivement rigoureuses, relatives à une possible manière d'écrire l'autofiction et dont les critères d'appartenance sont aussi nombreux que contestables, comme nous le vérifierons plus loin.¹

Dans ce flou théorique qui l'amène à se chercher entre les deux essais de Philippe Vilain et Philippe Gasparini, l'auteure Chloé Delaume ne parvient pas à définir sa propre position vis-à-vis du genre autofictionnel – et son existence même en tant qu'elle se considère comme le produit de la relation entre des faits biographiques et leur recomposition. Face aux contradictions des spécialistes et à l'agglutination des concepts néologiques, elle croit devoir renoncer à sa place dans le genre autofictionnel malgré sa participation au colloque « Autofiction » de Cerisy comme l'une de ses représentantes :

L'autofiction : pas mon genre, pas mon camp, pas mon étiquette, ne convient pas. *Il faudrait que vous inventiez un autre mot.*

Ça tourne mal en vérité les aventures de Chloé Delaume au pays de l'Autofiction. Des bas-fonds de ma licence, j'avais affronté les doctorants de Cerisy. J'avais passé l'oral, je m'en étais sortie. J'étais là parce que tels étaient mon genre, mon camp, mon étiquette. Revendiqués très fermement, oyez braves gens, déclaration.

[...]

Je m'appelle Chloé Delaume.

Je suis un personnage de fiction.

Aujourd'hui je ne sais pas si j'ai le droit d'exister.²

Elle dénonce ainsi l'absurde excès de normalisation formelle qui prétend définir mais en vient à occulter toute une dimension extra-littéraire apparemment inhérente à ce type d'écriture.

1. Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Éd. de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2009, pp. 16- 17.

2. Chloé Delaume, *La règle du Je*, Paris, Éd. PUF, coll. « Travaux pratiques », mars 2010, pp. 34- 35.

Encore aujourd'hui, soit trente ans après la première évocation et définition du concept par Serge Doubrovsky, ces listes interminables de critères définitoires semblent chercher davantage à légitimer – ou délégitimer – l'existence du mot, lésé de son concept, qu'à tenter de comprendre la démarche de l'écriture. Distinguer l'autofiction de l'espace autobiographique ou l'y intégrer, remettre en cause les différentes classifications des écritures du « moi », le positionnement typologique paraît être le seul intérêt de ce genre, sous-genre, ou méga-genre.

Ce « genre » n'étant donc en apparence qu'une chimère théorique, on ne lui confrontera pas notre corpus mais on soumettra plutôt à celui-ci la question de l'écriture autofictionnelle, soit l'acte d'autofictionnement en ce qu'il s'étend aujourd'hui hors de la seule écriture, hors de toute généralisation structurelle – laissé à la libre appréciation du sujet créateur, manipulateur – et hors du seul média littérature :

L'écriture autofictionnelle constitue ainsi une pratique à vocation identitaire autant qu'à dimension littéraire qui relève de l'invention de soi : un sujet se découvre et se construit par un acte de représentation fondé sur l'expérience vécue, appelé par ses effets à agir sur l'existence en cours, laquelle rejoindra à son tour, en temps utile, l'oeuvre ainsi entreprise.¹

On étudiera au préalable les positions prises par l'autofiction, comme « forme postmoderne de l'autobiographie »², contre l'autobiographie d'influence réaliste pour étudier ensuite la tendance générale que suit, malgré son aspect hétéroclite, l'écriture autofictionnelle. On déterminera enfin en quoi notre corpus peut s'inscrire dans un tel processus et dans quelles limites.

A. « Autobiographie ? Non » : une déconstruction générique sans substitut.

Le terme autofiction apparaît pour la première fois en 1977 dans le deuxième paragraphe du « prière d'insérer » de *Fils* de Serge Doubrovsky³. Le critique universitaire l'habilite aussitôt de quelques critères définitoires, autant pour justifier son

1. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Écrivains au présent », 2009, p. 39.

2. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" » dans : Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles, Éd. Academia Bruylant, coll. « Au coeur des textes », n° 6, 2007, p. 64.

3. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Éd. Galilée, 1977].

opposition préliminaire à l'autobiographie que pour susciter la curiosité du lecteur et du critique :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fls* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musicale. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Il s'agira ici de considérer l'autofiction dans son opposition à l'autobiographie, l'annonce d'une déconstruction du genre sans solution de substitution.

1. Positionnement contre l'autobiographie.

Ce positionnement de l'autofiction contre l'autobiographie nous amène à considérer un point de définition important : elle se place contre et se définit alors par la négation, acceptant de ce fait, en théorie, des acceptions diverses. Comme le « Nouveau Roman » s'est opposé au roman de tradition réaliste hors de toute coordination générique, l'autofiction s'oppose à l'autobiographie d'influence réaliste par la déconstruction du postulat de sincérité référentielle par des biais potentiellement variés.

a) La « Nouvelle Autobiographie » : contre le pacte lejeunien.

Au début des années 80', – et même, selon Seda Chavdarian¹, dès 1967 avec le *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor – les mêmes « Nouveaux Romanciers » qui avaient évincés le sujet du roman s'attachent au travail autobiographique. S'il est difficile, voire impossible, de les lier à l'autofiction – si on respecte notre postulat initial de déni de l'autofiction comme genre – il est pourtant intéressant de considérer leur position, et celle notamment d'Alain Robbe-Grillet, face

1. Arnaud Genon, "Pour une « Nouvelle Autobiographie »", *Acta Fabula*, Été 2005 (Volume 6 numéro 2), URL : <http://www.fabula.org/revue/document903.php> (15/05/2010)

au *Pacte autobiographique*¹ de Philippe Lejeune. Dans le chapitre « Un Nouveau Pacte Autobiographique » de sa *Préface à une vie d'écrivain*, Alain Robbe-Grillet s'insurge contre deux règles du pacte lejeunien, la première contestation étant :

Dans cet essai, Philippe Lejeune a essayé de normaliser ce qu'est une autobiographie. Il pose un certain nombre de règles censées constituer le pacte de lecture que l'autobiographe doit respecter, et deux de ses principaux articles sont absolument inacceptables. Le premier est : « On ne peut écrire son autobiographie que si l'on a compris le sens de son existence. » Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j'écris, c'est parce que je ne comprends pas. J'ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu'ils avaient bien compris le monde et qu'ils vous l'expliquaient à ceux qui écrivent parce qu'ils ne comprennent pas, et c'est la même chose pour l'autobiographe. Si j'introduis ma propre expérience vécue ouvertement, sous mon nom, dans un livre comme *Le Miroir qui revient*, c'est parce que justement je fais partie de ce que je ne comprends pas.²

La connaissance de soi pré-requise à l'écriture autobiographique ne peut être retenue par le « Nouveau Romancier » pour qui tout est incertitude ontologique. La continuité du « Nouveau Roman » vers la « Nouvelle Autobiographie » ne paraît donc pas aberrante en ce qu'elle achève d'ébranler le savoir subjectif pour lui opposer une ignorance objective. Mais la confrontation ne s'arrête pas là :

La seconde règle est : « L'autobiographe peut se tromper, il n'a pas le droit de mentir. » Là, je suis tout à fait sidéré, d'autant que lorsque Lejeune donne un exemple de grande autobiographie moderne, il cite *Les Mémoires d'outre-tombe*. Or, dans ce très beau livre passionnant, Chateaubriand ment sans arrêt, il se constitue lui-même comme un personnage et raconte des quantités d'histoires totalement inventées. On pense même qu'il n'est jamais allé aux chutes du Niagara. Tout ce qu'il raconte, comme ses voyages à Prague pour rencontrer le prétendant au trône de France, est largement fantasmé. C'est une très belle autobiographie fantasmatique, et l'auteur lui-même y apparaît comme un fantôme.³

Alain Robbe-Grillet n'admet pas cette normalisation de l'autobiographie autour d'un référentiel qui, selon-lui, ne peut être que chimérique. La question de référentiel et d'exactitude, d'ambition scientifique, ne peut être retenue pour la littérature telle que l'auteur la conçoit.

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Point essais », 1996 [Éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 1975], p. 31.

2. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture / Éd. Du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005, p. 158- 159.

3. *Ibid*, p. 159.

Cette conception « Nouvelliste » de la littérature, et plus particulièrement ici de l'écriture de soi, admet comme fondement l'hybridation du référent et de la fiction dans l'acte même de la transcription – hybridation justement démontrée par son absence dérangement dans le « Nouveau Roman ». La distinction fondamentale, au sein de l'autobiographie, que pose Alain Robbe-Grillet concerne le pacte de lecture : « J'ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu'ils avaient bien compris le monde et qu'ils vous l'expliquaient à ceux qui écrivent parce qu'ils ne comprennent pas, et c'est la même chose pour l'autobiographe. ». L'ancien pacte de lecture, d'influence réaliste, porte haut la bannière de sa généalogie puisqu'il revendique un pacte d'exactitude qui ne peut être que déçu. Le « Nouveau Pacte autobiographique » admet ne pas pouvoir saisir le vrai et n'être alors qu'une chimère qui mêle le référent objectif, sa transcription et le « mentir-vrai » d'Aragon.

Or, Serge Doubrovsky lui aussi affirme se glisser dans une des « lacunes » du *Pacte autobiographique*. Philippe Lejeune publie son étude en 1975 alors que Serge Doubrovsky s'attelle encore à la rédaction de son « Monstre »¹, *Fils*. Au risque de la rendre pénible à force d'évocations, on se risque à rappeler l'anecdote ; Serge Doubrovsky voit dans l'une des « cases aveugles » du tableau de classification des pactes de lecture :

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants.²

Cependant, si l'autofiction de Serge Doubrovsky comble une des lacunes de l'autobiographie elle ne cherche pas à s'y intégrer de force mais plutôt se construire en parallèle, sous un autre nom.

b) L'Autobiographie postmoderne : opposition et éclectisme.

Serge Doubrovsky et Alain Robbe-Grillet semblent se rejoindre, quant à leur

1. Premier nom donné à *Fils* lorsqu'il est encore à l'état de manuscrit.

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée, op. cit.*, p. 31.

opposition à l'autobiographie, dans l'affirmation de la récence de ce pacte hybride permettant à l'écriture autobiographique de se renouveler :

[...] l'autofiction, c'est la forme postmoderne de l'autobiographie. Je me reconnais comme écrivant un récit auto-bio-graphique, signé, mais pas plus qu'Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, ou George Perec – ainsi Philippe Lejeune l'a bien montré à propos de *W ou le souvenir d'enfance* – je n'écris cette espèce de beau récit totalisant, récapitulatif. On ne sent plus sa vie comme jadis. Il s'agit néanmoins toujours bien de récits autobiographiques, si ce n'est d'autobiographies. Voilà la raison pour laquelle le mot d'« autofiction » m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique.¹

L'autofiction tend ainsi à se substituer à une autobiographie lejeunienne qui fait maintenant figure d'ancêtre et ne peut plus rendre compte des problématiques contemporaines. Elle se circonscrit dans l'une des « cases aveugles » pour mieux contaminer l'espace autobiographique, protégée dans l'ombre de son indécision : de cas particulier, on en vient à lui attribuer une acception plus large (Jacques Lecarme, Vincent Collona) qui tend à englober tout processus de représentation de soi.

Pourtant, cette contestation du modèle autobiographique réaliste, qui fonde sa véracité (autobiographie) ou son irrégularité (récit autobiographique) par rapport au seul référent biographique, ne peut se concevoir comme une totalité régulière mais comme une pratique hétéroclite de contestation, de la même manière que le « Nouveau Roman » est une mouvance hétérogène qui ne trouve sa cohérence que dans la contestation d'un modèle commun : le roman balzacien. La contestation de l'unification du référentiel biographique et plus généralement la contestation de la « normalisation de ce qu'est une autobiographie » (voir précédemment) est libre d'être interprétée par chacun :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte.²

1. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 64.

2. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3 (1980), repris dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 77.

On emprunte nous-même cette citation à Régine Robin, *L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/036052ar> (24/05/2010)

L'autofiction serait donc la fiction d'un écrivain et pas d'un groupe. Elle semble ici spécifique de Serge Doubrovsky et de qui saura appliquer les contraintes nombreuses et excessives, perçues par Philippe Vilain comme « Oulipiennes », que fixe l'initiateur du « genre ». Ou bien on peut comprendre que c'est la fiction que décide tout auteur de se donner de soi-même. L'interprétation chimérique de soi, par la revendication du caractère fictionnel, devient dans tous les cas le seul fait d'un individu, libre de toute déconstruction singulière de l'écriture autobiographique réaliste.

2. *Substitution du sujet classique et du récit.*

Cette écriture autobiographique d'influence réaliste, selon la dichotomie proposée par Serge Doubrovsky entre sensibilité classique et sensibilité moderne, tend à unifier un sujet au cœur de ses contradictions :

Le sujet, au sens classique, a ses contradictions. Personne mieux que Rousseau n'a connu ses propres contradictions internes, notamment entre le masculin et le féminin en lui. Malgré tout, sa vie forme un parcours que l'on peut, en douze livre, essayer de ressaisir, de récapituler. Chateaubriand, à sa manière, fera de même que Goethe, c'est-à-dire ressaisir la totalité, l'essence d'une vie.¹

C'est à cette totalité de l'être – onthologique et chronologique – que paraît s'opposer l'autobiographie postmoderne. Il ne s'agit plus de récapituler, de transmettre, un référent existant, mais bien de déployer ce référent lacunaire et incertain.

a) Plus de centre : perte de l'essence du sujet.

À la suite de cette dernière citation, Serge Doubrovsky interroge les « Nouveaux Romanciers », citant tout d'abord Marguerite Duras dans *L'Amant* :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de lignes. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne.²

1. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 60.

2. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éd. De Minuit, 1984, p. 14.

Le sujet réel n'existe plus fondamentalement et n'assure plus la structure, la cohérence du récit. Celui-ci n'est plus qu'un atome sans noyau, amas de neutrons et de protons dont on ne sait plus ni pourquoi ni autour de quoi ils tournent. L'écriture de soi perd son but narratif ; il n'y a plus rien à raconter : l'objet d'étude est évaporé. C'est donc autre chose qui est ici en jeu et la valeur métatextuelle du dernier exemple peut nous aider à le cerner : l'écriture de soi devient l'écriture d'une écriture de soi, le récit d'une écriture de soi faussée par l'impossibilité de saisir le « je » passé. C'est ce qui amène Alain Robbe-Grillet à affirmer :

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise — selon la proposition dûment étayée d'un étudiant — une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et, peut être en un mot : consciente de son inconscience.¹

L'autobiographie postmoderne – qu'elle soit « Nouvelle Autobiographie » ou autofiction – se raconte, est elle-même son propre sujet. Face à l'impossibilité de narrer un « je », qui de toute façon est déjà insaisissable, achevé dans le passé, c'est la construction d'un « je » et le récit de cette construction qui sont ici effectifs.

Ces deux citations montrent bien que la seule certitude est la fiction, qu'aucune conscience, qu'aucun être pensant n'a jamais habité ces lieux, mais que le récit, par sa structure et son contenu, expose un état de conscience de l'auteur, dévoile un « je » présent qui se construit un passé.

b) Bribes : plus de linéarité.

Serge Doubrovsky rappelle ensuite des propos tenus par Alain Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*, son premier roman à caractère autobiographique :

Voilà donc tout ce qui reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans

1. Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éd. De Minuit, 1994, p. 17.

parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout.¹

Il cite ensuite l'une de ses propres réflexions dans *Le Livre brisé*² :

J'ai été très surpris de découvrir que moi-même sans songer à ces passages-là, j'avais écrit dans *Le Livre brisé* : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire ».

La fragmentation de la mémoire est le premier obstacle à la cohérence de la consécutive des faits, à la cohérence logique si bien suggérée par l'autobiographie d'influence réaliste : « chez des auteurs aussi différents, on observe la même disparition du sujet classique, de son unité, de la possibilité d'exprimer son histoire précisément sous la forme d'un récit chronologique et logique. »³ Ces faits ne sont donc que la seule réminiscence d'un sujet absent donc le sujet présent, l'auteur, ne peut que se savoir le dépositaire, le contenant. Il ne peut rendre compte du sujet passé et de sa construction logique mais seulement de son propre rapport avec ce sujet éclaté. C'est ce « goût intime de l'existence », l'expérience de la réminiscence du passé même si celui-ci n'est pas reconstituable.

Cette reconstitution du passé hors d'une logique consécutive a pour corollaire la perte de l'historicité du protagoniste. Ce reproche formulé parfois à l'encontre de la synchronisation d'un éclectisme diachronique dans l'architecture postmoderne peut aussi s'appliquer à la recomposition synchronique d'un moi que l'on prive d'histoire.

Le préfixe *post-* ne désignerait alors rien d'autre qu'un repli. Après une époque gigantesque, il suggère le contraire d'un projet ou d'un idéal placé dans l'avenir : un regard blasé et sceptique sur le passé entièrement étalé, sans histoire ni hiérarchie. En l'absence de foi futuriste, le passé perd aussi son historicité et se réduit à un répertoire de formes. Renonçant à faire l'histoire, à changer le monde, parce que cela n'a jamais mené qu'à des fiascos, à des villes et des bâtiments inhumains [...] ⁴

Ces écrivains refusent de donner un sens là où ils ne le voient pas – on restreint ce propos au seul fait biographique isolé puisqu'est donné un sens à la totalité

1. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éd. De Minuit, 1984, p. 27.

2. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 61.

3. *Idem*.

4. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. Du Seuil, p. 152.

autobiographique ou autofictionnelle – et agencent ces faits privés de leur contexte dans un cheminement intellectuel qui leur donne une autre valeur.

L'événement perd ainsi sa valeur dans la chaîne biographique – qui n'est alors qu'un « répertoire de formes » – et ne devient que symbolique, un événement formulé de telle manière mais dont la perte de valeur contextuelle de causalité et consécuité nous fait dire qu'on aurait pu le dire autrement, dans d'autres lieux et d'autres temps.

La recomposition altère donc le fait et l'histoire de l'individu pour ne conserver qu'un état présent de l'auteur qui contemple sa vie synchronisée.

3. *Rejeter l'importance : se revendiquer ordinaire.*

Cette perte de la valeur contextuelle s'accompagne aussi de la disparition d'un discours sur le fait le tenant comme événement. Il ne s'agit plus d'explorer l'individualité au regard du groupe mais l'individualité en espace clos : le sujet devient le seul référent de la valorisation d'un fait.

a) La « démocratisation » de l'écriture de soi.

La première opposition de Serge Doubrovsky face à l'autobiographie relève de la faible importance qu'il se donne dans le monde :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style.

En délivrant son genre d'un privilège de la publication, il oppose ainsi l'autofiction aux mémoires, aux autobiographies, aux témoignages qui demeurent les faits respectifs d'individus d'importance politique, d'importance intellectuelle, ou ayant pris part à un fait d'importance historique. Le « beau style » est celui de la commémoration nationale tandis que le style de l'autofiction est

Fiction, [...] d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique.

L'autofiction, « hors sagesse et hors syntaxe du roman », n'est pas commémorative

mais au contraire subjective, liée par les enchaînements de langage qui se déroulent en filigrane dans l'esprit de l'auteur. Elle est avant tout expérimentale, dans le domaine poétique, et vient ainsi légitimer l'autofiction comme pratique exclusivement littéraire, tandis que l'autobiographie relève autant de la littérature que du récit des « importants de ce monde ».

La poétisation totale du « moi » est ainsi accessible à chacun, dans la limite de ses talents d'écriture, indépendamment de la valeur, pour le collectif, de son parcours de vie.

b) Partage de l'expérience.

L'autofiction restitue donc l'expérience individuelle ou plus précisément la construction poétique jubilatoire de cette expérience du « moi » :

Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Le plaisir de l'écriture, partagé avec le lecteur, prime, selon ces mots de Serge Doubrovsky, sur le récit de l'être qui demeure le privilège des « importants de ce monde », ceux dont la vie suscite quelque intérêt au regard du collectif. L'autofiction ne raconte pas une vie, car dans le cas de Doubrovsky cela est bien inutile, mais raconte une expérience de la vie à laquelle peut s'identifier le lecteur :

Certains individus – comme Irène Némirovsky, dont on a récemment redécouvert les livres – ont des vies autrement plus riches que la mienne. Le but de mon écriture est plus pervers : je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.¹

C'est ce que revendique également Alain Robbe-Grillet :

Cet effet de rapprochement avec le lecteur, j'ai essayé de voir comment il fonctionnait. Par exemple, lorsque j'évoque mon père, je dis « Papa », et le lecteur se dit soudain que j'ai eu un papa comme tout le monde, que je suis comme lui en somme, que je suis presque un être humain, alors que je suis passé pour le plus inhumain de tous les écrivains qu'on ait jamais vu.²

1. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 54.

2. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 161.

L'écriture de soi devient ainsi un échange didactique avec le lecteur plus qu'un récit de soi et, comme toute conversation, fonde ces propres spécificités indépendamment d'une idée normée du récit de soi, dans une utilisation pragmatique de tout procédé – ancien ou moderne, romanesque ou poétique – lui permettant d'aboutir aux effets désirés :

Cet effet autobiographique a touché le lecteur, du moins pour *Le Miroir qui revient*. Ce livre a eu beaucoup plus de succès à sa sortie que mes autres romans, et on sentait qu'il y avait un effet de rapprochement. J'y parle beaucoup de ma famille, très pittoresque, anarchiste d'extrême droite, et certains détails sont presque compatibles avec le pacte de Lejeune puisqu'ils sont vrais, si j'ose dire, pour autant que je puisse connaître la vérité de ma propre existence, car d'une part je ne l'ai pas comprise et d'autre part j'ai beaucoup vécu, donc largement fantasmé tout ce que je raconte.¹

Alain Robbe-Grillet alterne ainsi, selon les effets désirés, entre les pactes de l'autobiographie réaliste et de l'autobiographie postmoderne. Il touche ainsi le lecteur de manière plus libre, plus personnelle, libéré des contraintes de véracité du genre autobiographique normé.

S'il s'agissait ici de confronter les « Nouveaux Romanciers » autobiographes et l'autofiction de Doubrovsky sous une même idée de postmodernité de l'autobiographie, il s'agit néanmoins de noms différents qu'il faut respecter comme tels – même si l'on peut se demander si cette profusion nominale et définitoire n'est pas liée à la vanité d'imposer son propre concept à un phénomène communément partagé. On se propose donc de resserrer notre propos afin de déterminer maintenant ce que peut être une écriture autofictionnelle – dans une acception plus large que la normalisation doubrovskienne – circonscrite à des intentions plus qu'à des formes, pour tenter d'en déceler la présence dans notre étude interdisciplinaire, donc en dehors de la théorie des genres littéraires.

1. *Idem*.

B. L'écriture autofictionnelle : « concrète, comme on dit musique. »

Maintenant que l'écriture autofictionnelle, comme pratique postmoderne de l'autobiographie, est bien distinguée de cette dernière, il nous faut la caractériser. Comme nous l'avons dit, cette caractérisation ne concernera pas des critères formels mais une idée de l'autofiction comme relevant de la réunion d'un état passé du sujet, désordonné et incertain, et de son état présent. L'idée de transmission d'expérience, de réappropriation d'un passé éteint en lui redonnant vie dans la fiction, paraît être l'essence communément admise de l'autofiction.

Il peut être intéressant de nous interroger d'abord sur le terme d'autofiction, pour voir si la déconstruction du néologisme de Serge Doubrovsky peut générer des pistes de réflexion. En effet, une « autofiction », c'est une « autobiographie » amputée de *graphein* et à laquelle on substitue le *bios* par la « fiction ».

Cette brève réflexion, qui – on ne le répètera jamais assez – n'est que prospective, nous amène d'abord à nous interroger sur le rôle de l'écriture dans l'autofiction : le *graphein* ôté, il ne reste qu'une idée privée de toute action déterminée, ou qui est peut être justement une large potentialité d'actions, un processus à la fois littéraire et extra-littéraire. L'autofiction ne se situe pas seulement dans l'acte d'écriture de soi, « le langage d'une aventure » mais dans l'aire de représentation de soi en dehors de la seule écriture, du seul résultat textuel. Elle présente ainsi une part de virtualité qui ne peut être saisie que poétiquement, par les images suscitée par « l'aventure du langage ». C'est cette virtualité de l'autofictionnement qui paraît demeurer à la libre appréciation de chacun ; qui réside dans la mise en scène singulière, l'interprétation individuelle de la partition autofictionnelle composée par Serge Doubrovsky. C'est la matérialité du « tissage » suggérée par la métaphore de :

« Cerf-volant d'images, je tire les *films*. » Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs [...] ¹

On verra plus loin comment la métaphorisation de l'écriture et la référence constante à l'acte de l'écriture rendent compte de cette virtualité – si ce n'est vitalité – de l'écriture

1. « Prière d'insérer » de *Fils*.

autofictionnelle qui se déploie tel un « Monstre »¹ arachnéen et engloutit passé et présent dans sa toile. C'est ce qu'on peut appeler la fonction performantielle de l'autofiction.

L'ablation de *graphein* nous amène également à nous interroger sur la transmission du récit : hors de l'écriture, l'autofiction fonctionne en circuit fermé, sans autre destinataire que soi-même. « S'autofictionner », c'est rendre compte de soi à soi-même, c'est se créer soi-même pour soi-même :

L'écriture se donne ainsi comme un acte performatif, un élargissement littéraire possible proposant une issue à l'impasse dans laquelle, peut-être, se fourvoyait ma vie.²

L'autofiction est donc également cet accomplissement partiel de l'auteur dans l'acte d'écriture. C'est ce qu'on peut appeler la fonction performative de l'autofiction.

La même remarque nous amène à considérer la temporalité du processus. L'absence de matérialité – action ou résultat d'une action – relative à l'absence de *graphein*, implique de prolonger le processus à l'infini. L'autofiction est un cercle, une initiative close sur elle-même à l'infini, qui paraît se mordre toujours la queue malgré l'absence de vecteur de mouvement. C'est l'autogénération constante et « sisyphéenne »³ du « moi ».

L'écriture autofictionnelle paraît donc se définir par la corrélation de plusieurs niveaux de sens : le récit fictionnalisant de soi (fonction autonarrative⁴), la mise en scène singulière de ce récit préétabli comme fiction (fonction performantielle), et la création identitaire (valeur performative).

On étudiera une à une ces trois fonctions de l'écriture autofictionnelle afin de déterminer la singularité de cette pratique sans pour autant la circonscrire à un corpus : on admettra qu'il ne s'agit que d'un processus et de ses effets, non d'une mouvance structurée par un discours cohérent qui, produisant des attentes de lecture, l'établirait en

1. On rappelle ici le premier nom de *Fils*.

2. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain> (11/05/2010)

3. Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 30. C'est nous qui soulignons.

4. On reprend ici le terme proposé par Arnaud Schmitt et repris par Philippe Gasparini dans *L'Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., p. 312.

genre – « le genre [étant] une convention discursive. »¹

1. Fonction « autonarrative » : le « langage d'une aventure ».

Il s'agit d'abord, puisque l'on se trouve dans le champ des récits de soi, de définir quelle modalité de narration du « moi » peut être établie ici. On s'interrogera donc sur cette hybridation du réel et de la fiction qui suscite tant de réflexions sur la place de l'autofiction dans l'espace autobiographique. On revient donc largement à notre précédent propos sur l'écriture de soi face à la substitution du sujet classique et du récit. On s'attachera pourtant davantage ici à l'influence de la fiction sur le récit.

a) Structure fictionnelle de la narration : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ».

Le mode de narration dans cette « fiction, d'événements et de faits strictement réels » paraît être le seul concerné par le fictionnement. Le pacte fictionnel respecte, ou assume, l'idée que la mémoire est fragmentaire et ne peut être reconstruite avec justesse. Il tend donc à intégrer dans sa structure narrative cette incohérence de la mémoire et rompt ainsi avec l'illusion de la cohérence que prône l'autobiographie « réaliste » :

J'ai été très surpris de découvrir que moi-même sans songer à ces passages-là, j'avais écrit dans *Le Livre brisé* : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire ».²

La fiction rétablit une chaîne de causalité, de consécuitivité, qui apporte une cohérence fictionnelle – mais conforme à la réalité du « goût intime de l'existence » – à des faits réels. Le pacte fictionnel rompt donc bien avec le rétablissement attendu d'une cohérence originelle.

En cela l'autofiction relève bien d'une hybridation de la fiction et du réel.

1. Antoine Compagnon, *La notion de genre : 1. Introduction: forme, style et genre littéraire* [En ligne], <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php> (14/05/2010).

2. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », *op. cit.*, p. 61.

b) Contamination de la fiction : le « référent apocryphe ».

Cependant, cette substitution de la chaîne logique originelle par une chaîne logique fictionnelle, si elle conserve « le goût intime de l'existence », ne conserve pourtant pas le contexte originel de réalisation des faits dits « strictement réels ». Or, c'est cette chaîne logique – la cause et les conséquence de ces événements – qui donne au fait sa valeur.

Si, selon la définition inaugurale de Doubrovsky, l'autofiction postule un impératif d'exactitude référentielle [...], que vaut alors cette exactitude dans une transposition, et comment la faire concilier avec une mise en fiction ? Ne devrions-nous pas parler plutôt de *référentiel apocryphe* dès lors qu'une mise en fiction a transformé un référent au point de le rendre suffisamment méconnaissable pour s'y référer, dès lors surtout que le reste l'a déshistoricisé, privé de son contexte d'origine pour le placer dans un contexte remodelé par l'écriture, dès lors enfin que l'imbrication du réel et de la fiction a permis de déplacer les frontières spatio-temporelles en superposant à un *espace-temps premier* – qui ne possède plus qu'une valeur dénotationnelle – un *espace-temps second* qui, dans l'esprit du lecteur, devient le référentiel absolu ? ¹

Le référentiel apocryphe se définit ainsi par ces deux niveaux de signification, la dénotation du fait dans un espace-temps premier et sa transformation dans cet espace-temps second de la fiction. Si les deux sont perçus par l'auteur, le lecteur n'en perçoit que le second. Se pose alors les questions de l'accession au « vrai » par le lecteur et du rapport qu'entretient l'auteur avec ce « vrai ».

Posons d'abord le cas de l'auteur. Celui-ci anime un référent réel pour le transformer en référent fictionnel et possède ainsi, seul, les clés de la transmutation alchimique de lui-même. Philippe Vilain propose de définir ainsi la « vérité référentielle » :

Et ce déplacement de l'optique, et non du sujet, ne nous incite-t-il pas à reconsidérer la notion même de *vérité référentielle* dont il ne faudrait pas réduire la définition à une factualité et à une événementialité trop strictes, mais en élargir le sens au contraire, à une distinction entre un *référentiel réel* et un *référentiel fictif*, entre un *référentiel objectif* et un *référentiel subjectif*, ce qui nous amènerait en même temps à attribuer à l'exercice d'autofictionnement un pouvoir

1. Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 33

ou une qualité de *réversibilité référentielle* ?¹

Il paraît effectivement indispensable – au vu de la transformation de la chaîne logique – d'élargir cette notion de « vérité référentielle » et d'y inclure sa réversibilité fictionnelle dans la limite où le référentiel conserve sa cohérence signifiante, donc dans la mesure où le processus d'étirement fictionnel conserve en essence le sens du référentiel objectif. Le référentiel fonctionne alors comme un signe, porteur d'un sens premier entouré de ses variances élaborées dans la fiction. Mais alors, plutôt que de parler de « distinction » et de « réversibilité », peut-être est-il plus juste de conserver l'idée précédente de superposition dans un même référentiel apocryphe des deux états de réalité et fictivité, où l'écriture de ce référentiel subjectif garde à travers la fictionnalisation la trace de ce référentiel objectif qui l'inspire.

L'écriture du référentiel apocryphe par l'auteur conserve donc ces deux états, cette hybridation interne de réel et de fiction. Ce référentiel apocryphe s'actualise ainsi de différentes manières, sous différentes variances du référentiel objectif tout en gardant celui-ci pour centre.

C'est grâce à cette superposition que peut exister ce principe de résonance par lequel Bruno Blanckeman caractérise l'écriture autofictionnelle de Patrick Modiano :

Autonome en raison de sa facture propre, chaque ouvrage est interdépendant des autres avec lesquels il entre en résonance, proposant une variante, une combinatoire, une harmonique particulière des thèmes abordés par tous. Le processus de création autofictionnel relève en cela d'une rumination scripturale du passé qui se caractérise par la fréquence d'éléments-clés, posés à la fois comme des structures de l'oeuvre et des marqueurs de la conscience.²

On peut voir là la récurrence de mêmes référents apocryphes, variant d'une oeuvre à l'autre mais conservant toujours la trace d'un référentiel objectif central. C'est dans cette résonance que le lecteur peut déceler, par une lecture critique attentive, la trace de cette objectivité, de ce contexte biographique initial. C'est ce même principe de résonance qui fait dire à Philippe Vilain à propos de Marguerite Duras :

Duras n'écrit pas, elle réécrit. Ses textes consistent en la réécriture obsessionnelle d'une histoire d'amour, la même, toujours différente. Peut-être existe-t-il deux grandes espèces

1. *Idem*.

2. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 39.

d'écrivains : les *éclectiques*, qui papillonnent de sujet en sujet faute de n'avoir jamais trouvé le leur, et les obsessionnels, qui ressassent les mêmes thèmes d'un livre [à] l'autre (Patrick Modiano, Serge Doubrovsky). Duras appartient à la seconde espèce. Toute son œuvre est dominée par l'amour. Duras ne peut pas se contenter de dire, d'écrire une fois, elle doit revenir sur ce qu'elle écrit, car elle ne peut faire autrement que d'écrire et que, partie de si loin, de l'enfance à Sadec, elle n'est jamais revenue de ce qui s'est écrit là-bas, à son insu, de ce qu'elle a écrit par la suite, car l'écriture est un retour inlassable sur soi.¹

L'enfance à Sadec – tout comme l'inaptitude de la mère à redresser la situation et bien d'autres motifs récurrents – revient donc inlassablement et apparaît au lecteur en filigrane, dans son authenticité, à travers les différentes réécritures.

Mais on peut aussi se demander si cette transformation constante et récurrente n'intègre pas un processus de dissimulation, un besoin de signifier sans dire promptement, de donner à comprendre sans montrer tout à fait. Le fictionnement, s'il conserve l'essence du fait objectif, conserve néanmoins un voile certain sur la vérité. L'écriture autofictionnelle, malgré les nombreux reproches faits à son impudeur, peut présenter au contraire une certaine « gêne » à tout dévoiler, assez caractéristique de notre époque : l'exhibition est plus que jamais prohibée mais les faux-tabous se laissent le plus possible deviner – il paraît bien inutile de faire la liste de ces publicités pour parfums coûteux qui dévoilent aujourd'hui l'intégralité du corps d'une femme plantureuse tout en se gardant bien de montrer les quelques quatre centimètres carré de tétons savamment dissimulés. L'esthétisation par l'écriture peut être une forme de dissimulation, ce qu'admet – à bien moindre mesure que notre « exemple mammaire » précédent – Philippe Vilain :

[...] la sténographie me permettait de préserver du regard d'autrui ce *je* des brouillons et du labeur, ce *je* illisible, raturé et pour ainsi dire raté, qui s'accomplit toujours dans l'ombre du *je* de l'écrivain officialisé par la publication. Le *je sténographié* est donc ainsi en quelque sorte de le *je* d'une certaine forme d'échec social, le *je* honteux de l'enfance maudite qui ne pourra jamais accéder à un statut textuel supérieur et plus valorisant, celui dont l'identité censurée s'affirmera dans l'embrasure d'un métatexte phonétique, dissimulé derrière une retranscription plus convenable qui dira en filigrane le passage, par la réussite sociale, d'un adolescent d'extraction modeste dans le milieu littéraire [...].²

1. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 65. On s'est permis d'ajouter le [à] supposé manquant dans la présente édition.

2. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 29.

La sténographie, automatisme d'écriture permettant d'écrire « à la volée les idées souvent peu avouables, pas toujours représentables, qui [lui viennent] à l'esprit »¹, paraît rendre compte d'un référentiel objectif, pensé spontanément par l'auteur sans arrangements d'aucune sorte – si l'on excepte les filtres de l'inconscient – mais se trouve rejeté à la cave où sont entassés les manuscrits. N'est donc mis au grand jour que ce qui est avouable, que ce qui est transformé par l'écriture :

À la réflexion, je me demande si l'autofiction ne représente pas pour moi une forme de sténographie symbolique, un langage pareillement secret dont je pourrais jouer et dans lequel je pourrais [...] rendre mon « moi » énigmatique [...].²

La fiction paraît être la voie de la légitimation du passé, la possibilité d'une valorisation collective de ce qui n'en a en réalité de valeur qu'individuelle.

Dans un cadre différent, Philippe Vilain admet aussi que l'élimination de certains faits ou leur arrangement peuvent être opérés afin de conserver la cohérence de la fiction :

Et, le plus souvent, l'exigence de l'écriture m'impose de faire le deuil de situations improbables, tellement romanesques que, mises en roman, elles perdraient de leur crédibilité. L'une des fonctions du roman, pour moi, est d'effacer, soustraire, retrancher, censurer les éléments les plus sur-réels, et donc invraisemblables, de la vie.³

La cohérence de la fiction devient donc la priorité de l'écriture, devient plus importante que l'exactitude des faits.

c) La fonction autonarrative.

On peut donc se demander, à travers cette étude du rôle, de l'influence, et des prises de pouvoir de la fiction dans l'écriture de soi, en quoi le récit remplit – ou non – sa fonction autobiographique. À ce sujet, on peut s'interroger sur les possibilités offertes par la définition de l'autonarration par Philippe Gasparini, que celui-ci, empruntant le terme d'Arnaud Schmitt, tente de substituer au terme d'autofiction :

1. *Ibid*, p. 27.

2. *Ibid*, p. 29.

3. *Ibid*, p. 39.

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.¹

On peut opposer à cette définition, pour la commenter, l'allusion de Philippe Gasparini à la première évocation de l'autonarration par Arnaud Schmitt :

Se narrer, s'autonarrer, consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyscopiques, stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle. Ira est le double autonarré d'Henry.²

La définition de l'autonarration par Arnaud Schmitt correspond bien à cette hybridation problématique du référentiel objectif et de la narration romanesque qu'on a pu étudier dans cette partie. Mais les « nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire » dont parle Philippe Gasparini semblent correspondre moins à la définition d'Arnaud Schmitt qu'à la définition doubrovskienne qu'il compose plus tôt en reprenant les différents retours du « père du *Fils* » sur sa progéniture théorique :

- 1° - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- 2° - le sous-titre : « roman » ;
- 3° - le primat du récit ;
- 4° - la recherche d'une forme originale ;
- 5° - une écriture visant la « verbalisation immédiate » ;
- 6° - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- 7° - un large emploi du présent de narration ;
- 8° - un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ;
- 9° - la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
- 10° - une stratégie d'emprise du lecteur.

Il semble qu'à la modalité autonarrative de l'écriture de soi définie par Arnaud Schmitt – que nous appelons ici fonction autonarrative de l'autofiction – , Philippe

1. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage.*, op. cit., p. 311.

2. Citation extraite de : *Ibid*, p. 312 ; Référence donnée par Ph. Gasparini : A. Schmitt, « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* d'Henry Roth », dans Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'Autorité en question, Annales du CLAN*, n° 29, 2005, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 181- 196.

Gasparini adjoint certaines prescriptions stylistiques – et le critère onomastique que récuse Arnaud Schmitt¹ – relevant de ce que nous avons défini comme la fonction performantielle de l'autofiction, le travail de mise en scène de l'acte d'écriture, du processus d'autofictionnement. On se propose donc de conserver cette conception de l'autonarration d'Arnaud Schmitt et de ne plus considérer les prescriptions stylistiques de Philippe Gasparini que, à l'instar de Philippe Vilain, comme « une synthèse des possibilités de l'autofiction, [...] chacun des possibles [pouvant] être discuté »².

L'autonarration d'Arnaud Schmitt paraît être le concept le plus proche de ce que nous avons montré de la modalité narrative, de l'hybridation du récit de soi et de dominante romanesque : il s'agit en effet davantage de « se dire comme personnage » que de s'assumer un pacte d'exactitude référentielle que l'on veut, ou ne peut, assumer. Cependant, il semble nécessaire de distinguer « autonarration » et « autofiction » car, si l'autofiction paraît relever d'une fonction autonarrative, on ne peut nier l'intérêt et le bien-fondé de l'ajout par Philippe Gasparini de certaines déterminations d'ordre stylistique et la perspective de la réinvention que prône Serge Doubrovsky :

L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une *réinvention*.³

C'est pourquoi, il nous faut maintenant nous pencher sur les dimensions, propres à l'autofiction, superposant à l'autonarration ses implications extra-littéraires ; ces dimensions virtuelles de l'écriture que suggèrent les textes et surtout les textes autocritiques des auteurs.

Voilà pourquoi, oui, l'autofiction paraît s'écrire *après* l'autobiographie, et le sujet s'écrire *après* lui-même, non dans le souvenir de son histoire mais dans le ressouvenir qu'en donne sa post-histoire.⁴

L'autofiction, telle que le lecteur la lit, ne garderait que les traces d'un processus antérieur à la publication – l'écriture autofictionnelle – , comme le compte-rendu d'une

1. « Schmitt en profite pour affranchir le concept du critère onomastique au motif que l'homonymat auteur-héros-narrateur n'est nullement un gage de référentialité » : Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage.*, op. cit., p. 255.

2. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], op. cit.

3. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 64.

4. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 42.

performance ayant eu lieu en huis-clos – l'auteur étant l'acteur et son public –, comme un bout de tissu et un dossier technique témoignent de l'enveloppement du Reichstag par Christo et Jeanne-Claude en 1995.

2. Fonction performantielle : « l'aventure du langage ».

« C'est une femme, elle sourit, rituel de la signature. Pendant que je m'exécute : Ce livre m'a bouleversé, vous avez tellement souffert. Je m'arrête, la regarde. Je lui en veut beaucoup. Ce qui importe, ce n'est pas moi, c'est comment le Je opère, ce qui importe c'est la langue certainement pas l'histoire. »

Chloé Delaume¹

Si le « langage d'une aventure » est une « fiction, d'événements et de faits strictement réels », il ne remplit pas seul la fonctionnalité de l'écriture autofictionnelle puisqu'il est

confié [...] à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, *concrète* comme on dit musique.

« Hors » et « hors », « d'avant » ou « d'après », « concrète » : autant de critères qui éloignent l'autofiction de la seule littéarité, du seul récit – travaillé bien sûr, il s'agit toujours d'un « langage » – qui ne remplit qu'un rôle narratif. Comme un « cerf-volant d'image », une « trame [tissée] », le récit se doit de prendre vie, d'être animé au-delà de l'écriture, dans la mise en scène de soi et de l'écriture. L'écriture autofictionnelle remplit alors deux rôles : déployer les images qu'elle doit susciter et déployer sa propre image ; comme une musique qui suscite des émotions mais dont on perçoit également l'onde, la vibration. La lecture doit être attentive au sens mais aussi consciente de son action de

1. Chloé Delaume, *La règle du Je*, op. cit., p. 65.

lecture, doit être autant empathique que spectatrice de son propre processus.

a) Mise en scène de la partition mémorielle : rejouer le « moi ».

Plus qu'un récit récapitulatif, l'écriture autofictionnelle paraît être une expérience instantanée du « moi », un processus actif au delà du seul contemplatif :

Cette écriture sisyphéenne donne ici l'impression de redonner un mouvement, une dynamique, au passé immobile où le sujet s'est enlisé, et, par là, de réaliser le deuil des malheurs d'enfance, de s'en acquitter par l'incessant retour des mots, au risque du même coup, sinon de détourner le référentiel de son sens premier, d'amputer ce référentiel d'informations nécessaires à sa compréhension intime. Le ressassement s'affirme ainsi comme un moyen de refaire son histoire personnelle ; c'est en réécrivant sans cesse notre passé que nous nous mettons à l'inventer, à ciseler voire à esthétiser notre mémoire [...].¹

Le passé est ainsi comme une vieille partition ou une vieille pièce dramatique, oubliée dans la poussière d'un grenier, qu'il ne faut plus lire mais jouer librement pour la faire revivre. L'écriture autofictionnelle procède donc d'une interprétation libre du passé, d'une actualisation du souvenir qui préfère « [amputer] ce référentiel d'informations nécessaires à sa compréhension intime » pour redéployer l'événement dans toute sa vitalité.

Lorsque Cocteau reprend le mythe d'Œdipe dans la *La Machine infernale*, il ampute le mythe de sa signification première pour l'actualiser, en rendre un sens perceptible dans le présent. Plutôt qu'une remémoration, d'une conservation respectueuse du mythe, celui-ci est réemployé, mis en action. L'écriture autofictionnelle fait de même en modernisant le passé de l'auteur pour lui permettre de sortir de « l'enlissement ».

C'est pourquoi l'écriture autofictionnelle est sisyphéenne : elle ne peut se contenter d'être, car aussitôt publiée elle est déjà datée, achevée car figée. L'enlissement constant du sujet implique une écriture inachevable. La validité autofictionnelle de l'écriture, si elle demeure éternellement autonarrative, n'est performantielle que le temps de la création.

Voici comment Chloé Delaume décrit ce processus d'expérimentation du « moi » :

1. Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 30. C'est nous qui soulignons.

Reprenons.

Doubrovsky : « Si l'on veut, *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté ». Confier : remettre au soin d'un tiers en se fiant à lui. Se fier au langage bien plus qu'à la mémoire et bien plus qu'à soi-même. Aventure : ce qui arrive d'imprévu, de surprenant, ensemble d'événements qui concernent quelqu'un, entreprise dont l'issue est incertaine, ensemble d'activités, d'expériences qui comportent du risque, de la nouveauté, et auxquelles on accorde une valeur humaine.

L'autofiction est un genre expérimental. Dans tous les sens du terme. C'est un laboratoire. Pas la consignation de faits sauce romanesque. Un vrai laboratoire. D'écriture et de vie.¹

« L'aventure d'un langage en liberté » ne restitue pas le sens mais vient créer ce sens. En cela, l'écriture relèverait d'une improvisation, d'une prise de risque avec la cohérence initiale dans le but de produire du nouveau. L'écriture est donc partie prenante du processus de création et doit être comprise comme performantielle, comme un acte de nature spectaculaire même s'il a lieu en huis-clos.

On comprend qu'il est difficile pour le lecteur, ou le critique, d'entrevoir l'antériorité performante d'un texte si cette fonction n'est pas balisée dans le texte ou affirmée par l'auteur dans le paratexte. Puisque la stylisation était suggérée par Philippe Gasparini comme critère définitoire de l'autofiction, on se doit de reconsidérer cette proposition :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.²

On peut rappeler le cadre théorique dans lequel Philippe Gasparini fonde cette hypothèse :

Trois motifs conduisent pourtant à récuser ce critère de distinction de l'autofiction (l'innovation formelle^a). D'abord l'impossibilité de préciser, de mesurer, de catégoriser les paramètres stylistiques. Ensuite parce qu'on pourrait démontrer que l'autobiographie et le roman autobiographique ont toujours été des laboratoires d'innovation langagière et narrative. Et enfin pour la bonne raison que le développement foisonnant de ce que l'on nomme l'autofiction interdit toute généralisation formelle. Loin de se caractériser par un type d'écriture ou de construction, ce terme recouvre aujourd'hui un champ d'expérimentation où

1. Chloé Delaume, *La règle du Je*, op. cit., p. 20.

2. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., p. 311. C'est nous qui soulignons.

a. C'est nous qui indiquons le référent « innovation formelle » indiqué précédemment par l'auteur.

l'on trouve une grande variété de styles, du plus dépouillé (Ernaux, Kincaid) au plus baroque (Delaume, Lobo Antunes), du plus oral (Angot) au plus écrit (Rouaud, Michon, Sebald), du plus cru (Federman, Bukowski, Dustan) au plus poétique (des Forêts, Juliet), ou érudit (Roubaud).

Néanmoins on s'accordera à exiger de l'autofiction, quel que soit le parti pris, un minimum d'originalité stylistique, d'invention verbale, de travail sur la langue.¹

Il est curieux que, dans deux paragraphes successifs, soit récusé puis intégré le critère stylistique comme constituant générique de l'autofiction. Mais on note chez Philippe Vilain la même indécision quant au critère stylistique. Notons d'abord qu'il reprend ces propos de Philippe Gasparini pour affirmer :

Le critère générique n'est pas le seul à poser problème. S'ajoute à celui-ci le critère d'innovation stylistique imposé par Doubrovsky qui pensait que la fiction advient par « la manière de l'écrire », donc par le style. Ce critère, récusé par Gasparini comme pouvant être un « critère de distinction de l'autofiction », ne convainc pas dans la mesure où l'évaluation des « paramètres stylistiques » s'avère impossible à réaliser et où ce souci d'innover par le langage, commun à tous les genres, n'est pas le propre de l'autofiction ; enfin, poursuit Gasparini, « pour la bonne raison que le développement foisonnant de ce que l'on nomme l'autofiction interdit toute généralisation formelle ». On ne peut tenir pour garante du littéraire une fonction « innovante » dont la finalité serait de se démarquer d'autres styles plus convenus, [...] de s'en distinguer à toutes forces par une originalité aux critères d'exigence suspects, impossibles à déterminer.²

Voici pourtant l'importance qu'il accorde ici au processus d'autofictionnement :

La stylisation joue un rôle évident dans le processus d'autofictionnement. Plus on réécrit et plus on s'invente, on se déforme et on se reforme, on fait et défait la phrase, en quelque sorte, on la remanie comme on se remanie. La fiction s'organise d'elle-même, naturellement, à travers ce remaniement. Le style déplace, corrige, replace, modifie l'ordre narratif, parfois la nature du texte. Ainsi la forme agit directement sur le fond.³

On note ici une distinction majeure entre la reconnaissance du style comme composante du processus de l'autofictionnement et son rejet comme composante du genre. C'est pourquoi on rejettera ici toute étude de stylisation, inhérente à toute activité littéraire, pour ne nous occuper que de cette toujours hypothétique fonction

1. *Ibid*, p. 302.

2. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., pp. 48- 49.

3. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], op. cit.

performantielle. Est à noter que Philippe Gasparini, en récusant la place de la stylisation, donne des exemples variés dont certains, selon lui, n'ont rien de stylistiquement original. De même Philippe Vilain en tentant d'appliquer la définition de son homologue à son travail constate :

Prenons l'exemple de mes textes pour savoir s'ils répondent ou non aux possibles dénombrés plus haut : Autobiographiques ? Dans une certaine mesure car il s'agit d'abord de romans, ce sont, disons, des sortes d'autobiographies fictionnelles. Littéraires ? Je le crois. Présentant de nombreux traits d'oralité ? Aucun. D'innovation formelle ? Aucun. De complexité narrative ? Sans doute. De fragmentation ? Aucun. D'altérité ? Dans une certaine mesure. De disparate ? Non. D'autocommentaire ? Oui. Qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience ? Oui.¹

Il faut donc élargir cette fonction performantielle à un plus large panel que la seule stylisation et rétablir la liberté performantielle de l'auteur. Puisque elle nous paraît formellement insaisissable, bien que revendiquée par les auteurs, elle peut être suggérée par des marqueurs à définir.

b) Le public de la performance : importance du métatexte.

Après avoir précédemment posé les contraintes et ambiguïtés définitoires de la fonction performantielle, on propose, à l'instar de Chloé Delaume, d'opposer la fonction performantielle à la seule autonarration selon l'idée suivante : « C'est un laboratoire. Pas la consignation de faits sauce romanesque. » Il nous faut déterminer les balises notifiant au lecteur la lecture du texte comme résultat d'une improvisation autobiographique performantielle.

Postulant « que le développement foisonnant de ce que l'on nomme l'autofiction interdit toute généralisation formelle », on admet n'être pas en mesure d'établir la caractérisation restreinte des concrétisations formelles de cette fonction. On se bornera à présenter quelques études de cas permettant uniquement de justifier notre hypothèse d'élargissement de la fonction performantielle hors de la seule stylisation.

La stylisation peut jouer un rôle dans le balisage de la fonction performantielle de

1. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], *op. cit.*

l'écriture autofictionnelle. Le style d'écriture de *Fils* par exemple prend l'apparence d'un récit informel, décousu, et pourtant se construit bel et bien autour du flux de pensée. « Rencontres, *fi*ls des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature », le langage semble actif, semble davantage en train de faire émerger l'idée qu'en train de préciser cette idée déjà nette dans l'esprit de l'auteur. Il en va de même pour l'imitation de l'oralité qui fait l'effet d'une restitution conversationnelle, donc plus ou moins performantielle, du « moi ». Revenons encore une fois à la définition de Philippe Gasparini :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.¹

Tous ces critères tendent à rendre compte d'une production en marche, qui ne peut se structurer dans le même temps que sa création et se commenter afin de se déterminer malgré sa position instable. La stylisation, et en aucun cas sa nécessaire innovation, peut donc bien rendre compte d'une instabilité du discours et figurer sa génération spontanée, et peut ainsi être considérée comme balise potentielle de la fonction performantielle, mais la réciproque n'est pas admise : la sobriété de la stylisation ne récuse pas la fonction performantielle.

Cette stylisation n'est pas la seule balise possible. Gardons à l'esprit qu'il s'agit de tout procédé permettant de justifier le rôle revitalisant de la fiction dans l'examen du passé. Le principe de résonance chez Patrick Modiano et Marguerite Duras s'impose à la lecture comme appréciation d'un élément d'une autofiction transtextuelle : l'autofiction ne se prouve pas dans le texte même mais par la récurrence des biographèmes, dans une entreprise paratextuelle car composée de la totalité des récits. Cette récurrence affirme la présence du passé, l'actualisation constante de ce passé par l'écriture. En effet, l'auteur ne se contente pas de fixer par écrit son passé mais le transporte avec lui dans chaque acte d'écriture.

Ces balises peuvent aussi se compléter comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*² de Marguerite Duras. Après avoir appris « sa » mort – celui qui dans le roman est l'Amant, le Chinois – « en mai 90 », Marguerite Duras a

1. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage.*, op. cit., p. 311. C'est nous qui soulignons.

2. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1991]

écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans *L'Amant*, le temps manquait autour d'eux. [...] [Elle est] restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année-là de l'amour entre le Chinois et l'enfant.¹

Elle reprend donc l'histoire achevée dans *L'Amant* (1984) et, « enfermée dans cette année-là », y inscrit le présent de cette mort à travers la réécriture de « l'amour entre le Chinois et l'enfant ». La résonance entre les deux textes, entre les variations d'un même souvenir, donnent une vitalité à l'écriture de ce souvenir en ce que cette écriture évolue ici avec le présent. Mais à cela s'ajoute l'affirmation d'une virtualité du récit :

C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.

Voix aveugle. Sans visage.

Très jeune.

Silencieuse.²

Revendiquer la matérialité de la voix, comme celle d'un film, « concrète comme on dit musique », c'est revendiquer l'écriture comme performance ; ce qui n'est sans doute pas étranger à l'imitation de l'oralité dans le récit. *L'Amant de la Chine du Nord* accumule ainsi les balises internes de la performance.

Mais, dans cette perspective de croisement intertextuel, il nous faut admettre dans nos considérations les textes critiques des auteurs. L'écriture autofictionnelle, par la fonction performantielle, relève d'une recherche dans l'écriture, d'un acte plus que d'un seul récit. Il est donc possible qu'aucune balise interne au texte n'indique au lecteur cette possible lecture : la performance, puisque achevée, n'admet pour seul spectateur irréductible que l'auteur lui-même. Les balises ne font que convier le lecteur – comme le critique – à lire le texte comme résultat de cette expérience :

Il y a des trous, des blancs, des béances, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées. J'ai essayé stylistiquement de retrouver ce mouvement

1. *Ibid*, p. 11.

2. *Ibid*, p. 17.

associatif. En associant les mots, j'essayais de recréer, je ne dis pas de retranscrire.¹

C'est en cela que l'écriture autofictionnelle se détache du genre autofictionnel, et c'est la raison pour laquelle les théories génériques de l'autofiction imposent la présence de ces balises internes.

Les textes critiques, que fournissent l'építex-te et le péritex-te², quand ils sont rédigés par l'auteur, peuvent être les balises externes de la fonction performantielle de l'écriture autofictionnelle. Mais ils ne peuvent pas justifier à eux seuls l'intégration du livre dans le genre autofictionnel. En l'absence de ces balises internes, le livre se restreint donc au genre autonarratif³ ; mais les balises externes peuvent l'intégrer à l'écriture autofictionnelle.

On pourrait éventuellement ajouter dans ces balises externes les études génétiques :

Un troisième procédé d'autofictionnement, qui se remarque dans tous mes manuscrits, consiste en la réécriture obsessionnelle d'un passage élaboré un certain nombre de fois [...]. Il m'arrive de réécrire un même passage une trentaine de fois jusqu'à trouver sa forme parfaite, sa musicalité sensible, son style propre, même si cette stylisation du référentiel se réalise au détriment de celui-ci : en effet, le contenant primera sur le contenu, la forme sur le fond, et ce qui dans le texte restera de ces réécritures, de ces variations recommencées, ce sera alors une épure du référentiel.⁴

Mais on posera la limite suivante à cette affirmation de Philippe Vilain : cette stylisation progressive n'est pas absente des écrits autobiographiques et il faut, pour qu'elle soit admise comme balise de l'autofictionnement, qu'elle rende compte d'un véritable travail de réélaboration du référentiel hors de la chaîne logique.

c) Actualisation du passé : « trame où se mêlent souvenirs récent, lointains, soucis aussi du quotidien. »

Cette fonction performantielle, par sa matérialité, est le « cerf-volant d'image dont [l'auteur] tire les *files* », « la trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents

1. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 63.

2. « Le critère distinctif de l'építex-te par rapport au péritex-te – c'est-à-dire, selon nos conventions, à tout le reste du texte – est en principe purement spatial. Est építex-te tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » dans : Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Point essais », 1987, p. 346.

3. On pourrait penser ici à la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster ou *Les Soldats de Salamine* de Javier Cercas.

4. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 30.

(nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisse de la profession. » L'actualisation du passé par le « moi » présent – on l'a vu avec le retour, par la nouvelle de sa mort, de l'Amant dans l'écriture de Marguerite Duras –, mêle le présent et le passé dans une identité synchronique, privée de temporalité puisque privée d'historicité (perte de l'historicité hors de la chaîne logique).

La performance, rejouant le passé au regard du présent, incite à la contamination mutuelle et à la révélation d'une autre vérité du « moi », selon que « la fiction ne désigne pas [...] une fantaisie arbitraire de l'imagination mais un principe de connaissance supérieur, qui permet d'aller au-delà des évidences ou des automatismes de la réalité quotidienne. »¹ En effet, cette fonction performantielle permet à l'auteur d'avoir une emprise et de réunir les « je » disséminés par ce temps qui passe, de saisir l'intime au-delà de ces seuls « automatismes » du présent.

3. Fonction performative : la parthénogenèse de l'écrivain.

Cette proximité ou plutôt cette fusion synchronique du passé et du présent, contrôlée par l'auteur par le biais de la fiction, contamine en retour le réel. C'est ce qu'on peut appeler, à l'instar de Philippe Vilain, la fonction performative :

L'écriture se donne ainsi comme un acte performatif, un élargissement littéraire possible proposant une issue à l'impasse dans laquelle, peut-être, se fourvoyait ma vie.²

Elle pourrait se traduire par ces propos de Chloé Delaume :

Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie.³

Là encore, cette troisième fonction de l'écriture autofictionnelle permettant de suppléer le réel, même si elle est revendiquée par les auteurs, ne peut être prise en compte par la théorie générique car ne peut être prouvée dans le texte seul. C'est

1. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 39.

2. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], *op. cit.*

3. Chloé Delaume, *La règle du Je*, *op. cit.*, p. 6.

pourquoi, malgré cette dernière affirmation de Philippe Vilain, celui-ci définit l'autofiction comme une « fiction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci. »¹ On retiendra donc ici cette fonction comme définitoire de l'écriture autofictionnelle et non de l'autofiction.

a) Rôle de la mise en scène : la recomposition active du « moi ».

Rejouer le passé, c'est le réintégrer dans le processus de vie dont il s'était exclu avec le temps. C'est donc interférer sur le présent par ajout d'une donnée nouvelle, par superposition des temporalités du « je ». Chez Patrick Modiano par exemple, « la fiction se substitue aux faits quand ils n'ont pas été vécus directement par le sujet, mais ont pesé avant sa naissance même sur la destinée familiale. Elle en réinvente les raisons et les effets, quand ils ont naguère été vécus mais que leur portée demeure opaque. »² L'écriture autofictionnelle amène l'auteur à reconfigurer son appréciation de lui-même par le déploiement de son identité dans ses diverses occurrences – même celles anté-biographiques comme l'histoire des parents – telles les variantes du référentiel.

Philippe Vilain s'interroge sur ce phénomène. Après avoir amorcé sa réflexion sur la complémentarité mutuelle du biographique et de son extrapolation dans le passage suivant,

Là réside tout l'intérêt de l'autofiction, il me semble, non dans l'action d'anticiper ou de prophétiser les événements, bien entendu, mais dans le fait de se fabuler, d'extrapoler à la première personne son vécu et de considérer cette extrapolation comme étant pleinement constitutive du moi ; notre imaginaire, les fabulations que nous nous autorisons, exprimant tout autant, même peut-être mieux, ce que nous sommes et s'affirmant comme l'expansion nécessaire, la dépendance intime de notre moi. Ainsi la littérature d'autofiction ne participe-t-elle pas d'une falsification, mais au contraire, d'un dévoilement du moi appréhendé dans toutes ses dimensions, et notamment dans le rapport particulier, fusionnel, que ce moi entretient avec une vérité littérale, factuelle et événementielle.³

il poursuit par l'explicitation d'une influence inverse (de la fiction vers la vie) en avançant :

1. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 74.

2. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 40.

3. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 38.

L'écriture autofictionnelle entretient ainsi un lien consubstantiel avec la vie : la vie provoque l'écriture, l'écriture provoque la vie, comme je l'explique dans *Faux-Père* : « Moi qui ai toujours pensé écrire ma vie, je m'aperçois que la vie n'a jamais cessé de *m'écrire*. » [...] J'ignore dans quelle proportion mes textes découlent de ma vie et je me demande souvent si ce n'est pas ma vie, au contraire, qui découle de mes textes, s'en inspire, comme si justement l'écriture précédait la vie, l'autofiction anticipait sur le passé qu'elle voudrait se construire et qu'elle finit par offrir à l'auteur.¹

C'est un point que revendique également Chloé Delaume :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Par la littérature, l'énoncé contient simultanément l'acte auquel il se réfère. Déclarer institue, parce que *dire, c'est faire*. L'autofiction contient des gènes performatifs.

Je m'appelle et je suis, nature. Du réel je bascule vers la fiction, du fond de la fiction je m'adresse au réel pour m'y inscrire enfin, après transformation. Autofiction, fiction/autobiographie : comme un trouble dans le genre. [...]

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Litanie ou corps palimpseste, effet de répétition. Combien de fois la formule, combien de livres aussi. Parole affirmative qui se veut performative, je dois m'écrire sans cesse pour me faire advenir.²

Malgré ces commentaires, ce critère paraît relever de la seule mythologie personnelle – du seul récit fondateur et fabulateur du « moi » – opposable à la possible quantification d'une « vérité littérale, factuelle et événementielle » par l'étude objective. La critique ne peut que se résigner à accepter ou récuser la bonne fois des auteurs et à ne dresser le procès-verbal que d'une intention déclarée dont l'issue reste incertaine. On ne peut toutefois nier son intérêt dans l'étude de l'écriture autofictionnelle, malgré son impossible intégration dans les critères définitoires du genre.

b) Importance du manque identitaire : se recréer « en vrai ».

Cette opposition à la rationalité factuelle tend justement à combler les lacunes de l'objectivité. C'est la raison pour laquelle occulter cette caractéristique malheureusement indéfinissable revient à renier cette opposition de l'autofiction à l'apparente rationalité de l'espace autobiographique, où la fiction du récit ou du roman autobiographique est

1. *L'Autofiction en théorie*, op. cit., p. 42.

2. Chloé Delaume, *La règle du Je*, op. cit., pp. 79- 80.

assumée comme telle et non comme une expansion de l'intime. Même les fabulations de Franz Kafka relèvent de la métaphore bien plus que d'une « expansion nécessaire, [d'une] dépendance intime de [son] moi. »

L'écriture autofictionnelle, par la proximité qu'elle instaure entre l'auteur et son œuvre, paraît être un processus propice à la reconstruction identitaire. En effet, une identité lacunaire paraît être l'antécédent fréquent de cette pratique. En témoignent le *Livret de famille* de Patrick Modiano et les commentaires de Serge Doubrovsky et Chloé Delaume sur leurs vies respectives.

Prenons d'abord l'exemple du *Livret de famille* de Patrick Modiano. Les quinze chapitres de ce livre tendent à compléter les lacunes laissées à un « Livret de Famille » trop officiel, inadapté aux situations individuelles, et dont le narrateur nous dit :

Je descendis les escaliers de l'hôpital en feuilletant un petit cahier à couverture de cuir rouge, le : « Livret de Famille ». Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigrees... Sur les deux premiers feuillets figurait l'extrait de mon acte de mariage, avec mes noms et prénoms, et ceux de ma femme. On avait laissé en blanc les lignes correspondant à : « fils de », pour ne pas entrer dans les méandres de mon état civil. J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance. Une feuille de papier bleu marine, pliée en quatre, était agrafée à ce livret de famille : l'acte de mariage de mes parents. Mon père y figurait sous un faux nom parce que le mariage avait eu lieu pendant l'Occupation.¹

Son nom protégé par des guillemets de la fiction qui embrume sa contenance, le fameux document ne semble admettre aucune entorse – mais bien des blancs – à la stricte normalisation sociale imposant à chacun d'être « fils de » quelqu'un et non de fantômes familiaux. À travers ces lacunes du document administratif, l'identité paraît lacérée et ne peut être établie que par le récit extra-normatif de la littérature. Définir le « moi » malgré tout, par échos d'incertitudes, de fictions en résonance, semble pouvoir déployer un savoir au creux de ces vides laissés sur le rapport objectif de la vie d'un homme administrativement incomplet. On pourrait presque faire là une analogie avec le déploiement de la « case aveugle » de Philippe Lejeune : dans le *Pacte autobiographique*, livret de famille des récits du moi, l'autofiction – batarde de la critique – déploie son insaisissable mythologie générique.

1. Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1977], p. 12.

De même, chez Serge Doubrovsky, l'écriture autofictionnelle est parcourue par l'instabilité identitaire de l'exil et de « l'Untermensch », et l'impossibilité de couper le fil identitaire avec la mère :

À peine sorti de chez lui, voilà S.D. Déversé en plein Grand Central Parkway, l'autoroute qui mène à New York : au fil des routes qui sillonnent sa vie, au volant ou à pied, se compose l'histoire d'un exil américain, douloureux et énigmatique. Ces fils, où tenter de les dénouer, sinon dans le face-à-face avec l'analyste, au cours d'une longue séance, où ils s'obstinent à s'enrouler autour du personnage du *films*.

L'exil, c'est la perte de la mère – décédée lorsque Serge Doubrovsky est aux États-Unis –, c'est aussi la perte de l'usage de la langue maternelle et la perte de cette langue face à l'analyste anglophone. L'autofiction, au contraire, c'est la réappropriation de la langue maternelle et la réappropriation de cet exil comme composante identitaire. Mais c'est surtout, comme l'indique Isabelle Grell dans « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction* ? »¹, l'écriture d'un manque, le manque de la mère :

Elle dicte. Mais c'est moi. Qui écrit. Y a que moi. Qui puisse écrire. Puisque ma mère. Me manque. Elle dit. Quand je serais plus là, faudra bien que tu te débrouilles tout seul. Je me la donnerai. En rêve. I am with a woman in Normandy. Elle dit. Es-tu sûr d'avoir bien tout pris avec toi. Je serai sûr. De l'avoir prise. Avec moi. Puisque. I am a woman of 30. Je serai. Elle. Puisque le rêve. Est fait. Pour vous donner. Ce qui vous manque. Ce qui me manque. C'est le livre. De ma mère. Je me donnerai. Ma mère. En livre. Puisque mon rêve. Est le rêve. De mon livre. Puisque. Ce qui me manque. Dans mon livre. C'est ma mère.²

Dans cet extrait du « Monstre », on voit l'auteur transposer dans le livre le souvenir de sa mère, revitaliser ce souvenir pour tenter de la ressusciter – « Je me donnerai. Ma mère. En livre. » – et dans le même temps assumer son absence et donc son échec – « Ce qui me manque. Dans mon livre. C'est ma mère ». Le manque est à l'origine du livre-rêve mais se poursuit dans l'écriture. Selon Isabelle Grell, l'écriture autofictionnelle de Serge Doubrovsky consiste en une écriture contradictoire, celle de la mère à travers son fils, l'auteur, et celle de la fuite du fils hors de cette fusion.

L'écriture autofictionnelle, c'est aussi la réponse à « l'Untermensch » que Serge

1. Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction* ? » dans : *Genèse et autofiction*, *op. cit.*

2. *Ibid*, p. 43 : Isabelle Grell introduit cette citation du folio n° 1343 du manuscrit du « Monstre ». C'est le manuscrit qui est souligné.

Doubrovsky a été pendant l'Occupation :

J'ai été pendant quatre ans un *Untermensch*, un sous-homme, même pas une réalité humaine. Je lisais tous les jours dans les journaux des phrases du type : « EXTERMINATIONS » – c'était écrit en grosses lettres – « LA RACE JUIVE ». Mon nom en porte d'autant plus d'importance. C'est pourquoi j'adhère totalement à la définition que Philippe Lejeune a donnée de l'autobiographie, selon laquelle il doit forcément y avoir homonymat entre l'auteur, dont le nom est inscrit sur la page, le narrateur et le personnage ou protagoniste... J'adhère à cette définition pour des raisons plus profondes qu'une simple conviction littéraire. Je crois avoir aussi écrit dans *Fils* : « Doubrovsky : on m'épelle avec un double "w", un "y", un "i", "Doubrowska", "Doubrosky" ». Eh bien je vais vous renvoyer mon nom au visage.¹

Pendant quatre ans, une fiction a fait de lui un sous-homme et lui a fait connaître la virtualité de l'identité. C'est dans un sens inverse que l'écriture autofictionnelle lui permet de se reconstruire virtuellement, de combler ses manques d'homme imparfait.

On peut finir en citant le cas de Chloé Delaume, plus particulièrement son parcours patronymique.

Au-dedans, une remarque. Jusqu'à l'âge de sept ans j'avais un nom : Nathalie Abdallah. [...] Chez nous j'étais l'Enfant, Elle, ou bien encore Tu. De temps à autre le prénom pouvait être prononcé. C'était le patronyme qui, pour ma mère, relevait de l'innommable, c'est ça qui ne facilitait les choses pour personne. Abdallah, un supplice. En arabe, Abdallah signifie serviteur (ou esclave) de Dieu. Ma mère ne concevait esclave non pas de Dieu, mais de son nom d'épouse. Abdallah ça veut dire certainement pas français. [...] Lorsque vinrent mes sept ans et une poignée de mois, Abdallah fut biffé de mon état civil. Selim devint Sylvain et Abdallah Dalain. Dalain ça ne veut rien dire, et quelle que soit la langue. Quand on tape Dalain dans Google, la première chose qu'on lit c'est *Essayer cette orthographe : delain*. Suit une liste *d'alain* avec pour premières occurrences un site sur l'agriculture biologique, le blog d'Alain Juppé, le blog d'Alain Mabanckou, les amis d'Alain Benoist, L'hypothèse communiste – interview d'Alain Badiou. Dalain, ça ne ressemble à rien. Paul Valéry disait : *Ce qui ne ressemble à rien n'existe pas.*²

Le nom pour Chloé Delaume relève autant de l'imposition arbitraire d'une identité que d'un motif d'exclusion : « certainement pas français », « ne veut rien dire, quelle que soit la langue ». Cette perte de confiance dans le nom devient une perte d'attache et une

1. Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 54.

2. Chloé Delaume, *La règle du Je*, op. cit., pp. 10- 11.

perte identitaire, l'absence de sens. C'est pourquoi, l'écriture autofictionnelle devient le moyen de s'arracher à ces contraintes identitaires à la fois arbitraires et imposées par l'extérieur.

Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature.¹

Je répète : fictions collectives. Familiales, culturelles, religieuses, institutionnelles, sociales, économiques, politiques, médiatiques : je me refuse aux fables qui saturent le réel. [...] L'autofiction une piste. Une forme littéraire parfaitement subjective, où le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par plaie.²

L'écriture autofictionnelle répond alors à un manque de contrôle sur son propre récit. Refusant que les gens la racontent à sa place en usant de ses noms divers pour l'enfermer dans leurs discours, Chloé Delaume reprend son « moi » en fiction, là où elle seule a le contrôle.

c) L'hybridation totale : l'écriture comme prothèse identitaire.

Bien plus qu'une simple métaphore permettant la révélation de parts obscures du « moi », l'écriture autofictionnelle peut s'instituer comme prothèse virtuelle de l'identité, comme le prolongement du moi :

« Écrire pour suicider le Je », donc. Personnage de fiction = suicider le Je. Pour le redéfinir, pour le réinvestir, par la littérature. J'ai sur les mains le sang de Nathalie Dalain. L'ancien Je, celui d'avant, l'identité bancaire de mon corps hébergeant, celle qui parlait sans dire, qui gribouillait seulement. Enterrée dans un livre, Dans ma maison sous terre, une longue cérémonie. Elle a laissé les mots l'ensevelir pour toujours.³

Ce processus d'assassinat de l'antécédent identitaire par la fiction aboutit à l'hybridation des deux corps, fictionnel et factuel :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize, j'ai attendu longtemps avant de m'y lover.

1. *Ibid*, p. 6.

2. *Ibid*, p. 77.

3. *Ibid*, p. 13.

Il fallait que les mots débordent à l'intérieur et que la lassitude embourbe muqueuse et synapses, il me fallait une âme béante à fleur de plaie.

[...]

Je m'appelle parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable.¹

Si cette hybridation ne concerne, *a priori*, que la narration, c'est pourtant sous ce nom que Nathalie Dalain publie ses textes, autofictionnels aussi bien que critiques, et qu'elle anime le forum de l'émission « Arrêt sur image » de Daniel Schneidermann de 2005 à 2007. Il ne s'agit pas que d'un pseudonyme mais bien d'un transfert de son identité dans une autre qu'elle peut modeler à sa convenance :

Je m'appelle prénom nom bien plus qu'un pseudonyme. Le choix des référents m'a vomie parrainage, ce fut un kidnapping. J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar ; extrait l'arve de l'aume pour toujours me trouver de l'autre côté du miroir. Reconfiguration jusqu'à mon ombilic, se détacher des limbes, oui, une bonne fois pour toutes. Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée.²

C'est dans cette perspective d'hybridation que l'écriture accompagne la vie, que l'écriture autofictionnelle, sysphéenne, ne semble pas devoir s'achever mais se tisser inlassablement autour de la vie. C'est ce qui pousse Marguerite Duras à entreprendre la réécriture de l'histoire de *L'Amant* après avoir appris la mort du Chinois. Si on peut douter de l'efficacité du processus, on est forcé d'admettre qu'il semble assez répandu et affirmé on ne peut plus fermement par Chloé Delaume.

C. Approximatisme et écriture autofictionnelle : l'identité en Bande Dessinée.

« Du Modiano au menu ! », c'est ce que semble annoncer d'emblée le *Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu que nous avons introduit en tout début de ce premier chapitre pour le rapport ambigu qu'il entretient avec l'enfance. Ainsi déterminée entre, d'un côté, la jeunesse et la parodie, de l'autre, un néologisme littéraire chargé en dissonances critiques, le récit de l'ordinaire en Bande Dessinée alternative se révèle

1. *Ibid*, pp. 5- 6.

2. *Idem*.

assez ambigu. Cette parenté revendiquée par Jean-Christophe Menu, ainsi que les problématiques identitaires communes à l'écriture autofictionnelle et le récit de l'ordinaire (partage de l'expérience¹, ambiguïté identitaire, ...) pour lesquelles nous avons introduit cette étude de l'autofiction, nous invitent à interroger le paradigme de l'écriture autofictionnelle dans notre corpus.

On reprendra une à une les trois fonctions de l'écriture autofictionnelle définies plus haut pour cerner l'importance d'une telle pratique dans notre champ d'étude.

1. Fonction autonarrative : approximatisme et fragmentation.

La transposition du modèle autonarratif littéraire à la Bande Dessinée doit prendre en compte la spécificité graphique de celle-ci. La narration en Bande Dessinée admet comme composantes les indications du dessin dans l'unité sémantique de la case, l'agencement des cases en séquences et la dichotomie entre le texte et l'image. On doit en effet considérer cette complémentarité entre le texte et l'image dans une double perspective contradictoire : le texte et l'image sont la plupart du temps liés dans même unité sémantique (la case)² mais doivent dans un même temps être considérés distinctement puisqu'ils ne livrent pas d'informations de même nature.

On déterminera donc ici la place de la fonction autonarrative dans cette perspective graphique en étudiant notamment la place de la fiction dans la restitution du référentiel et la pratique de la recomposition.

Il nous faudra également éclaircir la place des trois œuvres du corpus dans le récit de soi : *Pourquoi j'ai tué Pierre*, *Dans mes yeux*, *Le Combat ordinaire*. Le premier présente une quasi identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Sera à prendre en compte la place du dessinateur dans cette identité faussée. Le second est une fiction anominale qui peut présenter des traits commun avec l'auteur. Le troisième convoque également des éléments autobiographiques dans la vie d'un personnage de fiction et pourrait être considéré comme relevant du roman autobiographique s'il n'y avait pas certaines ambiguïtés, notamment sur le principe de résonance.

1. « je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. » : Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" », op. cit., p. 54.

2. On note cependant qu'il s'agit là de la base définitoire définie dans le deuxième chapitre de cette partie. *L'Angélu de midi* est davantage un roman illustré et ne reconnaît pas cette unité.

a) Approximatisme et fiction.

L'approximatisme, on l'a vu, tend à figurer – et non à caricaturer – mais de manière dégradée. Le dessin y altère le réel. C'est la première occurrence visible par le lecteur d'un processus de fictionnalisation. Même si le récit, dans le cas des *Chroniques birmanes* par exemple, peut être considéré comme proche du référentiel objectif, le choix de l'esthétique approximative démontre une certaine distance subjective avec cette objectivité.

Le référentiel fait l'objet d'une stylisation plus affirmée en ce que celle-ci agit directement sur les sens et non sur l'idée, comme c'est le cas en littérature. Il nous faut bien montrer cette distinction entre les deux médiums. La littérature rend compte de l'appréciation des sens tandis que la Bande Dessinée tente de les reproduire : dessin, son (phylactères et onomatopées). C'est pourquoi la stylisation en littérature tente de rendre compte des nuances de l'appréciation d'un référentiel que l'on suggère, alors que la stylisation en Bande Dessinée paraît agir sur le référentiel même, sur une représentation du référentiel qui se substitue à celui-ci et l'occulte. On peut donc dire que la littérature restitue tandis que la Bande Dessinée recrée. On pardonne ainsi au récit de sélectionner alors qu'il est étrange d'avoir cette même sélection dans une œuvre picturale. Prenons l'exemple de l'entrée de Charles Bovary dans la salle de classe au tout début du roman de *Madame Bovary*.

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris par son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis se tournant vers le maître d'étude :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge.

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droits sur le front, comme un chancre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. [...]¹

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 47.

S'il n'est pas choquant que, dans le récit, seul Charles Bovary soit décrit précisément et le reste des élèves seulement suggéré, il serait plus inhabituel qu'une représentation graphique de cette scène – fidèle aux lacunes laissées dans le texte – marque une distinction de style entre « *le nouveau* », représenté avec tous ses attributs, et les autres écoliers, à peine esquissés et privés de tout attribut sexuel et identitaire, de manière à ce que seule leur présence soit figurée. La stigmatisation affecte moins le récit que l'image qui supplée le référentiel objectif.

L'approximatisme touche donc le référentiel en profondeur, l'affecte davantage qu'en littérature et induit très rapidement un processus de fictionnalisation, d'appropriation subjective du référentiel autour de l'idée de récréation du référent. La fiction est ainsi pleinement vécue comme telle.

b) Spécificités narratives du médium : déformations du référentiel.

La narration séquentielle, sans même parler des ellipses incessantes entre chaque case, s'empare également du référentiel et le modèle à sa convenance.

Le rire, objectif des *Petits riens*, d'*Approximativement*, des récits de voyage de Guy Delisle, du *Retour à la terre*, est sans doute la première contrainte romanesque observable comme déformation du référentiel. Lewis Trondheim dévoile, dans le tome 2 des *Petits riens*, l'une de ces transformations. Dans l'une des courtes séquences du livre, il accepte de distribuer les cadeaux de Noël le seize décembre et s'interroge sur cette désacralisation un peu brutale des traditions¹. Un feuillet plus tard, sa femme Brigitte dénonce la transformation d'un fait familial² :

1. *Les Petits riens*, T. 2, *op. cit.*, f. 24b.

2. *Ibid.*, f. 26a.



Le référentiel objectif est bien détourné dans le folio 24b au profit de la narration comique. De plus, cet épisode du folio 26a participe à une démonstration supplémentaire du travail de fictionnement, d'altération du référentiel.

Mais on a pu noter que cet héritage comique avait souvent pour corolaire un fractionnement important. *Les Petits riens* comme les récits de Guy Delisle et *Le Retour à la terre* sont ainsi le plus souvent constitués de courts épisodes d'une page ou moins. Ce fractionnement implique de réduire l'événement, de le restructurer de manière à le rendre efficace, le plus direct possible. La chaîne logique est ainsi perturbée, recomposée, de manière à doter les faits d'une valeur comique plus sûre que leur valeur comique réelle.

Est à noter également dans certains cas les conséquences de la bicéphalie auctoriale. On peut citer en exemple *Le Retour à la terre* et *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Le premier concentre tous les éléments d'altération du réel établis précédemment et, comme on l'a vu bien plus tôt, est le résultat d'un scénario de Jean-Yves Ferri, portant sur la vie de Manu Larcenet, dessiné par ce dernier. Il n'y a donc pas transmission d'un référentiel objectif mais recreation d'un référentiel proche de ce que communique Manu Larcenet à son ami. Dans le cas de *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Olivier Ka scénarise sa vie que dessine ensuite Alfred. Là encore, Alfred ne peut que restituer des images que lui-même produit au contact de l'histoire. La transmission produit une dérive dans la concrétisation graphique de l'idée. Même s'il est difficile de parler ici de fiction, une certaine ambiguïté

demeure. Ce sont ces écarts avec le pacte autobiographique – puisqu'il ne peut y avoir ici d'identité entre auteur, le protagoniste et le narrateur – qui nous amènent à considérer une certaine ambiguïté dans le pacte référentiel.

c) L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.

Maintenant qu'ont été établis dans la Bande Dessinée autonarrative certaines formes de contamination du référentiel par la fiction, il nous faut nous intéresser de plus près aux trois œuvres de notre corpus et le pacte de lecture qu'elles instituent individuellement, indépendamment de leur médium.

Prenons d'abord le cas de *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Le récit se présente comme autobiographique. Il conserve apparemment la chronologie, l'enchaînement logique réel et paraît respecter l'identité onomastique – dans la mesure du possible puisque l'identité absolue est rendue impossible par la bicéphalie. Il ne se présente donc pas comme une fiction.

Pourtant, on ne peut pas occulter la bicéphalie. En effet, Olivier Ka est également auteur de nouvelles et ce choix de la Bande Dessinée comme médium peut être révélateur de certaines intentions. La recreation des images, la recombinaison d'un référent est déjà un premier élément de fiction. On peut supposer qu'il est revendiqué puisque, loin d'adopter une position réaliste, la narration graphique cumule les excès à valeur symbolique et les incohérences comme la couleur. On peut noter par exemple pour les excès¹ :



1. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., p. 12.

On note également certaines invraisemblances de couleur¹ :



Et on remarque enfin la superposition symbolique d'une fiction allégorique à la figuration du référentiel² :



Si le récit semble respecter la valeur contextuelle des faits, leur transposition graphique altère leur objectivité et en fait des référentiels apocryphes.

Cette réappropriation du référentiel est également revendiquée à chaque chapitre par la formule récurrente « J'ai tué Pierre parce que j'ai X ans. » Les deux « je » sont les embrayeurs de deux états d'Olivier, celui du temps du récit et celui du temps de l'énonciation, c'est-à-dire celui du passé et celui du présent. Réunir ces deux temps au même niveau temporel de l'énonciation, c'est recréer le passé, rétablir la présence du passé ; ce qui ne peut être fait que dans la fiction.

Dans mes yeux est quant à elle une fiction anominale. On peut y déceler pourtant

1. *Ibid*, p. 7.

2. *Ibid*, p. 41.

certaines ambiguïtés identitaires qui peuvent sous-entendre – sans l'affirmer – une identité entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste.

Le titre annonce d'emblée une certaine ambiguïté. Élément péritextuel, le possessif « mes » peut renvoyer autant à l'auteur qu'à un narrateur à venir. On peut également faire la remarque que l'œil, en raison l'unicité absolue de l'iris d'un individu, – comme la main – est fortement marqué par le sème de « l'identité ». Cette question de l'identité apparaît comme fondamentale. À la lecture, l'absence de protagoniste visible et la seule suggestion graphique d'un narrateur laissent peser ce doute. Le protagoniste comme le narrateur semblent se dissimuler derrière ces yeux, donc face à la feuille, comme pouvant être l'auteur ou le lecteur.

Passée cette ambiguïté, la récurrence du sujet de « l'incompréhension de l'échec amoureux » dans l'écriture de Bastien Vivès (*Le Goût du chlore, La Boucherie*) nous amène à considérer son œuvre selon le principe de résonance. Cet inlassable retour au même sujet sans possibilité d'épuisement et de compréhension, sans pour autant associer l'auteur à ces faits précisément, laisse se déduire un référentiel objectif autour duquel gravitent ces référentiels apocryphes. On peut voir là ce que l'on a pu observer chez Marguerite Duras et Patrick Modiano.

Le Combat ordinaire, lui, se présente comme une version en Bande Dessinée du roman autobiographique, genre dans lequel un personnage fictif traverse certains faits relevant de la biographie de l'auteur. Cependant, deux éléments tendent à inverser le jugement initial : les pages sépia et la redondance de certains faits biographique à travers les récits de Manu Larcenet.

On peut d'abord se pencher sur ces pages sépia qui ponctuent le récit. Agencement de dessins de style photographique sépia, ce sont les seules pages où l'on voit apparaître un narrateur dans des phylactères narratifs. Ce sont surtout les seules apparitions d'un « je ». Si ce « je » paraît être l'embrayeur de Marco, il faut cependant resituer le déictique dans le contexte de rupture stylistique inhérent à ces pages afin de nuancer cette affirmation. Chaque case est un dessin de photographie et le « je » narrateur n'y est pas absolument déterminé. Il nous faut prendre en compte ce style graphique comme une fusion des médiums du protagoniste – Marco est photographe professionnel – et de l'auteur. Ainsi ce « je » peut être considéré comme un embrayeur ambigu, marquant une proximité entre l'auteur et son personnage.

Cette ambiguïté est relayée par la proximité des faits vécus par le protagoniste et l'auteur. La récurrence de certains faits dans l'oeuvre de Manu Larcenet, comme l'impossibilité de communiquer avec la mère¹, la crainte de la mort du père², apporte un éclairage nouveau à ces pages stigmatisées. Elles correspondent à des réflexions, des questionnements sans réponse d'un « je », qui peuvent s'appliquer autant au protagoniste – dans la chaîne logique fictionnelle – qu'à l'auteur – dans la chaîne logique réelle. Elles participent ainsi, dans le principe de résonance, à une recombinaison fictionnelle de faits réels. Pour paraphraser Arnaud Schmitt, « Marco est le double autonarré de Manu ».

2. Fonction performantielle : l'écriture séquentielle en acte.

Puisque le modèle autonarratif semble pouvoir s'appliquer à la Bande Dessinée, et plus particulièrement à notre corpus, il nous faut maintenant en étudier l'aspect performantiel.

a) Manuscrit : résultat de l'acte d'écriture.

Comme on l'a vu plutôt, la Bande Dessinée se présente comme la reproduction d'un manuscrit, or ce manuscrit sous-entend à la lecture l'acte de l'écriture. Si ce que l'on touche est le résultat d'une reproduction, d'une large diffusion et n'a certainement jamais été au contact de l'auteur, ce que l'on voit est le résultat direct d'un acte de création. De cette écriture manuscrite se déduit ainsi un acte de performance, un acte de recréation de soi par le dessin bien plus qu'une restitution : lorsqu'il dessine, l'auteur se trouve face à un double de lui-même qu'il est seul à mettre en scène.

Ce premier aspect de la fonction performantielle est d'autant plus prégnant lors des ruptures de style. Lorsque Manu Larcenet dessine les policiers de manière réaliste, le lecteur peut sentir cette impossibilité de tirer l'essentiel – de rendre approximativement – de ce quelque chose que l'auteur ne comprend pas. De même, les irrégularités de trait de Bastien Vivès, et plus particulièrement l'aspect « bâclé » de la scène où le protagoniste est jaloux, rendent bien compte de l'acte de production comme mise en

1. *Le Combat ordinaire*, T. 1, *op. cit.*, p. 13 et 16 ; *Presque*, *op. cit.*, f. 14b- f. 16b.

2. *Le Combat ordinaire*, T. 2, *op. cit.*, pp. 7- 8 ; Manu Larcenet, *Blast*, Paris, Éd. Dargaud, 2009, pp. 19- 49.

scène d'une fiction. Le choix de la manipulation de la narration est perceptible.

b) Bicéphalie : la communication comme performance.

De même, de la bicéphalie auctoriale évoquée précédemment se déduit une construction par la communication. C'est dans l'échange que se construit l'objet final. L'écriture autofictionnelle réside alors plus dans le processus de révélation par l'échange que dans le résultat publié de ce processus.

Prendre conscience d'un tel aspect n'est pas inintéressant dans l'étude de *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Récit du non-dit – ou du mal-dit¹ –, de la difficulté de communiquer ses troubles à l'autre et de la difficulté de s'avouer à soi-même ces troubles, l'étude de la fonction performantielle nous amène à considérer l'écriture comme relevant justement du renouement de la communication, ici avec Alfred. Alors que ces troubles demeureraient inarticulables, l'aventure de l'écriture en binôme rend la révélation possible.

Loin de se retrindre au seul péri-texte comme la première de couverture, la revendication de la bicéphalie est intégrée dans la fiction : le texte est porteur d'un discours sur sa genèse. C'est ainsi qu'on apprend la part d'improvisation dans l'écriture :

En retournant à Joyeuse Rivière, de nouveaux souvenirs vont sûrement faire leur apparition en moi. On fixe une date, vers mi-juin. Alfred devrait attaquer la dernière partie de l'album à ce moment-là. Inclure notre voyage au récit nous apparaît très vite comme indispensable.

Et puis, qui peut dire ce qu'on va y trouver ? On ne sait pas encore comment finir notre livre.

On se promet, comme un challenge, de trouver cette conclusion sur place.²

L'écriture autofictionnelle est bien ici une mise en scène de soi : dans le cadre du récit, l'auteur retrouve physiquement ce passé qu'il tente de reconstruire. Il ne s'agit pas d'une réminiscence survenue par hasard mais d'un procédé de recherche physique naissant dans le cadre de l'écriture puis mis en scène dans l'écriture.

Dans cette perspective, on peut s'interroger sur l'exactitude de la rencontre avec Pierre. Les deux auteurs viennent, avec leur livre, sur le lieu du passé pour achever la fiction et y font la rencontre – heureuse pour la fiction – de Pierre. Cette réconciliation

1. « Et puis j'ai honte. Honte de m'être fait croire, pendant des années, que ce qui m'est arrivé n'est pas grave. J'ai même longtemps tenu un discours relativement cool vis-à-vis de ça. Je modère beaucoup ces sujets. » : *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., p. 81.

2. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit., p. 86.

physique du présent et du passé, transmise ensuite par le travail stylistique de la Bande Dessinée, paraît ambiguë. Après une séquence photographique, qui suggère la bonne foi, où les deux auteurs arrivent sur les lieux, on peut apercevoir une silhouette. Puis le dessin, par ailleurs très irrégulier quant au style, reprend le dessus. La rencontre de Pierre, si elle n'est pas invraisemblable, peut relever de l'allégorie, d'une réconciliation d'Olivier avec son passé dans une hybridation du factuel (lieu physique) et du fictionnel (rencontre fictive). La recherche physique serait donc bel et bien intégrée au processus de fictionnement.

c) Rejouer le passé au présent.

On vient d'observer certains aspects spécifiques au médium de la fonction performantielle. Mais celle-ci, en ce qu'elle est un processus actif au delà du seul contemplatif, est également revendiquée par certaines de ces balises définies plus tôt.

L'ambiguïté des titres de chapitres de *Pourquoi j'ai tué Pierre* entre bien dans le cadre du balisage de la fonction performantielle. Elle indique un télescopage des temps de l'énonciation et du récit, une réappropriation active du souvenir par le discours présent. Chaque souvenir est en tension avec un même présent d'énonciation et se trouve donc en tension avec l'ensemble des souvenirs : l'ensemble des occurrences du « Je », celle présente comme celles passées, sont confrontées dans une même présence, une même actualité. Le terme de « présence » est utilisé à dessein puisqu'il rend compte d'une actualité – dans le paradigme des temps – et d'une matérialité – étant présent et non absent –. La toute dernière page, dans laquelle sont réunis tous les Oliviers, achève de convaincre le lecteur du travail de mise en scène de différents personnages, tous inhérents au « moi » présent. L'écriture du « moi » n'est pas présentée comme un simple récit récapitulatif mais comme une expérience de composition.

De même, l'ambiguïté identitaire du « je » des pages sépia du *Combat ordinaire*, au-delà de l'instauration d'une ambiguïté entre fiction et récit autobiographique, entretient, par le biais de ce télescopage des identités du protagoniste et de l'auteur, un télescopage du passé et du présent : le passé de l'auteur, vécu de manière détournée par le personnage, est réintégré dans le discours – présent de l'énonciation – tenu dans les pages sépia.

3. Fonction performative : « dessiner pour exister ».

Pour commencer cette dernière étude, on peut porter notre regard sur ces propos que Manu Larcenet tient sur *Le Combat ordinaire* :

Ce qu'il faut voir, c'est que la BD pour moi ce n'est pas un hobby, c'est quelque chose au contraire d'absolument nécessaire. J'ai commencé à un moment où j'allais assez mal, et depuis je ne peux plus m'arrêter. Chez moi, un travail en nourrit un autre. La meilleure solution pour m'améliorer, c'est de pouvoir relire mes albums. Je cherche ce qui cloche et ce que j'ai envie de changer. C'est pour ça que j'ai besoin d'aller vite.¹

On peut y faire deux remarques principales. Tout d'abord, l'écriture est vécue comme « quelque chose d'absolument nécessaire » : elle est une composante vitale de l'individu, elle agit sur la vie. Ensuite, l'auteur indique que chez lui « un travail en nourrit un autre ». L'écriture agit donc sur l'écriture à venir. Ce sont là deux points d'intervention de l'écriture sur le réel : la prothèse identitaire et la résonance interne de l'œuvre comme moteur de l'expression. Il ne s'agit pas seulement de se narrer mais de se soulager et de développer, de faire croître, l'œuvre comme une composante organique du « moi ».

Cette fonction performative étant tout à fait individuelle, on se basera exclusivement sur les témoignages des auteurs de notre corpus et celui de Lewis Trondheim, auteur largement abordé dans cette première grande partie pour son influence majeure.

a) Révélation du « moi » dans le dessin d'un autre « moi ».

On peut d'ailleurs commencer par ces propos éclairants de Lewis Trondheim :

Avec le dessin, j'ai essayé de débloquent des choses que je n'arrivais pas vraiment à voir auparavant. Je devais mener ce travail ; il se trouve qu'il donnait matière à un *comics*, alors je l'ai fait. Dans *Approximate*, je m'autoflagelle souvent, mais c'est parce qu'il ne m'arrive rien d'autre. C'est parfois complaisant, mais du moment que ça reste rigolo, léger, je garde tout. [...] Je reste très propre sur moi, je m'expose mais pas trop, j'ai encore un peu de cette morale petite-bourgeoise de Fontainebleau. J'ai déjà réalisé des pages plus personnelles, sur des choses plus intérieures, mais elles sont restées dans mes tiroirs, ou je les ai déchirées. J'avais

1. Manu Larcenet, *Rencontre avec Manu Larcenet : auteur du Combat ordinaire, Le nerf de la guerre* [En ligne], *op. cit.*

besoin d'exprimer ça mais ça ne regardait que moi.¹

L'écriture, notamment le dessin, permet à l'auteur de se révéler à lui-même et ne semble pas avoir pour seule raison la publication puisque certaines pages restent dans les tiroirs ou sont détruites. La publication correspond bien à la forme visible d'un processus artistique qui, avant d'être structuré et figé, est avant tout temporaire, instantané, et surtout privé. L'écriture se présente comme la confrontation de l'auteur à lui-même, un processus de questionnement intime qui peut être partagé ou non avec un public.

L'impact de l'écriture sur la vie paraît être perceptible puisque Lewis Trondheim affirme un peu plus loin :

Heureusement que je me suis lancé dans mes *comics* autobiographiques pour résoudre mes problèmes, sinon j'aurais dû m'allonger sur le divan d'un professionnel. Je suis plus apaisé maintenant. [...] J'ai encore des problèmes à résoudre mais ça viendra au fur et à mesure. Rien n'est jamais réglé. Mais je fais des efforts.²

L'écriture accompagne donc la vie comme un possible soulagement des lacunes du « moi ». Ces commentaires de l'auteur sur son œuvre correspondent bien à cette idée d'une écriture performative que développe Philippe Vilain :

L'écriture se donne ainsi comme un acte performatif, un élargissement littéraire possible proposant une issue à l'impasse dans laquelle, peut-être, se fourvoyait ma vie.³

De même, dans le cadre d'un échange de courriers électroniques – dont l'auteur a très aimablement accepté la reproduction dans cette étude –, Bastien Vivès a développé certains aspects du processus de création. Il affirme notamment ceci :

Pour moi ces récits sont des romances, le fait de dire que ce serait « autobiographique » (même s'il y a certains moments que j'ai vécu, ou des phrases qui ont été dites, bref) n'apporte absolument rien, voire il nuirait au processus d'identification des personnages, et sincèrement les histoires d'amour des autres ce n'est pas très passionnant à vivre.

J'ai fait ces trois bouquins – pour m'occuper essentiellement – pour pouvoir dessiner cette histoire. Comme ça, ça me donnait le droit de continuer à y penser sans culpabiliser.⁴

1. Lewis Trondheim, Richard Robert, *Autobiographie : « Ma vie de lapin »* [En ligne] *op. cit.*

2. *Idem.*

3. Philippe Vilain dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], *op. cit.*

4. Extrait de l'échange. C'est nous qui soulignons.

L'écriture se substitue donc à un ressassement stérile jugé négativement par l'auteur. Celui-ci, dans une interview portant sur *Le Goût du chlore* – dont *Dans mes yeux* reprend le thème du questionnement amoureux –, revendique d'ailleurs l'une des visées de son écriture : « Ce qui m'a intéressé, c'était de m'expliquer comment on tombe amoureux. »¹ L'écriture, par un processus de fictionnalisation, « propose [bien] une issue » à un questionnement gênant qui ne trouve aucune voie rationnelle de résolution. La fiction paraît être le vecteur d'un principe de connaissance suppléant les béances de la seule rationalité.

Olivier Ka évoque un processus similaire :

Il est grand temps d'écrire cette histoire, entièrement, depuis le début. Il n'y a rien d'autre à faire pour m'en débarrasser.

J'ai la chance de pouvoir tout jeter par écrit.

C'est aussi efficace qu'une psychanalyse et ça me fait faire des putains d'économies.

Alors je m'immerge entièrement dans mes souvenirs.

Durant des semaines, je recherche au sein de ma mémoire tous les petits événements, les minuscules anecdotes.

[...] Je creuse, je fouille, je vomis tout.

Je vais jusqu'au bout.²

L'écriture est vécue comme une immersion dans l'intime et une expulsion du conflit dans la fiction. L'écriture intervient bien sur la vie et, là encore, elle se présente comme relevant bien plus du privé que du public :

Une chose est sûre, je suis en paix avec moi-même.

Je ne sais pas si mon texte servira à autre chose.

Je m'en fous.³

La publication n'est qu'une concession faite à un travail initialement privé.

b) Anatomie d'une œuvre : la vitalité de la prothèse fictionnelle.

1. Bastien Vivès dans : Didier Pasamonik, *Bastien Vivès* : « *Je voulais m'expliquer comment on tombe amoureux.* » [En ligne], <http://www.actuabd.com/Bastien-Vives-Je-voulais-expliquer-comment-on-tombe-amoureux> (02/11/2009).

2. *Pourquoi j'ai tué Pierre*, op. cit, p. 84.

3. *Ibid*, p. 85

On peut revenir sur ce propos de Manu Larcenet, « un travail en nourrit un autre », pour entrevoir un autre aspect de cette écriture performative. Au-delà de la modification de l'auteur par son propre travail, ce dernier paraît se déployer organiquement comme une extension du « moi ».

Un exemple précédent, extrait de la « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs » de *Presque*, indique un lien singulier entre l'auteur et son œuvre :

[case 41] Quand vous serez comme moi, au milieu du parcours, pour peu que l'hypothétique démiurge vous tint hors de portée des métastases...

[case 42] Eh bien vous aussi vous redouterez la mort ! Et pas seulement celle de vos proches ou de votre propre carcasse ! ...

[case 43] ... Celle de vos livres, tout aussi bien ! fussent-ils médiocres !¹

La mort du livre paraît affecter l'auteur autant que sa propre mort : c'est une part de lui, virtuelle mais rendue matérielle dans le livre-objet, qui entre indépendamment de lui-même en résonance avec d'autres individus, les lecteurs.

Le « moi » virtuel devient l'extension publique du « moi », à tel point que, l'auteur et son avatar sont indépendamment utilisés par les autres auteurs. On a vu plus tôt que Manu Larcenet avait représenté Lewis Trondheim en dessin. Or, dans l'un de ces exemples, *Lewis vu par Manu*², l'auteur d'*Approximativement* est représenté sous sa forme autofictionnelle d'oiseau ; dans l'autre, une soirée entre amis du *Retour à la terre*, Lewis est représenté en tant qu'individu privé. De même, quand Jean-Yves Ferri caricature son ami Manu Larcenet dans *Chain of command*³, il copie l'autoportrait caricatural de sa cible que l'on retrouve notamment dans *L'Angélus de midi* et la « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs » de *Presque*.

La figure autofictionnelle évolue, de travaux en travaux, et développe un caractère propre – distinct de son référent malgré la proximité génétique – qui peut être nourri par les travaux d'autres auteurs.

1. Manu Larcenet, « Note approximative à l'usage des jeunes lecteurs » dans : *Presque, op.cit.*

2. Manu Larcenet, *Lewis par Manu* [En ligne], <http://www.pastis.org/lewis/vupardautres/lewisparmanu3.jpg> (10/02/2010).

3. Jean-Yves Ferri, Manu Larcenet, *Chain of command (written by John Y. Ferri in courtesy of Macarel Institute of Modern Gag)* [En ligne], <http://www.manularcenet.com/blog/articles/2592/chain-of-command> (10/02/2010)

Il n'y a donc pas ici qu'une réflexion esthétique et ludique mais un travail réel opéré sur l'être intime et une réponse à un problème psychologique. Il est à présent nécessaire de relever et d'étudier les occurrences de conflit intime et de déterminer la structure de la toile tissée entre ces pans de faits et d'imaginaires qui constituent tout ensemble une cartographie de l'intime.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

À ce stade de notre réflexion, il paraît nécessaire de faire le point avant de passer à la deuxième partie. Au terme de cette première partie, on a pu définir le récit de l'ordinaire, peut-être pas comme un genre ni un mouvement, mais comme une mouvance, une tendance relativement homogène, une pratique d'écriture historiquement localisée possédant certains codes d'appréciation dont on a pu dégager les principales lignes de force.

Comme on l'affirmait dès l'introduction, il nous a fallu d'abord situer notre corpus dans une phase de rupture avec la Bande Dessinée traditionnelle – en réalité en perte de renouvellement seulement depuis les années 70'. Celle-ci est attaquée par les nouveaux auteurs principalement sur cette auto-suffisance qui tend à la figer :

Je crois que les dessinateurs de bande dessinée des années 40, 50 et 60 qui nous inspirent sont des auteurs qui avaient une culture « classique » du dessin et du récit, et qui l'appliquaient à la bande dessinée. Tandis que dans les années 70 et 80, on a assisté à une dégénérescence de la discipline car les nouveaux dessinateurs trouvaient leurs références, non pas dans la vie ou dans l'art, mais dans la bande dessinée elle-même. Par exemple un auteur comme Giraud est un artiste qui aime le dessin, tandis que ses « héritiers » sont des types qui aiment Giraud avant d'aimer le dessin.¹

Elle cible un public fidèle et se refuse à développer des productions ou des critiques trop complexes de crainte de le perdre ; ce à quoi tentent de remédier les auteurs alternatifs par des pratiques plus diversifiées et plus théoriques ainsi que par le développement d'un discours critique à la fois de légitimation et générateur d'idées. Le récit de l'ordinaire se fonde bien dans cette période en ce qu'il passe par l'apparente légèreté inhérente au médium pour accéder, en essence, à une réflexion subtile sur l'individu qu'un « vernis » de gravité aurait atténué.

Cette rupture nous a amené à nous interroger sur la place de la réception dans cette nouvelle forme de Bande Dessinée. La structure même des attentes en Bande Dessinée, fondée sur un socle et la sédimentation de procédés des veines comique et héroïque, est

1. Christophe Blain dans : *La Nouvelle Bande Dessinée, entretiens avec Hugues Dayes, op. cit.*

atteinte par la déconstruction interne dont elle est l'objet dans le récit de l'ordinaire : cette déconstruction donne lieu à une esthétique hybride, rendue incertaine par son éclectisme, que l'on a choisi de nommer l'approximatisme – selon le titre *Approximativement* de Lewis Trondheim¹. Si ce qui en découle – c'est-à-dire l'indécision entre linéarité et fractionnement, l'indécision identitaire et la dégradation du référentiel – ne permet plus d'appréhender le récit de l'ordinaire selon les codes de la Bande Dessinée traditionnelle, il permet pourtant de le rapprocher de la pratique du blog, d'ailleurs fréquemment utilisé par ces mêmes auteurs alternatifs. Le récit de l'ordinaire, sous sa forme autobiographique, et le blog participent en effet tout deux d'une définition de l'identité par une accumulation de faits ordinaires – le plus souvent distingués formellement – qui aboutit à une ambiguïté identitaire entre définition singulière de l'individu et définition d'un groupe ou d'une classe sociale.

C'est cette ambiguïté identitaire par l'approximatisme qui paraît être l'enjeu principal du récit de l'ordinaire. Cette approximatisme implique une certaine légèreté de la narration d'un fait ordinaire et restitue l'incongruité entre un fait donné comme important et sa figuration sommaire, parfois frivole². Il restitue l'exotisme ordinaire qui fonde l'expérience singulière, donc la subjectivité libérée des discours normatifs. Pourtant, c'est bien cette même approximation qui, comme on vient de le rappeler, induit une ambiguïté entre singularité et universalité. Cette valeur double et paradoxale paraît être l'un des points forts développé par l'écriture autofictionnelle : l'auteur affirme sa subjectivité, libérée des restrictions objectives, par la révélation de son expérience dans un « autre moi » fictionnel, recomposition performative de sa propre vie. La découverte de soi se fait dans un autre analogue, et non pas en soi-même. On conçoit que cet autre fictionnel peut être, potentiellement, « l'autre moi » d'un autre individu réel tel que le lecteur.

Il s'agit donc dans cette deuxième partie de définir les liens entretenus entre l'auteur et son double et la potentialité d'une co-identité symbolique entre l'auteur et son lecteur à partir de cette entité fictionnelle.

1. On ajoute à ce titre d'*Approximativement* la devise de ses dédicaces, « approximativement », et son fanzine *Approximate Continuum Comics Institute H3319* (douze numéros à partir de 1988).

2. Voir : « B. La poétique de l'ordinaire dans le jeu de l'incongru. »

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES ÉTUDIÉS :

A. Corpus d'étude :

- KA Olivier, ALFRED, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Mirages », 2006.
- LARCENET Manu, *Le Combat ordinaire*, T. 1, Paris, Éd. Dargaud, 2003.
- LARCENET Manu, *Le Combat ordinaire*, T. 2, *Les quantités négligeables*, Paris, Éd. Dargaud, 2004.
- LARCENET Manu, *Le Combat ordinaire*, T. 3, *Ce qui est précieux*, Paris, Éd. Dargaud, 2006.
- LARCENET Manu, *Le Combat ordinaire*, T. 4, *Planter des clous*, Paris, Éd. Dargaud, 2008.
- VIVÈS Bastien, *Dans mes yeux*, Paris, Éd. Casterman, coll. « KSTR », 2009.

B. Corpus élargi :

1. *Bande Dessinée :*

a. Des mêmes auteurs :

- KA Olivier, RICHARD Emmanuelle, *C'est l'homme qui dit qu'y est !*, Beauvais, Éd. Charrette, 2004.
- KA Olivier, CAPUCINE, *Le Philibert de Marilou*, Bordeaux, Éd. Le Cycliste, coll. « Métro », 2006.
- LARCENET Patrice, LARCENET Manu, *30 millions d'imbéciles*, Grenoble, Éd. Génat, 1996.
- LARCENET Manu, *Une aventure rocambolesque de Sigmund Freud – Le temps de chien*, Paris, Éd. Dargaud, 2002.
- LARCENET Manu, *Une aventure rocambolesque de Van Gogh – La ligne de front*, Paris, Éd. Dargaud, 2004.
- LARCENET Manu, *Presque*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2007 [1ère édition en 1998 sans postface]
- LARCENET Manu, *Dallas Cowboy*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2008.
- LARCENET Manu, *L'Angélu de midi*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « Pas vu pas pris », 2008.
- LARCENET Manu, *L'Artiste de la famille*, Paris, Éd. Les Rêveurs, coll. « On verra bien... », 2008.

- FERRI Jean-Yves, LARCENET Manu, *Le retour à la terre* (T. 1- 5), Paris, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2002- 2008.
- LARCENET Manu, *Blast*, Paris, Éd. Dargaud, 2009.
- LARCENET Manu, *Lewis par Manu* [En ligne], <http://www.pastis.org/lewis/vupardautres/lewisparmanu3.jpg> (10/02/2010).
- VIVÈS Bastien, *Le Goût du chlore*, Paris, Éd. Casterman, coll. « KSTR », 2008.
- VIVÈS Bastien, « Vendredi 30 octobre », dans : *Comme quoi* [En ligne] <http://bastienvives.blogspot.com/> (15/10/2009).
- VIVÈS Bastien, *Sorbonne* [En ligne], <http://manjari.free.fr/bastblog/sorbonne.jpg> (15/10/2009).

b. Autres auteurs :

- ARLESTON, TARQUIN, *Lanfeust de Troy*, T. 1- 8, Toulon, Éd. Soleil, 1994- 2000.
- AYROLES François, « Feinte Trinité » dans : OuBaPo, *Oupus 2*, Paris, Éd. L'Association, 2003.
- BAGIEU Pénélope, *Ma vie est tout à fait fascinante* [En ligne], <http://www.penelope-jolicoeur.com/> (03/05/2010).
- BARAOU Anne, SARDON Vincent, *Coquetèle*, Paris, Éd. L'Association, 2003.
- BARAOU Anne, KILLOFFER, *DoMiPo*, Paris, Éd. L'Association, 2009.
- BLUTCH, *Vitesse moderne*, Marcinelle, Éd. Dupuis, Coll. « Aire libre », 2002.
- BOULET, *Bouletcorp.com* [En ligne], <http://www.bouletcorp.com/blog/> (03/05/2010).
- BOULET, *Notes*, T. 1, *Born to be a larve*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2008.
- DAVID B., *L'Ascension du Haut Mal*, T. 1, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éperluette », 1996.
- DAVODEAU Étienne, *Les Mauvaises gens, Une histoire de militants*, Paris, Éd. Delcourt, 2005.
- DERIB, *No Limits*, La Tour de Peilz, La Fondation pour la vie, 2000.
- DÍAZ CANALES, GUARNIDO, *Blacksad*, T. 1, *Quelque part entre les ombres*, Paris, Éd. Dargaud, 2006 [Barcelone, Éd. Dargaud, 2000].
- CIMENT Gilles, « Réduction en une planche de l'aventure de Tintin, *Les Cigares du Pharaon* d'Hergé, par Gilles Ciment », dans *Oupus 1*, Éd. L'Association, 1997 ; disponible en ligne : <http://gciment.free.fr/Images/Oubapo/ReductionCigarsWeb.jpg> (14/02/2010)
- CRÉCY (DE) Nicolas, *Période glaciaire*, Paris, Éd. Musée du Louvre, coll. « Futuropolis », 2005.
- DELISLE Guy, *Shenzhen*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2002.
- DELISLE Guy, *Pyongyang*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2003.
- DESLISLE Guy, *Chroniques Birmanes*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.

- DELISLE Guy, *Jérusalem, un canadien errant dans la ville sainte* [En ligne], <http://www.guydelisle.com/WordPress/> (03/05/2010).
- FERRI Jean-Yves, LARCENET Manu, *Chain of comman (written by John Y. Ferri in courtesy of Macarel Institute of Modern Gag)* [En ligne], <http://www.manularcenet.com/blog/articles/2592/chain-of-command> (10/02/2010)
- FOURNIER, *Les Aventures de Spirou et Fantasio*, T. 27, *L'Ankou*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1977 [série initiée en 1950 par Franquin].
- FRANQUIN, *Gaston*, T. 14, *La Saga des gaffes*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1982.
- GIPI, traduit de l'italien par Hélène Dauniol-Remaud, *Le local*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bayou », 2005.
- GOSCINNY, UDERZO, *Une Aventure d'Astérix le gaulois*, T. 10, *Astérix légionnaire*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 1967.
- HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, Le Lotus Bleu*, Bruxelles, Éd. Casterman, 1974 [1946].
- JACAMON & MATZ, *Le Tueur*, T. 1, *Long feu*, Paris, Éd. Casterman, coll. « Ligne rouge », 1998.
- LECROART Etienne, MENU Jean-Christophe, AYROLES François, KILLOFFER, GERNER Jochen, *ScrOUBabble*, Paris, Éd. L'Association, 2005.
- LEFÈVRE Didier, GUIBERT Emmanuel, LEMERCIER Frédéric, *Le Photographe* (T. 1-3), Marcinelle, Éd. Dupuis, Coll. « Aire Libre », 2003- 2006
- LOISEL Régis, *Peter Pan*, T. 1- 6, Paris, Éd. Vents d'Ouest, 1992- 2004.
- MATTOTI et ZENTNER, *Le Bruit du givre*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « B.D. », 2003.
- MOTIN Margaux, *Margaux Motin, Yeah Yeah You Know me* [En ligne], <http://margauxmotin.typepad.fr/> (03/05/2010).
- MENU Jean-Christophe, *Livret de phamille*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2000.
- NEAUD Fabrice, *Journal* (T. 1- 4), Angoulême, Éd. Ego comme x, 1992- 2003.
- NEAUD Fabrice, *Lettres à un Kosovar* [En ligne], <http://fabriceneaud.20six.fr/> (03/05/2010).
- OuBAPO (coll.), *Oupus 4*, Paris, Éd. L'Association, janvier 2005.
- PEDROSA Cyril, *Trois Ombres*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.
- PICA, ERROC, *Les Profs*, T. 1, *Interro surprise*, Charnay-lès-Macon, Éd. Bamboo, 2002.
- TARDI Jacques, *C'était la guerre des tranchées*, Paris, Éd. Casterman, 1993.
- RALL Ted, *Passage Afghan*, Pas de lieu d'édition connu, Éd. La boîte à bulles, coll. « Contre-coeur », 2004.
- RAULE, ROGER, *Jazz Maynard*, T. 2, *Mélodie d'El Raval*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 2008.
- ROSINSKI, VAN HAMME, *Thorgal*, T. 2, *L'Île des Mers gelées*, Bruxelles, Éd. Le Lombard, 1980.
- SATRAPI Marjane, *Persepolis*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 2007

- [quatre volumes, coll « Ciboulette », 2000- 2003].
- SERON, *Les Aventures des Petits Hommes*, T. 1, *L'Exode*, Marcinelle-Charleroi, Éd. Dupuis, 1976.
 - SHAUN TAN, *Là où vont nos pères*, Paris, Éd. Dargaud, coll. « Long courrier », 2007.
 - TOME, JANRY, *Les Aventures de Spirou et Fantasio*, T. 46, *Machine qui rêve*, Marcinelle, Éd. Dupuis, 1998.
 - TRONDHEIM Lewis, MENU Jean-Christophe, *Moins d'un quart de seconde pour vivre*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éperluette », 1991.
 - TRONDHEIM Lewis, *Le Dormeur*, Paris, Éd. Cornélius, coll. « Delphine », 1993.
 - TRONDHEIM Lewis, *Lapinot et les carottes de Patagonie*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Ciboulette », 1995 [Éd. L'Association et Le Léopard, 1993]
 - TRONDHEIM Lewis, *Les Formidables aventures de Lapinot*, T. 0, *Slaloms*, Paris, Éd. Dargaud, coll. « Poisson pilote », 1997 [Première édition : *Slaloms*, Paris, Éd. L'Association, 1993].
 - TRONDHEIM Lewis, *La Mouche*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Romans graphiques », n° 6, 1995.
 - TRONDHEIM Lewis, *Les Aventures de l'Univers*, Bruxelles, Éd. Dargaud, 1997 [Les Inrockuptibles, 1996- 1997].
 - TRONDHEIM Lewis, *Désœuvré*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.
 - TRONDHEIM Lewis, *Les Petits riens de Lewis Trondheim*, T. 2, *Le Syndrome du prisonnier*, Paris, Éd. Delcourt, coll. « Shampooing », 2007.
 - TRONDHEIM Lewis, *Les petits riens de Lewis Trondheim* [En ligne], <http://www.lewistrondheim.com/blog/> (03/05/2010).
 - WILD Nicolas, *Kaboul Disco*, T.1, Pas de lieu d'édition connu, Éd. La boîte à bulles, coll. « Contre-cœur », 2007.
 - WILD Nicolas, *Kaboul Disco*, T.2, *Comment je ne suis pas devenu opiomane en Afghanistan*, Pas de lieu d'édition connu, Éd. La boîte à bulles, coll. « Contre-cœur », 2008.
 - WINSHLUSS, Pinocchio, Albi, Éd. Les Requins Marteaux, coll. « Ferraille », 2008.

2. Littérature autobiographique, autofictionnelle, autonarrative :

- AUSTER Paul, *Trilogie new-yorkaise, Cité de Verre – Revenants – La Chambre dérobée*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1991 [*City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, Sun & Moon Press, 1985- 1986]
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- CERCAS Javier, *Les Soldats de Salamine*, Trad. Élisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić, Arles, Éd. Actes sud, coll. « Babel », 2007 [*Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets Editores, 2001].

- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Éd. Galilée, 1977].
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éd. De Minuit, 1984.
- DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1991]
- KHOURY-GATA Vénus, *La Maison aux orties*, Arles, Éd. Actes Sud, coll. « Babel », 2008 [2006].
- MODIANO Patrick, *Livret de famille*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1977].
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éd. De Minuit, 1984.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éd. De Minuit, 1994.

3. *Autres :*

- DELERM Philippe, *La sieste assassinée*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2005 [2001, Éd. Gallimard].
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 47.
- SARRAUTE Nathalie, *Tropismes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- SEMPÉ Jean-Jacques, GOSCINNY René, *Le Petit Nicolas*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1973.
- SEMPÉ Jean-Jacques, *Quelques manifestants*, Paris, Éd. Denoël, 1983.
- SEMPÉ Jean-Jacques, *Quelques enfants*, Paris, Éd. Denoël, 1983.

4. *Cinéma :*

- *Persepolis* (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007)
- *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) ; Ari Folman, *Entretien avec Ari Folman* [En ligne], <http://www.valseavecbachir-lefilm.com/> (22/01/2010)

II. OUVRAGES THÉORIQUES :

A. Bande Dessinée :

1. *Théories et essais sur la Bande Dessinée.*

a. Revues ou dossiers complets.

- *9^e Art*, n° 10, avril, 2004.

- 9^e Art, n° 9, octobre, 2003.
- *Beaux Arts Magazine, Qu'est-ce que la Bande Dessinée ?*, Hors-série, décembre 2007.
- « Dossier : La Bande Dessinée », *La Nouvelle Revue Française*, n° 592, janvier, 2010.

b. Ouvrages et articles.

- DIDOU, LOLECK, *Approximativement, Lewis Trondheim et ses doubles* [En ligne], <http://du9.org/Approximativement> (8/11/2009)
- EISNER Will, *Les Clés de la Bande Dessinée*, T. 1, *L'Art séquentiel*, Paris, Éd. Delcourt, 2009.
- EISNER Will, *Les Clés de la Bande Dessinée*, T. 2, *Le Récit Graphique, Narration et Bande Dessinée*, Milan, Éd. Vertige Graphic, 1998.
- FLOREANI Jeanine, *Le Syndrome du Prisonnier de Lewis Trondheim* [En ligne], <http://du9.org/Syndrome-du-Prisonnier-Le> (04/06/2010)
- GUILBERT Xavier, « Je » est un autre [En ligne], <http://du9.org/Je-est-un-autre> (8/11/2009).
- GUILBERT Xavier, *Numérologie comparée* [En ligne], <http://www.du9.org/Numerologie-Comparee> (04/06/2010) : avis critique sur le « Rapport ACBD » de Gilles Ratier proposant un classement des meilleures ventes et de l'évolution du marché.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la Bande Dessinée*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1999.
- MAC CLOUD Scott, *L'Art invisible*, Milan, Éd. Vertige Graphic, 1999.
- MENU Jean Christophe, *Plates-Bandes*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.
- PEETERS Benoît, *Case, planche, récit*, Bruxelles, Éd. Casterman, 1998.
- TRONDHEIM Lewis, *Désœuvré*, Paris, Éd. L'Association, coll. « Éprouvette », 2005.
- TURGEON David, *Trondheim auto-biographique(s)* [En ligne], <http://du9.org/Trondheim-autobiographique-s> (8/11/2009).

2. Commentaires divers.

a. Auteurs.

- BLAIN Christophe, *Artelio : Entretien avec Christophe Blain* [En ligne], http://nerial.free.fr/artelio/artelio/art_498.html (10/02/2010)
- BLAIN Christophe, BELLEFROID Thierry, *Interview de Christophe Blain* [En ligne], <http://www.bdparadisio.com/intervw/blain/intblain.htm> (10/02/2010).
- Collectif dans : *La Nouvelle Bande Dessinée, entretiens avec Hugues Dayes*,

Belgique, Éd. Niffle, coll. « Profession », 2002.

- KA Olivier, *Bandes Dessinées* [En ligne], <http://olivierkaontheweb.free.fr/pages/9.html> (05/02/2010).
- LARCENET Manu, *Rencontre avec Manu Larcenet : auteur du Combat ordinaire, Le nerf de la guerre* [En ligne], http://www.lekinorama.com/fiche_rencontre.php?RefRencontre=93 (08/11/2009)
- NEAUD Fabrice, *Conférence de Fabrice Neaud sur son travail, en 2009, aux Beaux-Arts de Lyon* [En ligne], <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article482> (14/01/2010).
- SFAR Joann, BELLEFROID Thierry, « Interview de Joann Sfar », dans : *Spécial Donjon* [En ligne] <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/donjsfar.htm> (11/02/2010)
- TRONDHEIM Lewis, ROBERT Richard, *Autobiographie : « Ma vie de lapin »* [En ligne], <http://www.pastis.org/lewis/autobiographie.html> (04/02/2010), d'après *Les Inrockuptibles*, n° 45, février 1996.
- TRONDHEIM Lewis, BELLEFROID Thierry, « Interview de Lewis Trondheim », dans : *Spécial Donjon* [En ligne] <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/intdonjon.htm> (11/02/2010)
- VIVÈS Bastien dans : Didier Pasamonik, *Bastien Vivès : « Je voulais m'expliquer comment on tombe amoureux. »* [En ligne], <http://www.actuabd.com/Bastien-Vives-Je-voulais-expliquer-comment-on-tombe-amoureux> (02/11/2009).
- Conversation par courriers électroniques avec Bastien Vivès : reproduction d'extraits.

b. Autres : notamment éditeurs et journalistes.

- Actes Sud, *Actes Sud BD* [En ligne], <http://www.actes-sud.fr/ne/asbd.php> (28/02/2010).
- Frémok, « D'où vient le Frémok ? » dans : *K'est-ce ke le FRMK ?* [En ligne], <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10> (02/03/2010).
- Propos d'Hervé Loiselet recueillis dans : ActuaBD, *La BD élue du people* [En ligne], <http://www.actuabd.com/La-BD-elue-du-people> (02/03/2010).
- Transcription des propos de Loïc Néhou dans l'interview filmée en 2009 : *Les Yeux d'Izo, Loïc Néhou sur Ego comme x* [En ligne], <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article533> (28/02/2010).
- Wikipédia, *Machine qui rêve* [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Machine_qui_rêve (15/04/2010).

B. Écritures du « moi » :

1. Généralités/théories littéraires : histoire, lecture, litt jeunesse

a. *Genres et Histoire littéraire.*

- CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « 128 », 2007.
- TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, T. 2 - après 1940, Rennes, Éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008.

b. *Théories littéraires.*

- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Points essais », 1972.
- COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. Du Seuil.
- COMPAGNON Antoine, *La notion de genre : 1. Introduction: forme, style et genre littéraire* [En ligne], <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php> (14/05/2010).
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points essais », 1987.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972.
- INGARDEN Roman, *L'Oeuvre d'art littéraire*, Trad. Ph Secretan, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, Coll. « Slavica », 1983.
- JOUVE Vincent, *La Lecture*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1997.
- PATRON Sylvie, *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « U, Lettres », 2009.

2. *Littératures intimes.*

- DUFIEF Pierre-Jean, *Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Paris, Éd. Breal, coll. « Amphi Lettres », 2001.
- FOREST Philippe, GAUGAIN Claude (dir.), *Les Romans du Je*, Fontenay-Le-Comte, Éd. Pleins Feux, coll. « Horizons Comparatistes » Université de Nantes, 2001.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « U, Lettres », 2003.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Point essais », 1996 [Éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 1975].
- LEJEUNE Philippe, Bogaert Catherine, *Le Journal intime*, Paris, Éd. Textuel, coll. « H.C. », 2006.
- LEJEUNE Philippe, « *Cher écran...* », Paris, Éd. Du Seuil, coll. « La couleur de la vie », 2000.

3. Écritures autofictionnelles.

- BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Écrivains au présent », 2009.
- COLONNA Vincent, *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, EHESS, Genette Gérard, 1989 [En ligne], <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (10/01/2010)
- DELAUME Chloé, *La règle du Je*, Paris, Éd. PUF, coll. « Travaux pratiques », mars 2010.
- DOUBROVSKY Serge, « Prière d'insérer » de : Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2001 [Éd. Galilée, 1977].
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3 (1980), repris dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 77. On emprunte nous-même cette citation à Régine Robin, *L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/036052ar> (24/05/2010)
- JEANNELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles, Éd. Academia Bruylant, coll. « Au coeur des textes », n° 6, 2007. En particulier : Serge Doubrovsky, « Les points sur les "i" » et Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? »
- GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- GENON Arnaud, "Pour une « Nouvelle Autobiographie »", *Acta Fabula*, Été 2005 (Volume 6 numéro 2), URL : <http://www.fabula.org/revue/document903.php> (15/05/2010)
- LAOUYEN Mounir, *L'autofiction : une réception problématique* [En ligne], <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (04/06/2009).
- ROBBE-GRILLET Alain, « Un Nouveau pacte autobiographique » dans : *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture / Éd. Du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005, pp. 155- 162.
- ROBIN Régine, *L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/036052ar> (24/05/2010)
- SCHMITT Arnaud, « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* d'Henry Roth », dans Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'Autorité en question, Annales du CLAN*, n° 29, 2005, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 181- 196.
Repris dans : Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage.*, *op. cit.*, p. 312.
- VILAIN Philippe, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Éd. de la Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2009.
- VILAIN Philippe dans : Isabelle Grell, *Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell* [En ligne], <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain> (11/05/2010)

C. Théories de l'art.

1. *Histoire :*

- NARBONNE Michel, RODRIGO Josée, *Cours d'histoire des arts*, Paris, Éd. Vuibert, 2007.

2. *Techniques et sémantique : histoire couleur de pastoureau*

- PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Points histoire », 2007.
- RUDEL Jean (dir.), *Les techniques de l'art*, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Tout l'art », 2006.

3. *Théories de l'art :*

a. Esthétiques.

- BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1999.
- SEGALÉN Victor, *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1986 [Éd. Fata Morgana, 1978]. Lu en rapport avec : SEGALÉN Victor, *Stèles*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1999.

b. Sociologiques.

- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « Points essais », 2000.
- GUÉRIN Jeanyves (dir.), *Fiction et engagement politique : la représentation du militant et du parti dans le roman et le théâtre français du vingtième siècle* (dir.), Paris, Éd. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

D. L'individu en sciences humaines

1. *Sociologie*

- MUCCHIELLI Alex, *L'Identité*, Paris, Éd. PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009.
- POIRIER Sylvie, « La mise en oeuvre sociale du rêve. Un exemple australien »,

Anthropologie et Sociétés, vol. 18, n° 2, 1994, pp. 105-119. Disponible en ligne, <http://id.erudit.org/iderudit/015316ar> (04/06/2010)

- SICK Klaus-Peter, « Le concept de classes moyennes. Notion sociologique ou slogan politique ? », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 37, janvier-mars 1993. pp. 13-34. Disponible en ligne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1993_num_37_1_2639 (04/06/2010)
- VARMA Pavan, *Being Indian*, Lieu d'édition inconnu, Éd. Arrow, 2006 : à lire pour peut être y emprunter le concept de « schizophrénie harmonieuse », à l'instar de Fabrice Bousteau dans : « La BD c'est de l'art ? », *Beaux Arts Magazine, Qu'est-ce que la Bande Dessinée ?*, Hors-série, décembre 2007, pp. 13- 16.

2. *Psychanalyse.*

- DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, T. 1, *L'Inconscient structuré comme un langage*, Paris, Éd. Denoël, 1986.
- DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, T. 2, *La Structure du sujet*, Paris, Éd. Denoël, 1992.
- FILLOUX Jean-Claude, *L'Inconscient*, Paris, Éd. PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002 [1947]
- KLEIN Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Paris, Éd. PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3137, 2008.
- LEMALE Sébastien, *Enjeux psychiques de l'auto-mise en scène : Christian Boltanski, Annette Messager, David B.*, thèse, Esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Murielle Gagnebin, Paris 3, 2007, 2 vol., 594 pages dactyl. : analyse psychanalytique de l'auto-mise en scène dans un corpus de Bande Dessinée.
- SIBONY Daniel, *Le peuple « psy »*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 2007.
- TISSERON Serge, *Psychanalyse de la Bande Dessinée*, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Champs », 2000.

Table des matières

Introduction.....	3
Plan détaillé.....	6
Première Partie - Le jeu de la Bande Dessinée : la marginalité funambulesque.....	7
Chapitre 1 - Vers une poétique hybride de l'ordinaire : vivre le vide de l'être.....	7
Chapitre 2 - L'habitus en jeu : le marché de l'art entre jeu et rejet.....	12
Chapitre 3 - L'écriture « organique » de l'autofiction : contre un « dire » minéral.	16
Deuxième Partie - Mise en scène du double lacunaire : indéterminations et concrétisations.....	22
Chapitre 1 - L'auteur se dédouble.....	22
Chapitre 2 - La construction de l'oeuvre par le lecteur : quand le personnage n'est qu'un lecteur à qui rien n'est donné.....	28
Chapitre 3 - L'oeuvre du groupe.....	29
Troisième Partie - La ligne iconique : paradoxe de l'intégration dans la distinction..	31
Chapitre 1 - Subjectivation du rendu perceptif.....	32
Chapitre 2 - Vers la revendication de l'engagement subjectif :.....	35
Chapitre 3 - La transmission : l'engagement.....	37
Première Partie Rédigée.....	41
Première Partie - Le jeu de la Bande Dessinée : la marginalité funambulesque.....	42
Chapitre 1 - Vers une poétique hybride de l'ordinaire : vivre le vide de l'être.....	42
A. L'enfance en art du jeu.....	42
1. La topique de l'enfance.....	42
a) Les métiers de l'enfance.....	44
b) Le retour à l'enfance : écrire et s'écrire.....	46
c) Jeu et dessin : l'art ludique.	49
2. La communauté : de « la cour de récré » à la République des Lettres.....	53
a) Jeux de groupe, caricatures et collaboration.....	54
b) Les regroupements : les maisons d'édition indépendantes.....	61
c) Vers une pensée nouvelle de la Bande Dessinée : la revue « Lapin » et la collection « éprouvette » de L'Association.....	64
B. La poétique de l'ordinaire dans le jeu de l'incongru.....	71
1. Représentation ludique de l'ordinaire.....	72

a) L'ordinaire : le quotidien, les petits riens, les grands drames.....	73
b) La légèreté du grave : représenter l'indicible ordinaire.....	78
2. L'ordinaire étonnant, l'exotisme constant : le langage de la distance entre les mondes.....	84
a) Comparaison avec l'idée d'Exotisme de Victor Segalen.....	84
b) Combler le vide.....	88
C. La place du lecteur dans le souci de la réception : proximité et jeu avec le lecteur.....	89
1. Proximité entre le lecteur et l'auteur dans le contact artistique.....	89
a) L'universel ordinaire : du terrain connu à la terre inconnue.....	90
b) Différents types d'adresses au lecteur : adresse exclusive, adresse inclusive.....	92
c) Inclusion sans adresse : le cas particulier de Dans mes yeux.....	96
2. Un mouvement marginal avec un public restreint.....	97
a) Rejet d'une partie du public.....	97
b) La connivence d'élite : connivence privilégiée et connivence de connaisseurs.....	100
2. L'Art de plaire : La Bande Dessinée comme un produit marketing visuel.....	101
a) L'innovation formelle.....	102
b) Le caméléon alternatif.....	104
Chapitre 2 - L'habitus en jeu : le marché de l'art entre jeu et rejet.....	105
A. Impossible définition et horizon d'attente.....	106
1. Tentative de délimitation d'un champ définitoire.....	106
a) La BD : premières impressions.....	106
b) Ruptures.....	108
c) Délimitation du champ : restriction d'une base définitoire et divergences.....	110
2. Étude critique d'un corpus large représentatif de la production générale.....	111
a) Caractérisation des critères structurants.....	112
b) Vérification de l'antinomie dans un corpus élargi.....	117
c) Le livre au singulier : entre socle et sédimentation.....	120

B. Jeu de la binarité générique en tension : quelle place pour l'alternatif ?...	121
1. Recherche du socle.....	122
a) Test des critères.....	122
b) Rejet de l'horizon d'attente traditionnel.....	124
2. Étude de la tendance collective : une esthétique de l'approximation.....	127
a) Tension entre approximation et mimétisme.....	128
b) Distinction approximative de l'individu.....	129
C. L'épreuve de l'être.....	132
1. Crise de l'être : entre solidarité et dislocation.....	132
a) Le récit du « je » : linéarité et fractionnement.....	132
b) L'événement face à l'instabilité du « je ».....	134
c) Le « je » de la masse.....	136
2. Un phénomène d'actualité : le blog.....	137
a) Blog, blog-BD, récit de l'ordinaire : des attentes similaires.....	137
b) Se distinguer dans la masse : le « je » dans la masse.....	139
3. L'écriture de soi : vers le groupe geek ou vers l'étude de la crise intime.	141
a) La communauté geek.....	141
b) Recomposition du moi.....	143
Chapitre 3 - L'écriture « organique » de l'autofiction : contre un « dire » minéral.	143
A. « Autobiographie ? Non » : une déconstruction générique sans substitut..	145
1. Positionnement contre l'autobiographie.....	146
a) La « Nouvelle Autobiographie » : contre le pacte lejeunien.....	146
b) L'Autobiographie postmoderne : opposition et éclectisme.....	148
2. Substitution du sujet classique et du récit.....	150
a) Plus de centre : perte de l'essence du sujet.....	150
b) Bribe : plus de linéarité.....	151
3. Rejeter l'importance : se revendiquer ordinaire.....	153
a) La « démocratisation » de l'écriture de soi.....	153
b) Partage de l'expérience.....	154
B. L'écriture autofictionnelle : « concrète, comme on dit musique. ».....	156
1. Fonction « autonarrative » : le « langage d'une aventure ».....	158

a) Structure fictionnelle de la narration : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ».....	158
b) Contamination de la fiction : le « référent apocryphe ».....	159
c) La fonction autonarrative.....	162
2. Fonction performantielle : « l'aventure du langage ».....	165
a) Mise en scène de la partition mémorielle : rejouer le « moi ».....	166
b) Le public de la performance : importance du métatexte.....	169
c) Actualisation du passé : « trame où se mêlent souvenirs récent, lointains, soucis aussi du quotidien. ».....	172
3. Fonction performative : la parthénogenèse de l'écrivain.....	173
a) Rôle de la mise en scène : la recomposition active du « moi ».....	174
b) Importance du manque identitaire : se récréer « en vrai ».....	175
c) L'hybridation totale : l'écriture comme prothèse identitaire.....	179
C. Approximatisme et écriture autofictionnelle : l'identité en Bande Dessinée.	180
1. Fonction autonarrative : approximatisme et fragmentation.....	181
a) Approximatisme et fiction.....	182
b) Spécificités narratives du médium : déformations du référentiel.....	183
c) L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.....	185
2. Fonction performantielle : l'écriture séquentielle en acte.....	188
a) Manuscrit : résultat de l'acte d'écriture.....	188
b) Bicéphalie : la communication comme performance.....	189
c) Rejouer le passé au présent.....	190
3. Fonction performative : « dessiner pour exister ».....	191
a) Révélation du « moi » dans le dessin d'un autre « moi ».....	191
b) Anatomie d'une œuvre : la vitalité de la prothèse fictionnelle.....	193
Conclusion de la Première partie.....	196
Bibliographie.....	198