

Université du Maine
UFR Lettres, Langues et Sciences humaines
Master 1 Littérature de jeunesse

Année universitaire 2009-2010

BD DU REEL ET « ADOLECTEURS »

Le traitement de sujets « difficiles » en bande dessinée et réception
du lectorat adolescent

MEMOIRE

Présenté par

Madame Sophie Demonceaux

Sous la direction de Madame Sylvie Servoise

Remerciements

La réalisation d'un mémoire est le résultat d'un travail d'équipe. C'est pourquoi je tiens à remercier plusieurs personnes sans lesquelles rien n'aurait été possible.

Je tiens en premier lieu à remercier sincèrement Madame Servoise qui, tout au long de ce travail, a été extrêmement disponible. Ses remarques et conseils ont toujours été d'une extrême justesse et ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie également Jean-Marc Talpin qui a pris de son temps pour m'expliquer quelques concepts en psychologie et pour me conseiller des lectures qui se sont avérées passionnantes.

Alfred, auteur de bande dessinée que j'admire, a accepté de me rencontrer et de correspondre avec moi pour répondre à quelques-unes (!) de mes questions. Echanger avec lui m'a permis d'appréhender son œuvre différemment et d'apporter un regard neuf sur la démarche de l'auteur en général. Merci beaucoup.

Merci également à Loïc Dauvillier d'avoir répondu avec gentillesse à mes questions.

Merci à Isabelle d'avoir eu le courage de relire ce mémoire pour traquer les fautes d'orthographe et les problèmes de ponctuation...

Ce travail n'aurait pu être possible sans la compréhension de ma petite famille. Merci à mon mari et mes enfants d'avoir compris que ce projet me tenait à cœur. Merci à Cédric d'avoir fait le travail si rébarbatif de mise en page. Merci à mes enfants d'être là, tout simplement.

Sommaire

Introduction	4
1. Les adolescents, la lecture et le rapport au monde.....	10
1.1. L'adolescence, une période charnière.....	10
1.1.1. Considérations historiques.....	10
1.1.2. L'approche psychologique.....	13
1.2. Les enjeux de l'acte de lire	14
1.2.1. Les processus psychiques mis en jeu.....	14
1.2.2. Que lisent les adolescents ?	19
1.3. Confronter les « adolecteurs » à des thèmes difficiles.....	22
1.3.1. Evolution de la littérature pour adolescents : un réalisme accru	22
1.3.2. La nécessité d'une médiation.....	25
1.3.3. Les adolescents et la bande dessinée	28
2. Nouvelle bande dessinée et adolecteurs	31
2.1. Historique de la nouvelle bande dessinée	31
2.1.1. Les origines de la bande dessinée	31
2.1.2. L'émergence de la nouvelle bande dessinée.....	32
2.2. Des récits du réel.....	35
2.2.1. Des récits autobiographiques	35
2.2.2. Les relations parents/enfant et la quête d'identité	38
2.2.3. Les violences et le mal être adolescent	41
2.3. La rencontre du lecteur avec le récit	43
2.3.1. Le souci d'authenticité.....	43
2.3.2. « L'effet-personnage » (Vincent Jouve)	45
2.3.3. Les thèmes liés à l'intime	50
3. Le poids de l'image dans les bandes dessinées du réel.....	53
3.1. La BD : un récit complexe	53
3.1.1. Des images et des jeunes	53
3.1.2. Un récit hybride	56
3.1.3. Dessinateurs du réel.....	59
3.2. Les différents procédés graphiques pour représenter le réel.....	62
3.2.1. Le souci d'authenticité.....	62
3.2.2. L'image et l'aspect dramatique et psychologique du récit	69
3.2.3. Représentation de la violence	74
3.3. Le pouvoir de la bande dessinée sur le lectorat adolescent	78
3.3.1. Le pouvoir de l'image sur l'inconscient	78
3.3.2. Une lecture active	82
3.3.3. L'ellipse narrative.....	85
Conclusion	91
Bibliographie.....	94
Annexe 1	98
Annexe 2	101
Annexe 3	104
Annexe 4	105
Annexe 5	107

Introduction

La bande dessinée (BD) a longtemps souffert du même syndrome que la littérature jeunesse. « Paralittérature », « sous-genre », les qualificatifs n'ont pas manqué pour souligner un certain dénigrement vis-à-vis de ces livres. Le mélange texte/dessin constitutif de la BD a pu être perçu comme un élément négatif, porteur d'une dimension hybride dévalorisante : « D'un côté, on ne lui accorde pas le pouvoir d'évocation de la littérature, de l'autre, on ne lui reconnaît pas les qualités des arts visuels »¹.

Benoît Peeters revient dès l'introduction de son ouvrage, *Lire la bande dessinée*, sur cette question de la légitimité de la BD² :

Protestant, au nom d'une certaine idée de la Culture, contre une supposée sous-littérature, un Finkelkraut, un Bernard Henri Lévy, voire un Milan Kundera ne révèlent peut-être rien d'autre que leur propre état d'*aniconètes* (ainsi pourrait-on nommer ces analphabètes de l'image).

En effet, certains intellectuels considèrent la bande dessinée comme une sous-littérature. Ainsi, Alain Finkelkraut déclare dans un article de *Libération* de 2008 :

Il y a tant de livres à lire, de toiles à admirer, que je n'ai pas de temps à perdre pour ce qu'on appelait autrefois des illustrés³.

Dans une lettre ouverte à Alain Finkelkraut⁴, Jean-Christophe Ogier au nom de l'ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée) réagit à ces propos :

Mais réduire la bande dessinée aux illustrés relève d'une démarche qui cantonnerait systématiquement la littérature à *Oui-oui* et au *Club des 5*. Personne n'y songerait.

David B, auteur de BD, rappelle que celle-ci « traîne une réputation de vulgarité (...) incapable de véhiculer des sentiments complexes et nuancés »⁵. Cette mauvaise réputation pose notamment quelques soucis dans le milieu des centres de documentation et d'information (C.D.I.) des établissements scolaires. En effet, la plupart des professeurs documentalistes, n'étant pas eux-mêmes lecteurs de BD, n'osent pas en acquérir en dehors des classiques titres franco-belges. D'autres n'hésitent pas à masquer voire découper (!) certaines vignettes jugées trop osées.

Aujourd'hui, la situation s'est malgré tout améliorée. Le caractère hybride de la BD est considéré comme un atout. Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que la bande dessinée est

¹ Vincent Bernière, « La BD, de l'art ou pas ? ». *Beaux-Arts*, Hors-série n°4, 2009, p. 6.

² Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 1998, p. 8.

³ *Libération* du 26 janvier 2008.

⁴ <http://www.bodoi.info/archives/infos/2008-02-27/alain-finkelkraut/1591>

⁵ Hugues Dayez, *La nouvelle bande dessinée*. Paris : Niffle, 2002, p. 77.

un art à part entière. Claude Beylie, critique de cinéma, serait le premier à avoir utilisé l'expression « 9^{ème} art » en 1964, expression reprise par le dessinateur Morris. Cette expression vient attester la reconnaissance de la BD comme un art véritable. De plus, la bande dessinée a ses festivals (Angoulême, Amiens...), ses critiques (rubrique régulière dans le très sérieux magazine *Beaux-Arts*). D'ailleurs, l'actuel rédacteur en chef de ce magazine, Fabrice Bousteau, n'hésite pas à déclarer, dans un hors série paru en 2009 et entièrement consacré à la BD : « La BD est une forme d'expression artistique majeure »⁶. Ainsi, la bande dessinée trouve toute sa place dans l'univers culturel et notamment aux musées. Pensons au musée de la BD de Bruxelles à la renommée internationale ou encore à l'exposition « Le monde de Franquin » qui a eu lieu à la Cité des Sciences en 2004-2005. Tintin a également son musée à Louvain en Belgique.

La BD est devenue un véritable objet d'art. Les collectionneurs n'hésitent pas à payer un prix très élevé pour acquérir des originaux. Les librairies spécialisées fleurissent dans les grandes villes de France. Nous pouvons y trouver les grands classiques de la BD franco-belges mais également toute la nouvelle bande dessinée. S'y côtoient donc des livres de formats très divers - du 48 CC aux BD à couverture souple en passant par les BD de plusieurs centaines de pages – attestant de la grande richesse de ce domaine éditorial florissant.

De nombreux cinéastes comme Alain Resnais, des intellectuels comme Umberto Eco ont œuvré pour la reconnaissance de cet art. En effet, Alain Resnais, réalisateur français, est passionné de bandes dessinées. Il a eu plusieurs projets d'adaptations de bandes dessinées au cinéma : *L'île noire*, *Dick Tracy*... En 1979, il demande à Enki Bilal de réaliser l'affiche de son film « Mon oncle d'Amérique ». Puis, il lui confie plus tard les décors de « La vie est un roman » (1983). Il a fait appel à Floc'h, un autre dessinateur de BD, pour la réalisation des affiches de « Smocking, no smocking » et de « On connaît la chanson ». Quant à Umberto Eco, également passionné de BD, il a consacré un essai à un personnage de bande dessinée : *De Superman au surhomme* (1993) et s'est largement inspiré de l'univers de la bande dessinée pour écrire son roman *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, véritable roman illustré paru en 2004.

Autre signe de la reconnaissance de la BD (tout comme de la littérature jeunesse d'ailleurs), la liste d'ouvrages conseillés par le ministère de l'éducation nationale pour aider les professeurs des écoles dans leur choix de livres à étudier avec leurs élèves. Apparaissent

⁶ « Trois questions à Fabrice Bousteau », *op. cit.*, p. 8.

dans cette liste de nombreux ouvrages de littérature jeunesse ainsi que des bandes dessinées qui côtoient ici contes et pièces de théâtre⁷.

On soutiendra donc ici, avec Paul Ricœur, qu'il existe un genre narratif et plusieurs espèces narratives : roman, film, pièce de théâtre, mais aussi bande dessinée, roman photo et pourquoi pas ballet et opéra, sans préjuger de celles qui naîtront demain des progrès de la technologie.⁸

Malgré sa reconnaissance par le milieu artistique et intellectuel, nous constatons que peu d'études s'intéressent aujourd'hui à la bande dessinée. Le plus souvent, seul le succès éditorial est traité au détriment de l'aspect littéraire. Et pourtant, la lecture de BD est une pratique qui occupe une place importante dans le paysage culturel français. Cette activité concerne principalement les jeunes, comme nous le rappelle Xavier Guilbert, dans un article du *Monde diplomatique*⁹: selon une enquête de ministère de la Culture, ce sont principalement les individus de moins de 25 ans qui lisent des bandes dessinées. Ainsi, à un âge où l'on constate pourtant un désamour de la lecture, les adolescents manifestent une forte attirance pour cette « espèce narrative » qu'est la BD. Ce simple constat suffit à tenter une approche analytique afin de mieux comprendre pourquoi les jeunes apprécient ce genre et comment ils lisent et reçoivent ces œuvres.

Tout comme les autres espèces narratives (roman, pièce de théâtre...), la bande dessinée offre à ses lecteurs des genres très distincts : science-fiction, historique, autobiographie... Connaissant l'attrait des adolescents pour les récits de vie abordant des sujets difficiles, nous avons décidé d'affiner notre analyse sur ce sous-genre. Par sujets « difficiles », nous entendons sujets tabous, sujets qui dérangent comme la violence, la sexualité ou encore l'addiction. Les adultes craignent, en effet, de voir aborder ces thèmes dans les romans pour la jeunesse et cette crainte s'amplifie lorsqu'il s'agit de bandes dessinées, du fait que ces dernières soumettent au regard des adolescents des images qui pourraient les traumatiser, et même pire les inciter à reproduire les situations exposées.

Porter sur ces bandes dessinées un point de vue littéraire peut, à mon sens, revaloriser l'image de celles-ci en montrant que ces récits sont des constructions littéraires dont les auteurs, au même titre que les romanciers, visent le même principal objectif qui est de permettre au récit de rencontrer ses lecteurs, de les emporter dans un univers pour leur permettre de porter un regard différent sur le monde qui les entoure.

Ainsi, plusieurs points sont abordés dans ce travail, chacun d'entre eux concourant à répondre à la question suivante :

⁷ Voir annexe 1.

⁸ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999, p. 9.

⁹ Xavier Guilbert, « Quelques idées reçues sur la bande dessinée », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010.

Dans quelle mesure la bande dessinée, par sa construction spécifique, est-elle particulièrement efficace pour aborder des thèmes dits « difficiles » auprès d'un lectorat adolescent ?

Notre étude s'appuiera sur la lecture de cinq œuvres qui ont pour point commun de traiter de thèmes difficiles et réalistes : *Je mourrai pas gibier*¹⁰ adaptation du roman de Guillaume Guéraud par Alfred, *Pourquoi j'ai tué Pierre*¹¹ d'Alfred et Olivier Ka, *Inès*¹² de Loïc Dauvillier et Jérôme d'Aviau, *(A)mère*¹³ de Raphaël Terrier et *Lucille*¹⁴ de Ludovic Debeurme.



Martial vit avec sa famille à Mortagne, où vignerons et travailleurs du bois se livrent depuis toujours la guerre. L'adolescent choisit de faire des études de mécanique au désespoir de ses parents. Personne ne l'épargne, on se moque de lui, on lui reproche de rendre son père malade... Un jour, il découvre que son frère et son ami, Fredo, s'en sont pris à Terence, un simple d'esprit pour lequel il s'était pris d'affection. Martial décide de se venger et choisit le jour du mariage de son frère pour tuer de sang froid famille et convives.



Olivier Ka raconte dans cette bande dessinée autobiographique un épisode douloureux de sa vie. A l'âge de 12 ans, alors qu'il est en colonie de vacances, Pierre, un curé avec lequel il se lie d'amitié et en qui il a confiance, lui demande de toucher ses parties intimes. Olivier est marqué à vie par cet événement. Il raconte ici tout le cheminement psychologique qui le mène à l'écriture de cette bande dessinée avec l'aide de son ami dessinateur Alfred.

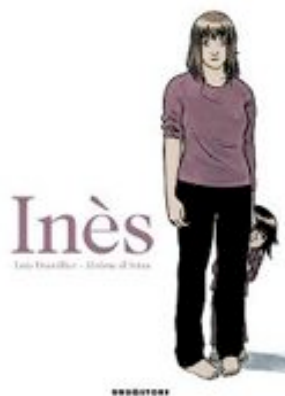
¹⁰ Alfred, *Je mourrai pas gibier*. Paris : Delcourt, 2009.

¹¹ Olivier Ka, Alfred, *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Paris : Delcourt, 2006.

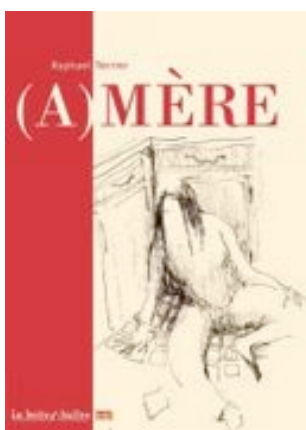
¹² Jérôme d'Aviau, Loïc Dauvillier, *Inès*. Paris : Glénat, 2009.

¹³ Raphaël Terrier, *(A)mère*. Antony : La boîte à bulles, 2004.

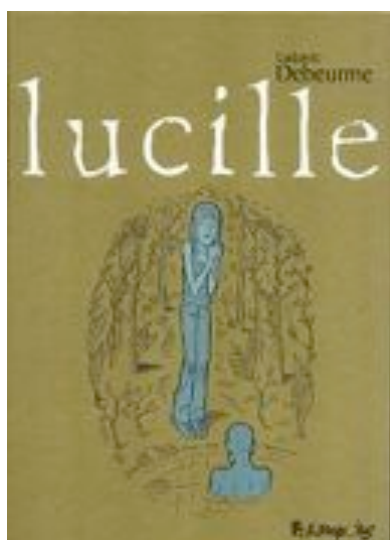
¹⁴ Ludovic Debeurme, *Lucille*. Futuropolis, 2006.



Une femme subit les violences de son mari. Les voisins, le collègue sont autant de témoins qui préfèrent se voiler la face et nier l'urgence de la situation. Humiliations et coups sont le quotidien de cette jeune maman qui, pour protéger sa petite fille Inès, périt (?) sous les coups de son mari.



Récit autobiographique, cette bande dessinée revient sur l'enfance de Raphaël Terrier qui voit sa mère, médecin, se noyer dans l'alcool. Les hommes de sa vie l'abandonnent tour à tour, laissant les enfants seuls avec une mère alcoolique et dépressive. Raphaël, comme ses grands frères, préfère aller vivre avec son père, rompant par conséquent toute relation avec sa mère.



Lucille relate l'histoire d'amour de deux adolescents perdus. Lucille est anorexique, elle vit seule avec sa mère qu'elle ne supporte plus. Arthur, fils d'un pêcheur alcoolique et violent, subit le destin familial : les hommes, dépressifs, finissent par se suicider. Ce destin se traduit par une tradition familiale symbolique : à la mort de son père Arthur prend son prénom et devient Vladimir. Après leur rencontre coup de foudre, Lucille et Vlad décident de fuguer. Ils arrivent en Italie mais suite à une bagarre, Vlad et Lucille se retrouvent en prison. L'histoire se termine quand Vlad se taille les veines et Lucille rentre chez sa mère.

Pour répondre à notre problématique, nous verrons tout d'abord que les « adolecteurs » se situent à un âge où la lecture peut jouer un rôle important essentiellement dans leur construction identitaire. Se confronter à des sujets difficiles peut les aider à mieux

appréhender cette période transitoire qu'est l'adolescence (première partie). Or, depuis quelques années un nouveau mouvement a vu le jour en bande dessinée, rompant avec la bande dessinée franco-belge et abordant justement des problématiques actuelles et sensibles. Les cinq œuvres de notre *corpus* sont issues de cette « nouvelle bande dessinée ». Nous analyserons donc les sujets abordés par les BD étudiées et nous verrons de quelle manière le texte permet au lecteur d'entrer dans le récit, de croire en son authenticité et ainsi de s'identifier au personnage (deuxième partie). Pour terminer, nous irons à l'encontre de la principale attaque portée à cette espèce narrative en montrant que l'image permet de renforcer sa dimension narrative et nécessite, tout comme les romans, une participation du lecteur qui lui permet de donner libre cours à son imagination et à son intelligence interprétative lui garantissant de ce fait l'accès au plaisir de lire. (troisième partie).

1. Les adolescents, la lecture et le rapport au monde

1.1. *L'adolescence, une période charnière*

1.1.1. Considérations historiques

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il apparaît indispensable de se pencher sur les adolescents et sur le concept même d'adolescence.

Aujourd'hui, nous parlons volontiers des « ados » comme étant un groupe socialement reconnu et qui serait homogène. L'adolescent est souvent décrit, voire dans certains cas stigmatisé par ses tenues vestimentaires, ses pratiques culturelles, son langage, ses attitudes... Or, la notion d'adolescence est une notion complexe et il est difficile de réduire l'adolescent à ses marqueurs identitaires extérieurs.

L'adolescence est le passage de l'état d'enfant à l'état d'adulte. Comme l'indique l'étymologie latine du terme, *adolescens*, l'adolescent est « celui qui est en train de grandir ». Période charnière, transitoire entre deux âges, l'adolescence marque une étape essentielle des individus dans notre société occidentale. En effet, il faut souligner que l'adolescence est une spécificité de nos sociétés modernes. Cette situation floue, transitoire, n'existe pas dans les sociétés traditionnelles d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique du Sud. Dans ces sociétés, le passage de l'enfance à l'âge adulte se situe autour de la puberté physiologique. Rappelons que la puberté est avant tout une transformation physique de l'individu qui par des bouleversements hormonaux voit son corps se transformer. Les hormones sexuelles sont responsables de nombreuses transformations du corps (croissance physique, pilosité, mue de la voix pour les garçons, menstruation pour les filles...). Ainsi dans les sociétés traditionnelles, ce sont ces transformations physiques qui marquent le passage à l'âge adulte. Souvent ce passage s'accompagne de rites plus ou moins complexes rendant la transition claire et immédiate, sans crise. Il existe donc des sociétés sans adolescence.

Le terme d'adolescent n'a pas toujours recouvert la même réalité au fil des siècles dans nos sociétés. Le terme *d'adolescens* désignait, durant l'Antiquité, uniquement les hommes âgés de 17 à 30 ans, selon les textes. Les filles, quant à elles, passaient directement du joug de l'autorité parentale à celle de l'époux lorsqu'elles se mariaient vers l'âge de 14 ans.

L'usage du terme disparaît ensuite. Au Moyen-Age, l'enfant devient adulte à l'âge de 14-15 ans. A cet âge, les garçons prennent les armes et les filles se marient.

Il faut attendre le 18^{ème} siècle, le siècle des Lumières, pour voir réapparaître le concept d'adolescence. Jean-Jacques Rousseau dans *Emile ou De l'éducation* traite de cette période dans son livre Quatrième. Il y écrit : « Nous naissons, pour ainsi dire, en deux fois : l'une pour exister, et l'autre pour vivre »¹. Ainsi, selon Rousseau l'adolescence, qu'il relie à la puberté, est une seconde naissance. Il présente cette période de la vie comme un danger : « Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure de passions naissantes »². Selon lui, l'adolescent connaît des changements d'humeur, s'emporte facilement, est indiscipliné et ne veut plus être gouverné. Selon Rousseau, c'est avec le « feu de l'adolescence »³ (énergie sexuelle de la puberté) que sont ensemencées les premières graines d'humanité chez l'individu qui s'ouvre alors aux autres. La philosophie des Lumières, selon laquelle l'éducation peut permettre à chacun d'échapper à sa condition d'origine, participe à l'invention de la jeunesse, liée également à l'émergence de l'individu et de l'intimité familiale comme valeur.

Ce n'est qu'au milieu du 19^{ème} siècle que le mot « adolescent » se rapproche de sa signification actuelle. Le terme apparaît pour désigner les collégiens qui étudient et sont donc dépendants financièrement de leurs parents. L'adolescence était donc réservée à une frange masculine et bourgeoise de la société. Le regard porté par la société sur les adolescents est alors négatif. Ils sont considérés comme ingrats, gauches, indécis, immoraux. Une prise en mains paternelle est favorisée notamment par le Code Civil de 1804 qui permet au père de réclamer l'enfermement de ses enfants de moins de 16 ans pendant un mois, ou six mois pour ceux âgés de moins de 21 ans. Nombreuses sont les références littéraires sur l'enfermement de jeunes filles au couvent ; pensons à Emma Bovary de Gustave Flaubert par exemple. Cette vision péjorative des adolescents est également présente dans certains ouvrages théoriques. Emile Durkheim dans *Le Suicide* écrit en 1897 : « L'appétit sexuel de l'adolescent le porte à la violence, à la brutalité, voire au sadisme. Il a le goût du viol et du sang »⁴. Cette réflexion démontre la vision négative des adolescents qu'avait la société.

C'est peu à peu, avec la démocratisation et la massification de la scolarité au cours du 20^{ème} siècle et son accessibilité aux filles, que le terme d'« adolescent » devient un terme générique désignant une classe d'âge. De plus en plus, l'adolescence représente un groupe social, au tissu relationnel tribal, clanique. Cet esprit de clan se matérialise par la constitution

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou De l'éducation*. Paris : Gallimard, 1969. p.325.

² *Id.*, p. 325-326.

³ *Ibid.*, p. 356.

⁴ Cité par Patrice Huerre, « L'histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice » [en ligne] http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=JFP_014_06. Cairn, 2001.

de bandes de jeunes qui se réunissent par affinités musicales et vestimentaires entre autres. Dès les années 1940, une approche sociologique de la jeunesse voit le jour, suivie après la Deuxième Guerre Mondiale d'une période d'analyse culturaliste avec les travaux d'Edgar Morin notamment (*L'esprit du temps*, 1962). Les adolescents sont alors considérés comme les sujets d'une sous-culture spécifique avec ses propres valeurs et ses propres codes. L'apogée de cette culture jeune a lieu lors des événements de mai 68 durant lesquels les jeunes, ou du moins une certaine jeunesse, sont solidaires et revendiquent des droits.

Aujourd'hui, dans nos sociétés modernes peu ritualisées, le processus de puberté s'inscrit dans une période longue et compliquée. L'adolescence se déroule dans le cadre d'une crise de civilisation. Michèle Petit⁵, anthropologue, rappelle que pendant longtemps l'identité de chacun découlait de sa lignée familiale, de ses appartenances sociales, religieuses, culturelles. Les individus reproduisaient la vie de leurs parents. Mais actuellement, avec les transformations de la cellule familiale et la montée de l'individualisme, chaque individu doit construire sa propre identité. En effet, comme le rappelle Jean-Marc Talpin, maître de conférence à l'institut de psychologie de l'université de Lyon, dans son article « Le passage à l'acte de lire », notre société connaît « un effacement des codes symboliques et symboligènes »⁶, caractérisé par une quasi disparition des rites marquant la puberté et l'entrée dans l'âge adulte. Il semble donc que la forte individualisation de notre société favorise l'allongement de la période adolescente, tant en amont qu'en aval : on parle aujourd'hui de *pré-adolescents* pour les enfants à peine âgés de 10 ans et de *grands adolescents* pour les individus de 25-30 ans. De nos jours, « adonaissants » et « adulescents » apparaissent comme de nouvelles catégories d'âge. François de Singly⁷ définit l'« adonaissance » comme une période entre l'enfance et l'adolescence concernant des jeunes entre 10 et 13 ans. Sans vouloir délaisser le modèle familial, ils souhaitent adopter le modèle générationnel au niveau comportemental, vestimentaire. Quant aux « adulescents », ce sont ces individus qui, bien qu'ayant atteint l'âge adulte, souhaitent prolonger leur adolescence. C'est le phénomène « Tanguy », ce jeune héros du film éponyme d'Etienne Chatiliez, réalisé en 2001, qui continue à vivre heureux aux crochets de ses parents à 28 ans. L'adulescence s'explique notamment par l'allongement des études supérieures qui empêchent les jeunes de prendre leur indépendance financière vis-à-vis de leurs parents.

⁵ Michèle Petit, « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? », *BBF*, 2003, n° 3, p. 29-36. [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 10 janvier 2010.

⁶ Jean-Marc Talpin, « *Le passage à l'acte de lire* », in Goffard, Serge, *Les adolescents et la lecture, Actes de l'Université d'été d'Evian*. CRDP de Créteil, 1994.

⁷ François de Singly, *Les adonaissants*. Paris : Armand Colin, 2006.

1.1.2. L'approche psychologique

C'est au 19^{ème} siècle que voient le jour les théories sur l'adolescent. Ce dernier devient objet d'étude dans le but de trouver un remède contre les actes de délinquance. Les adolescents font peur et l'on veut mieux les comprendre, pour mieux prévenir les risques de déviances qu'ils représentent. Patrice Huerre⁸ retrace l'historique de ces travaux en rappelant que les précurseurs sont américains. W.H. Burnham rédige en 1891 *The Study of Adolescence* et G. Stanley Hall écrit en 1904 *Adolescence*. Un peu plus tard, fleurissent en Europe francophone deux types d'ouvrages, d'un côté des ouvrages à visées essentiellement moralistes et éducatives, et de l'autre des ouvrages scientifiques et psychologiques. Pierre Mendousse est précurseur en publiant *L'âme de l'adolescent* en 1909. Il y explique que l'adolescence est un processus de maturation psychologique et sexuel. Mais c'est avec les travaux de Maurice Debesse, à partir de 1935, que la psychologie de l'adolescent devient réellement une branche spécialisée de la psychologie. Maurice Debesse travaille notamment sur la crise juvénile. Selon lui, la crise est un moyen d'affirmer sa propre identité pour les jeunes. Elle est une étape de la croissance commune à tous les individus. Il distingue deux phases de cette période : une phase critique d'anticonformisme agressif et une phase d'affirmation de soi, se manifestant par le goût du scandale et de l'excentricité. En tout cas, l'adolescence est pour Maurice Debesse une période de rébellion contre tout ce qui vient de l'extérieur.

L'adolescence intéresse aujourd'hui encore de nombreux psychologues, comme Jean-Marc Talpin, pour qui elle représente « la période la plus philosophique, existentielle de la vie »⁹. Jean-Marc Talpin compare cette étape de la vie à l'âge de la retraite. Deux moments de l'existence où les questions sur nos racines dominent nos questionnements. D'où viens-je ? Où vais-je ? Qui suis-je ? Autant de questions que se pose l'adolescent en pleine crise identitaire.

Jean-Marc Talpin décrit l'adolescent comme une « marmite pulsionnelle en ébullition »¹⁰. En effet, l'adolescent est submergé par ses émotions. Il est sous l'emprise de ses pulsions qui mettent à l'épreuve toutes ses constructions psychiques antérieures (comme l'Oedipe). Pour dépasser cette crise identitaire, l'adolescent doit apprendre à dominer et à comprendre ses pulsions, qu'Annie Rolland définit comme suit :

⁸ Patrice Huerre, *art. cit.*

⁹ Jean-Marc Talpin, Colloque « Adolescents et littérature : pourquoi les faire lire ? » <http://www.bienlire.education.fr/01-actualite/c-En-parle16.asp> [en ligne]

¹⁰ Serge Goffard, *op. cit. Le passage à l'acte de lire.*

La pulsion est une poussée violente et inconsciente exercée à l'intérieur de l'appareil psychique, qui se traduit en terme de désir et qui rencontre l'opposition des interdits exprimés par le moi conscient du sujet et intégrés en vertu des principes qui régissent l'ordre social¹¹.

Autrement dit, l'adolescent doit faire face à des pulsions que, par définition, il ne maîtrise pas et qu'il doit refreiner en vertu de son Moi et des contraintes de la société.

Avant l'adolescence, l'enfant se créait des espaces transitionnels pour se protéger de ses pulsions et de la réalité. Le jeu est le principal espace transitionnel, espace intermédiaire entre la réalité intérieure de l'enfant et la réalité extérieure. L'adolescent n'a plus ce rempart. Annie Rolland, psychologue, écrit dans *Qui a peur de la littérature ado* : « A l'adolescence, le réel, c'est-à-dire le corps réel, le monde réel, impose sa loi avec une violence cataclysmique »¹². L'adolescent est sorti de l'enfance. La réalité envahit son espace psychique. Pour grandir, apprendre à se connaître, il doit rompre avec ses modèles identificatoires originels, c'est-à-dire ses parents, pour trouver d'autres modèles. Le plus souvent, il les choisit parmi ses pairs. Ainsi, son clan, son groupe d'amis, devient temporairement une prothèse d'identité en attendant de trouver la sienne.

A l'issue de ces considérations théoriques, nous pouvons mieux comprendre la situation psychique dans laquelle se trouve l'adolescent. La tourmente hormonale aboutit à un « tsunami » psychologique. Au cours de cette période sentiments de révolte, de refus de l'autorité, de solitude, d'incompréhension sont très forts. Mais il faut veiller à ne pas généraliser nos propos et ne pas simplifier la situation. Les adolescents sont multiples, polymorphes. Même si l'on peut les considérer comme un groupe social à part entière, il faut garder à l'esprit qu'ils sont aussi hétérogènes que les classes sociales dont ils sont issus.

1.2. Les enjeux de l'acte de lire

1.2.1. Les processus psychiques mis en jeu

Nous avons vu que l'adolescence est une période de la vie durant laquelle les bouleversements psychologiques sont nombreux. Or, nous allons ici voir que l'acte de lire met en jeu bon nombre de processus psychiques capables d'aider l'adolescent à gérer ses tourments intérieurs.

Nous l'avons vu en 1.1, les adolescents se sentent souvent en révolte, incompris par ceux qui les entourent (essentiellement les adultes). A cette période de leur vie, ils rompent avec les modèles identificatoires qu'ils avaient jusqu'alors : leurs parents. L'identification est,

¹¹ Annie Rolland, *Qui a peur de la littérature ado ?* Paris : Editions Thierry Magnier, 2008.

¹² *Ibid.*, p. 57.

selon Annie Rolland, un « processus psychique par lequel l'individu se constitue en référence à son environnement »¹³. C'est par ce mécanisme que l'individu va se constituer, se différencier. Les adolescents connaissent une situation paradoxale : ils sont en quête d'une identité qui leur est propre, ils veulent se différencier, et cette individualisation ne peut s'opérer que par identification et donc, entre autres, par le rapprochement avec d'autres individus, des pairs. Il y a ainsi un transfert qui s'opère à l'adolescence concernant l'objet identificatoire : l'adolescent s'éloigne de ses supports identificatoires primaires pour en trouver de nouveaux. Le remaniement psychique s'opérant alors est important. De ce bouleversement peuvent naître des sentiments divers, plus ou moins forts : solitude, incompréhension... pouvant aller jusqu'à des pensées mortifères.

La lecture est une activité au pouvoir d'introspection fort, qui propose justement à ses lecteurs des modèles identificatoires. Deux modes d'identification sont rendus possibles par la lecture : tout d'abord, une identification aux protagonistes (bons ou mauvais), mais aussi une identification à l'auteur-narrateur (ces deux entités n'étant pas toujours, selon J.-M. Talpin¹⁴, bien différenciées par l'adolescent lecteur). Ces identifications ne sont possibles que si le lecteur passe un « pacte autobiographique » avec le texte, concept développé par Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique*¹⁵. Autrement dit, le lecteur fait semblant de croire que ce qui est écrit est vrai, sinon la magie n'opère pas et la lecture ne peut rien apporter d'un point de vue psychique. Dans toute lecture qu'il fait, le lecteur fait en même temps une lecture de lui-même. D'ailleurs, s'il a choisi tel ou tel livre, ce n'est jamais par hasard, c'est parce qu'un élément de l'objet livre a fait écho en lui. Par exemple, c'est son titre, sa sonorité qui a ravivé un souvenir ; ou bien, c'est le prénom du héros qui lui rappelle son premier amour. Le livre permet l'exploration de soi et donc une meilleure connaissance de soi.

J.-M. Talpin parle à ce sujet d'« expérience trans-narcissique »¹⁶. Cette expression insiste sur le fait que le lecteur se retrouve englouti par les mots. Ce processus abolit les frontières existant entre le lecteur et l'auteur. Celui-ci dépose *via* le texte des éléments de son propre psychisme. Les mots s'effacent, il n'y a plus de distance entre le lecteur et les mots. Le livre permet donc une rencontre trans-narcissique entre le lecteur et l'auteur-narrateur. Ainsi, ce trans-narcissisme sert d'enveloppe protectrice permettant au lecteur de donner libre cours à ses jeux identificatoires, sans prendre aucun risque. Cette identification à l'auteur-narrateur

¹³ Annie Rolland, *op. cit.*, *Qui a peur de la littérature ado ?* p. 40.

¹⁴ Jean-Marc Talpin, « Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence ? » *BBF*, n°3, 2003, p. 5-10.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

¹⁶ Jean-Marc Talpin, « Le passage à l'acte de lire », art.cit.

est d'autant plus aisée que l'auteur n'est pas, pour le lecteur, un être physique. Il est invisible, virtuel. Cette absence de l'auteur le rend idéalisable et, par conséquent, il devient un objet identificatoire de prédilection.

Dans *Et pourtant ils lisent...*¹⁷, C. Baudelot, M. Cartier et C. Detrez, s'appuyant sur les travaux de Hans Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, 1978) relèvent plusieurs types d'identification possibles : l'identification admirative, si le lecteur se sent inférieur au protagoniste support d'identification ; une identification sympathique, si le lecteur se sent à l'égal du protagoniste ; et enfin, une identification cathartique, si le lecteur se plonge dans les souffrances du protagoniste afin d'évacuer les siennes. Ce processus d'identification est facilité si le livre est accessible, c'est-à-dire si sa lecture ne demande pas un effort cognitif trop important de la part du lecteur, et si le principe de proximité (temporel et spatial) est respecté. Le texte doit être, pour son lecteur, le plus transparent possible ; à partir de là, les processus d'identification et de trans-narcissisme seront simplifiés.

Autre processus psychique mis en jeu dans l'acte de lire : la sublimation. En effet, lire permet de sublimer ses propres sentiments, ses propres pulsions, en ce sens où toute création artistique (et donc littéraire) procède d'« une transcription romancée des fantasmes conscients et inconscients »¹⁸. La sublimation est un processus qui a été postulé par Freud, selon qui certaines activités humaines, apparemment sans lien direct avec la sexualité, trouvent pourtant leur origine, leur signification, dans la force de la pulsion sexuelle. On parle de la sublimation d'une pulsion dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non-sexuel. La littérature mobilise effectivement des pulsions liées aux cinq sens. Le mieux pour se convaincre de la dimension sensuelle de la lecture est de relever quelques expressions utilisées pour parler de la lecture : « orgie de lectures » (M. Burgos¹⁹), « dévorer des livres », « l'appétit de lire » ou encore « gourmandise » (F. de Singly²⁰) sans parler du « goût de lire ». On parle également de « lecture plaisir ». En effet, le lecteur prend du plaisir en lisant, un plaisir lié notamment à l'esthétique de l'œuvre. Ce plaisir a, sans aucun doute, une composante sexuelle et fantasmatique.

L'acte de lire, on le voit, n'est pas anodin. Il donne aussi aux lecteurs des clés lui permettant de réfléchir à qui il est. C'est un mode de symbolisation fort. Le lecteur cherche à travers la lecture un discours qui s'adresse à lui. La lecture représente pour lui la possibilité de

¹⁷ Christian Baudelot, Marie Cartier, Christine Destrez, *Et pourtant, ils lisent...* Paris : Seuil, 1999.

¹⁸ Annie Rolland, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ Martine Burgos, « Le Goncourt des lycéens : vers une sociabilité littéraire ? », in Poulain, Martine. *Lire en France aujourd'hui*. Paris : Cercle de la librairie, 1993.

²⁰ François de Singly, *Lire à 12 ans : une enquête sur les lectures des adolescents*. Paris : Nathan, 1989.

multiplier les expériences. Or, plus l'adolescent multiplie les expériences enrichissantes le confrontant à autrui dans toute sa complexité, plus la construction de son identité s'en trouve simplifiée. L'un des enjeux de la lecture est justement qu'elle fournit aux jeunes en quête d'identité un excellent mode de symbolisation et de représentation. Jean-Marc Talpin l'exprime fort bien lorsqu'il écrit :

La lecture de textes littéraires [...] fournit au sujet en crise de repères, en difficulté pour savoir qui il est, où il en est de sa jeune existence et vers quoi il désire aller, un mode de représentation, de symbolisation.²¹

Le lecteur cherche dans le récit, plus ou moins consciemment, ses propres expériences psychiques. Autrement dit, le livre permet au lecteur de se confronter à des situations qui lui sont inconnues (du moins consciemment), des situations qui peuvent être violentes. C'est en cela que la lecture peut avoir un rôle de légitimation. Les livres donnent au lecteur l'occasion de fréquenter ses fantasmes en toute impunité et parfois même sans en avoir conscience. En effet, les jeunes pensent interdits certains fantasmes plus ou moins tabous. Ils peuvent s'apercevoir à la lecture de certains ouvrages qu'ils ne sont pas les seuls à ressentir cela et que l'indicible n'est plus car des mots peuvent décrire ce qu'ils éprouvent. La lecture permet alors de se construire des images intérieures. Il ne faut donc pas réduire l'acte de lire à une activité permettant au lecteur de s'identifier à un modèle ou à un contre-modèle ; cette activité est bien plus complexe du fait qu'elle relève de la symbolisation qui permet une mise à distance de la souffrance psychique et qui peut protéger de pensées mortifères et des angoisses de la séparation, exagérées à l'adolescence. En cela, la lecture peut rendre le « monde plus habitable » et permettre de protéger de conduites à risques comme les addictions ou le suicide (Michèle Petit²²). Le livre peut ainsi être le médiateur entre le lecteur et le réel.

La rencontre entre le lecteur et la réalité peut être brutale lorsque le récit aborde des thèmes difficiles. Mais en même temps, le livre peut jouer un rôle de déflexion par rapport à cette réalité. En métaphorisant le monde, l'œuvre littéraire amortit l'impact du réel sur le psychisme. C'est ce qu'explique Lorine Grimaud²³, professeur de lettres, en montrant comment la littérature défléchit le réel. En effet, le récit permet de symboliser et de mettre à distance les pulsions menaçantes en créant un espace transitionnel, une zone tampon. Cet espace « amortisseur » est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de sujets difficiles. Lorine Grimaud précise que « la fiction permet de redramatiser le monde pour le dédramatiser »²⁴.

²¹ Jean-Marc Talpin, « Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence ? », art.cit.

²² Michèle Petit, « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? », *BBF*, n°3, 2003, p. 29-36.

²³ Lorine Grimaud, « Peut-on parler de tout en classe ? Ces choses-là... », *Cahiers pédagogiques*, 2004, n°425, p. 63-65.

²⁴ *Id.*

Ainsi, le récit a une fonction de dramatisation (par l'utilisation de divers procédés : suspens, rebondissements, obstacles...) qui permet au lecteur de dédramatiser la vie réelle. La construction narrative (la mise en scène) peut ainsi permettre au lecteur de déconstruire son vécu afin de mieux le comprendre.

La lecture a d'autres vertus. Elle peut être un refuge quand rien ne va. C'est ce que J.-M. Talpin nomme dans son article la « dimension défensive »²⁵. En effet, si l'adolescent rencontre des difficultés, lire peut lui permettre d'éloigner ses pensées négatives en mettant des mots sur ses sentiments. La lecture peut être une bulle, une parenthèse qui annihile les frontières spatio-temporelles. Quand le monde extérieur est trop douloureux, il peut être bénéfique de se replier sur soi. Selon Michèle Petit²⁶, c'est « un lieu, un temps où reprendre son souffle, où se reconstruire un peu, où se ressourcer. Où ébaucher une autre représentation de soi ». Lorsqu'il lit, l'adolescent se retrouve dans un espace proche de ce que Winnicott a appelé « aire transitionnelle »²⁷, cette zone calme, sans conflit, qui participe à la prise de conscience par l'individu de sa capacité à être séparé de sa mère, à être capable d'une pensée indépendante. Cette re-création d'une aire transitionnelle à l'adolescence permet de créer du lien entre le lecteur, le monde, et les autres. La lecture peut donc aider l'adolescent à se découvrir, se construire, ou se reconstruire.

Hélas, on constate une désaffection des jeunes pour la lecture au détriment de nouvelles pratiques qui se sont récemment développées avec l'essor des nouvelles technologies (musique, navigation sur le Web...). En effet, à l'adolescence, on l'a vu, l'individu est en rupture avec les schémas psychiques suivis jusque là. Les jeunes privilégient les pratiques qui se tournent vers l'extérieur du cocon familial. Davantage attirés par des activités fortement socialisantes, ils préfèrent sortir entre amis ou pratiquer un sport. Or, le livre semble *a priori* être un mauvais support de sociabilité. L'une des caractéristiques des cultures juvéniles est qu'elles se nourrissent de dynamisme social, d'interactions et d'échanges. Or, la lecture, pratique solitaire s'il en est, peut malgré tout être considérée comme un acte de sociabilité. Tout d'abord, une sociabilité virtuelle, car le lecteur rencontre des personnages, sortes d'amis imaginaires, qui l'aident à mieux se comprendre, qui répondent en partie à ses inquiétudes sur des thèmes forts comme la vie, la mort, la sexualité... Lire peut ainsi aider à diminuer l'angoisse ressentie face aux expériences de la vie. Cette sociabilité virtuelle se construit également autour de la figure de l'auteur car elle

²⁵ Jean-Marc Talpin, « Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence ? », art. cit.

²⁶ Michèle Petit, *op. cit.*, « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? ».

²⁷ Donald Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.

participe d'un code de partage avec lui (trans-narcissisme évoqué précédemment). Mais le livre permet également une sociabilité réelle car, en général, une lecture est prescrite par un ami, un proche, un professionnel du livre... De plus, le livre peut être sujet d'échanges avec son entourage. Nous pouvons le remarquer, notamment avec des titres à succès, le plus souvent œuvres trans-médiatiques (autrement dit des œuvres littéraires qui ont été déclinées sur d'autres médias comme le cinéma ou les jeux vidéo), comme par exemple *Harry Potter* (J.K. Rowling) ou plus récemment *Twilight* (S. Meyer). Ces œuvres font partie intégrante de la culture commune des adolescents et illustrent ce que nous pouvons appeler la sociabilité par le livre. Discuter d'un livre entre amis, c'est, en tout cas, lui conférer suffisamment d'importance pour en faire un enjeu de discussion entre pairs. Parler d'un livre que l'on a aimé ou non n'est pas un acte anodin car cela oblige à verbaliser devant autrui nos émotions.

1.2.2. Que lisent les adolescents ?

Les jeunes lisent²⁸, même si la lecture n'est pas à la première place de leurs loisirs, et même si l'on nous alerte souvent sur la situation catastrophique du niveau culturel des adolescents d'aujourd'hui. Soulignons que, comme pour toutes les activités culturelles, la pratique de la lecture est sujette à des fluctuations au cours du cycle de vie. Donc, pas d'alarmisme. Certes, les enseignants remarquent que la classe de quatrième marque un tournant dans l'activité de lecture des élèves. A partir de la fin du collège, les élèves lisent de moins en moins. Pierre Périer²⁹ dresse le constat suivant concernant la pratique de lecture : l'inflexion amorcée en classe de 5^{ème} est accentuée en 3^{ème} et se poursuit au lycée. Il est donc davantage question d'érosion que de rupture. Le constat ne doit cependant pas être trop négatif concernant la lecture.

Il est vrai que le rapport à la lecture a changé. Aujourd'hui, nous sommes à l'ère du *zapping*, tout va vite. Or, lire demande du temps. De plus, le livre joue sur l'intime, engage le lecteur par les processus psychiques mis en jeu. La lecture demande un engagement personnel contrairement à la télévision, aux écrans en général. De plus, la lecture souffre depuis fort longtemps d'un « déficit d'image », comme nous le rappelle Olivier Donnat³⁰. Durant l'Antiquité grecque, la lecture était associée à l'homosexualité, du fait qu'elle était perçue comme une activité qui nécessitait une motricité réduite, une suspension du jugement de réalité, attitudes alors rattachées à la féminité. La lecture continue à être perçue par les jeunes

²⁸ Christian Baudelot, Marie Cartier, Christine Destrez, *op.cit.*

²⁹ Pierre Périer, « La lecture à l'épreuve de l'adolescence : le rôle des CDI des collèges et lycées ». *Revue française de pédagogie* 2007, n°158, p. 43-57.

³⁰ Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris : La Découverte, 1994.

comme une activité de filles, mais aussi d'« intello ». Les garçons repoussent davantage les livres car lire n'est pas, selon eux, une activité virile, mais davantage une activité passive. Pierre Périer utilise à ce sujet l'expression de « dévirilisation »³¹ de son identité sexuée. Dominique Pasquier³² insiste aussi sur cette prégnance des normes de sexe, mais plus largement du conformisme groupal très fort à l'adolescence, qui aboutit à ce qu'il nomme « la tyrannie de la majorité ». Par conséquent, un jeune garçon qui afficherait ostensiblement son goût de lire prendrait le risque d'être stigmatisé par ses pairs. Selon E. Goffman³³, un individu est dit stigmatisé lorsqu'il présente un attribut qui le dévalorise aux yeux de ses pairs. Le livre constitue, parmi le groupe adolescent, un attribut marquant un écart par rapport aux attentes normatives du groupe. De plus, la lecture est souvent associée à la réussite scolaire, ce qui explique qu'elle soit conseillée par parents et enseignants. Pour certains la lecture scolaire prescrite (en général par le professeur de français) peut avoir un effet dissuasif sur le goût de lire. La lecture peut alors être ressentie comme une corvée, un geste de soumission. Par conséquent, rejeter le livre peut apparaître comme une prise d'autonomie vis-à-vis des adultes. Nous l'avons vu précédemment, l'adolescence se caractérise par un déplacement des modèles identificatoires, par une volonté d'indépendance et de démarcation par rapport à l'enfance ; ainsi le lecteur adolescent va privilégier des choix de lecture procédant des sociabilités entre pairs, ou résultant d'une rencontre au hasard d'une communication médiatique.

Malgré tout, il ne faut pas trop noircir le tableau : les jeunes lisent. Bien entendu, avec la révolution numérique, nous ne pouvons nier que les pratiques de lecture ont évolué avec les supports. Aujourd'hui les jeunes lisent les paroles de chansons sur leur écran d'ordinateur, ils lisent leurs SMS sur leur téléphone portable ou encore les *posts* de leurs camarades sur leur *blog*. La lecture dite hypertextuelle ou navigationnelle apparaît comme un nouveau mode de lecture, une lecture non-linéaire, utilitaire, relevant davantage du *zapping*. Mais la lecture intégrale, linéaire n'a pas totalement disparu. Preuve en est le succès de la presse jeunesse. Le succès de la presse chez les adolescents peut s'expliquer, entre autres, par le fait que ce support de lecture n'est pas en lien avec l'École et ne correspond pas, contrairement au livre, à une contrainte institutionnelle. Quant à la lecture fictionnelle, elle aussi perdure dans les pratiques adolescentes.

³¹ « La lecture à l'épreuve de l'adolescence : le rôle des CDI des collèges et lycées », *op. cit.*, p. 49.

³² Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité*. Paris : Autrement, 2005.

³³ Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Paris : Minit, 1976.

Les jeunes apprécient particulièrement les récits de vie, qu'ils soient factuels (histoires vraies, autobiographies) ou fictionnels (créant l'apparence de vérité). Pourquoi les jeunes apprécient-ils ce genre littéraire ? Le succès de ce type de récits peut s'expliquer par le fait qu'il montre qu'il est possible de faire un récit ordonné, construit, de la vie. Le chaos du monde intérieur est mis en forme par des mots qui permettent de rendre l'indicible lisible. A la lecture d'autobiographies, le lecteur bascule dans un monde réaliste ordonné, articulé. Cela aide l'adolescent qui, comme nous l'avons vu précédemment, vit une période d'instabilité, à donner de la cohérence à sa vie, à l'inscrire dans un temps long. Paul Ricœur³⁴ dans *Temps et récit* parle d'« identité narrative ». Cette notion peut aider à répondre à la question « Qui suis-je ? ». En effet, l'individu est ce qu'il se raconte. La trame narrative permet de mettre en ordre les éléments d'une vie, des éléments sélectionnés par l'auteur. Cette succession d'éléments donne du sens à sa vie, lui permet de se reconstruire. Et selon Ricœur, l'identité narrative constitue « le médium décisif à la faveur duquel les lecteurs commencent à lire en “eux-mêmes” »³⁵. Autrement dit, les lecteurs vont pouvoir construire leur identité par le récit autobiographique notamment. Ainsi, le lecteur devient en quelque sorte co-auteur de l'œuvre qu'il lit. Marie-Cécile Guernier essaie d'expliquer cette attirance des adolescents pour les récits de vie. Elle écrit : « L'évocation du monde actuel n'oblige pas à faire un effort d'imagination trop important »³⁶. Or, les adolescents apprécient également, au contraire, les histoires les projetant dans un monde éloigné du nôtre tant temporellement que spatialement. Pensons par exemple au succès des romans de *fantasy*. Ce paradoxe ne nous éclaire-t-il pas sur la complexité de l'adolescent et surtout sur l'hétérogénéité de ce groupe ?

Quant au style d'écriture, il paraît intéressant de souligner que les jeunes, faibles lecteurs, affectionnent particulièrement une écriture oralisante. En effet, ces jeunes privilégient la culture orale à la culture scripturale. Ainsi, des collections, comme celle dirigée par Jeanne Benameur (« D'une seule voix » chez Actes Sud junior), fonctionnent bien auprès des jeunes.

On constate que le secteur éditorial de littérature jeunesse propose aujourd'hui des produits de plus en plus segmentés. Il restait un espace potentiel entre l'enfance et le monde adulte dans le domaine de la littérature. Que lire quand on a 14 ans ? Trop jeune pour la littérature adulte, trop vieux pour les albums jeunesse dont les thématiques sont éloignées des

³⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit : Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.

³⁵ Roberto Talamo, « Mimésis et identité narrative » <http://www.fondsriceur.fr/photo/Mimesis%20et%20identite%20narrative%20V2.pdf> [en ligne]

³⁶ Marie-Cécile Guernier, « Quand lecture ne rime pas avec culture », in Goffard, Serge, *op.cit.*

préoccupations adolescentes. Des collections à destination des adolescents fleurissent, traitant la littérature pour adolescents comme une littérature à part entière. Les éditeurs adoptent de nouveaux codes graphiques pour les couvertures par exemple. Nous pouvons citer des collections comme « Médium » à l'Ecole des loisirs, « Romans » chez Thierry Magnier ou encore « doAdo » chez Rouergue. Deux grands types de fictions pour jeunes dominent le marché par leur succès auprès des jeunes : les textes réalistes qui s'inspirent de la réalité contemporaine et de ses thématiques difficiles (chômage, maladie, divorce...) ; les romans initiatiques qui sont des romans d'aventure racontant l'histoire d'un héros jeune qui après avoir relevé plusieurs défis, surmonté plusieurs obstacles, atteint la maturité nécessaire à son épanouissement dans l'âge adulte.

Les éditeurs ont donc bien compris que les adolescents représentent une cible intéressante avec ses propres besoins et ont multiplié les titres ces dernières années.

1.3. Confronter les « adolecteurs » à des thèmes difficiles

Nous parlerons d'« adolecteurs » pour traiter du lien particulier existant entre les adolescents et la lecture. Ce néologisme permet d'éclairer la spécificité d'un groupe d'individus face à la lecture. Nous l'avons vu précédemment, l'adolescent est un être en construction, en quête de repères, soumis à des bouleversements tant d'ordre biologiques que psychologiques. La lecture, en tant qu'activité aux nombreux enjeux psychiques, va avoir un impact d'autant plus grand sur ces jeunes lecteurs. Ce sont ces impacts qui vont en partie faire l'objet de notre propos et cette question est d'autant plus importante qu'il va être question ici des sujets difficiles, sensibles.

1.3.1. Evolution de la littérature pour adolescents : un réalisme accru

Les éditeurs ont tout particulièrement pris conscience de la potentialité d'une littérature réaliste à destination des adolescents à la fin du 20^{ème} siècle. Certes, certaines œuvres à destination d'un jeune public abordaient déjà aux siècles précédents des situations réalistes. L'œuvre de la comtesse de Ségur, par exemple, est nettement ancrée dans la réalité de son époque comme l'explique Marie Saint-Dizier :

Ses récits, ancrés dans la réalité, donnent une image précise de son époque. La comtesse de Ségur savait exactement combien était payé un domestique, quel était le prix du pain, du

blé (...) La réussite de la comtesse de Ségur, c'est la vérité de ses personnages enfantins et de leur évolution.³⁷

Pour bien grandir, les enfants devaient être confrontés le plus tôt possible à la réalité. Mais la visée de ces auteurs était principalement éducative et moralisatrice. En effet, la morale catholique est omniprésente dans l'œuvre de la comtesse de Ségur et plus largement dans les titres parus dans la « Bibliothèque Rose ». La morale des *Malheurs de Sophie* (1859) est la suivante : un enfant est certes à l'origine instinctif et turbulent (comme le personnage de Sophie) et s'il n'est pas éduqué sévèrement, il court de graves risques. D'autres romans du 19^{ème} siècle présentent une réalité plus sombre. C'est le cas, par exemple, de *Sans famille* d'Hector Malot (1878) qui décrit de manière réaliste la vie des forains et notamment de Rémi, un orphelin.

Cette volonté d'inscrire les romans pour la jeunesse dans la réalité s'accélère au 20^{ème} siècle. La collection « Martine », créée en 1954 en Belgique, confirme cette volonté éditoriale de proposer des récits empreints de normalité. Avec notre recul, nous constatons combien la visée de Martine est représentative de cette volonté de présenter aux enfants des situations, qui bien que se déroulant dans le cadre de la vie quotidienne, sont très largement idéalisées.

Aux Etats-Unis, dans la même période, apparaissent les premiers *problem novels*. Cette fois, la littérature jeunesse s'éloigne de sa visée éducative et moralisatrice pour adopter un point de vue, un regard adolescent sur la société et ses problèmes.

La volonté de traduire la réalité, de dire la vérité aux enfants, de ne pas les enfermer dans un monde simplifié et sucré, a mené graduellement, principalement aux Etats-Unis, d'un sous-genre de la littérature réaliste : le *problem novel*³⁸.

La lecture est cette fois envisagée comme un outil d'apprentissage éthique. L'adolescent appréhende à travers ces livres une réalité sociale qui lui est plus ou moins proche. Il se forge une opinion notamment en s'identifiant aux personnages : « A sa place, j'aurais fait ci ou ça ».

L'Attrape-coeurs (1951) de Salinger est considéré comme le précurseur du genre. Ce roman raconte 48 heures de la vie d'un adolescent mêlant ivresse, solitude, sexualité. Puis, suit en 1967 *The Outsiders* de Susan Eloise Hinton. Ce roman a pour personnage principal un garçon de quatorze ans. L'auteur y décrit la réalité d'un adolescent : amitié, violence, mort, relations familiales sont autant de thèmes qui sont abordés dans ce roman. *The Outsiders* est un *best-seller*.

³⁷ Marie Saint-Dizier, *Le pouvoir fascinant des histoires : Ce que disent les livres pour enfants*. Paris : Autrement, 2009, p. 20.

³⁸ Danielle Thaler, Alain Jean-Bart, *Les enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. Paris : L'Harmattan, 2002.

En Europe, dans les années 1970 et 1980, des collections à destination d'un public adolescent apparaissent. C'est le cas avec la collection « Travelling » chez Duculot qui ouvre une brèche en 1972. Cette collection a pour objectif de montrer aux jeunes le monde tel qu'il est. La période 1979-1984 voit disparaître ces collections (« Travelling », « Grand Angle »...) qui sont critiquées, accusées d'être racoleuses, d'utiliser de manière trop grossière les ficelles du genre tombant dans la niaiserie et le ton paternaliste.

En 1986, une série connaît un immense succès aux Etats-Unis : « Le club des baby-sitters ». Cette série d'Ann Matthews Martin, destinée au 8-12 ans, raconte les tribulations d'un groupe de jeunes filles confrontées à de nombreux problèmes : la maladie, la mort, le divorce...

C'est dans les années 1990 que commencent à fleurir en France des collections pour adolescents qui fonctionnent, reprenant les ingrédients des *problem novels* américains. Ces collections se veulent novatrices tant dans leur forme que dans leur contenu. Elles souhaitent promouvoir des œuvres réalistes, abordant des thématiques difficiles en lien direct avec la société et ses problèmes : le chômage, la drogue, la violence, la sexualité, les conflits familiaux... Autrement dit, elles marquent l'intérêt de la littérature pour l'évolution des mœurs. Soulignons ici que cette volonté éditoriale concerne également des ouvrages à destination des enfants dès l'école maternelle. En France, apparaissent alors dans le paysage éditorial de nouvelles collections comme « doAdo » (Rouergue) ou « Roman » (Thierry Magnier). Les maquettes des couvertures sont à l'image des contenus : novatrices et bousculant les traditions. Ainsi, la typographie, les illustrations en première de couverture, sont en décalage avec ce qui était fait jusqu'alors et démontrent une réelle volonté de surprendre. En 1999, la collection « Tribal » (Flammarion) fait son entrée sur le marché des collections pour ados. Au début des années 2000, Mango sort la collection « Autres Mondes » qui, derrière des titres de science-fiction, montre une volonté d'aborder des thèmes difficiles comme le racisme, le clonage, le totalitarisme... comme par exemple avec *Clone connexion* de Christophe Lambert paru en 2002. Le 21^{ème} siècle est marqué par la multiplication de ces collections, avec notamment « Scripto » (Gallimard jeunesse) et des titres comme *Un papillon dans la peau* de Virginie Lou, traitant de la maltraitance, ou encore la collection « Métis » (Rageot) avec des titres provocateurs comme celui de Marc Cantin *Sexy Story*.

Dans *Les enjeux du roman pour adolescents*, Danielle Thaler et Alain Jean-Bart³⁹ montrent que l'évolution du roman pour adolescents est marquée par un réalisme accru, une

³⁹ *Ibid.*, p. 146.

volonté voire un acharnement à leur montrer la vie telle qu'elle est. Ce principe est à mettre en parallèle avec le renoncement d'avoir une vision simpliste et idéaliste de l'enfance heureuse, mythe largement occidental. Les enfants ne vivent pas dans une bulle mais sont, au contraire, touchés de plein fouet par la cruauté de la vie et la violence du monde. Claude Ponti, à la question « Peut-on tout dire aux enfants ? », répond ceci :

Que voulez-vous que l'on dise aux enfants ? que le monde est beau, rose, en guimauve, tendre, agréable ? Non, on dit aux enfants : le monde est plein d'adultes qui commettent des horreurs. On le dit comme on peut. [...] la question n'est pas : de quoi a-t-on le droit de parler ? La question est : comment fait-on pour en parler ?⁴⁰

Ce n'est donc pas le sujet qui est important mais la façon de le dire. D'ailleurs, Alfred, lors de notre entretien dit :

En ce qui concerne la jeunesse, je pense qu'il est absolument possible d'aborder TOUS les sujets, tous les thèmes. Sans exception.
Ce sera dans la forme qu'il faudra, à mon sens, ne pas oublier à qui on s'adresse, afin de lui permettre d'avoir un niveau de lecture adapté à lui.⁴¹

Ainsi aujourd'hui, les maisons d'édition proposent à leurs lecteurs dès le plus jeune âge des livres traitant de la réalité, des problèmes rencontrés par les jeunes, et sous diverses formes.

Notre analyse portant exclusivement sur les bandes dessinées, la question de la forme est capitale car en plus des mots, ce support utilise l'image comme deuxième vocabulaire.

1.3.2. La nécessité d'une médiation

Dans les sociétés occidentales contemporaines, parmi les fondements des démocraties se trouvent le droit d'informer et d'être informé, ainsi que la liberté d'expression. Ceci favorise l'éviction des sujets tabous de nos sociétés, notamment dans le domaine littéraire. Cela dit, l'évolution a été plus lente dans le domaine de la littérature jeunesse où le politiquement correct est davantage ancré⁴². Prenons l'exemple de *Babar* de Jean de Brunhoff, expurgé de ses passages les plus dramatiques dans le but de ne pas effrayer les enfants. Les censeurs ont voulu rendre *Babar, le petit éléphant* « psychologiquement correct »⁴³.

En effet, la volonté de montrer la vie telle qu'elle est aux enfants connaît des limites auxquelles personne ne peut se soustraire. Ces limites sont imposées par la loi.

⁴⁰ « Rencontre avec Nadine Brun-Cosme, Pef, François Place et Claude Ponti animée par Nathalie Brisac et Nicole Verdun ». *L'Ecole des lettres*, 2008-2009, n°4, p. 65.

⁴¹ Voir annexe 2.

⁴² Aline Antoine, « Le politiquement correct et les livres documentaires pour la jeunesse », *BBF* n° 6, 2004, p. 56-60.

⁴³ *Ibid.*, « Le politiquement correct et les livres documentaires pour la jeunesse ».

La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse impose un contrôle dans les domaines de la presse et de l'édition. Cette loi crée un nouveau délit : la démoralisation de la jeunesse. Voici un extrait de la loi :

Article 2 : Les publications visées à l'article 1^{er} ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques.
Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.⁴⁴

Annie Rolland⁴⁵ rappelle qu'il y a plusieurs motivations de censure. Parmi celles-ci, la négation de l'enfant comme sujet pensant. Les censeurs ont ici une vision archaïque de l'enfance. Deuxième motivation de censure : une censure dictée par la peur que l'enfant soit influencé par ce qu'il lit et que cela induise des comportements déviants. De surcroît, l'adulte censeur redoute qu'on lui impute la responsabilité de ces comportements. En clair, il redoute l'effet catalyseur de certaines lectures. Or, lire une histoire, s'identifier à un personnage n'a pas pour conséquence la reproduction des actes des personnages par le lecteur. Au contraire, tous les spécialistes s'accordent à dire que ces romans difficiles placent certes l'adolescent face à une réalité psychique difficile, mais qu'en sublimant sa propre souffrance la lecture a sur le lecteur un effet libérateur (Annie Rolland parle d'un « effet cathartique »⁴⁶).

Certains ouvrages ont récemment fait débat dans le milieu des prescripteurs du livre. A chaque fois, les titres objets de scandale mettent en scène un héros adolescent facilitant ainsi le processus d'identification. Deux thématiques posent le plus souvent problème : la sexualité et la violence.

En ce qui concerne la sexualité, l'œuvre de Melvin Burgess est symptomatique du malaise de certains adultes face à des récits mettant en forme, en mots, la sexualité adolescente. La parution de *Lady, ou ma chienne de vie*⁴⁷ a ainsi fait couler beaucoup d'encre. Ce récit fantastique raconte à la première personne l'histoire de Sandra, 17 ans, jeune fille au comportement sexuel assez désordonné. Un jour, elle est transformée en chienne et apprécie cette nouvelle vie où elle peut satisfaire ses pulsions sexuelles. Le vocabulaire employé par la narratrice est cru et la question de la sexualité est abordée sans détours. Le livre peut ici être assimilé à un objet d'excitation, ce qui provoque une gêne des adultes (parents et professionnels du livre). Ce qui dérange les adultes dans ce type de roman présentant la

⁴⁴ Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

⁴⁵ *Qui a peur de la littérature pour ado ?*, op. cit.

⁴⁶ Annie Rolland, op.cit., p. 82.

⁴⁷ Melvin Burgess, *Lady, ou ma chienne de vie*. Paris : Gallimard jeunesse, 2002.

sexualité dans toute sa violence, sa douleur, c'est que cette représentation est aux antipodes de ce que les parents véhiculent depuis toujours à leur enfant : la sexualité idéale rattaché au sentiment amoureux. Avec Melvin Burgess ou encore Jean Molla⁴⁸, nous sommes loin de cette idéalisation de la sexualité. *Djamila* raconte l'histoire d'une adolescente vivant en banlieue et confrontée aux tournantes, à la prostitution, la pornographie. Bref, ce livre traite de la sexualité dans ce qu'elle a de plus sordide.

La violence est l'autre thème obsédant les adolescents et effrayant les adultes. Guillaume Guéraud a été lui aussi sujet à scandale en publiant *Je mourrai pas gibier* et *Cité-Nique-le-Ciel*⁴⁹. Ces deux romans ont en commun de placer la violence au centre de la vie de jeunes. Dans *Je mourrai pas gibier* (dont l'adaptation en bande dessinée appartient à notre corpus d'étude), le héros Martial vit à Mortagne, un bourg où s'affrontent deux clans : ceux qui travaillent à la scierie et ceux qui travaillent à la vigne. Au centre, Terence un simple d'esprit duquel le héros se rapproche peu à peu. Un jour, pour décompresser le frère de Martial et Fredo, son meilleur ami, vont passer à tabac Terence. Cette violence gratuite va profondément heurter Martial qui le jour du mariage de son frère va prendre le fusil de chasse de son père et tuer sans distinction femmes, enfants, parents... Aucune morale n'est proposée à la fin de ce livre, aucune excuse non plus. Juste le récit brut d'une violence quotidienne se transformant en violence extra ordinaire. C'est cette absence de moralité qui choque et fait scandale. Certains prescripteurs se méfient et préfèrent ne pas acquérir ce type d'œuvres.

Pourtant, dans leurs pratiques professionnelles, les bibliothécaires ou documentalistes ne sont jamais confrontés à des jeunes traumatisés par une lecture. Le plus souvent, ce sont les adultes qui ont des difficultés à voir leur enfant lire ce type d'histoire. Cela interroge forcément sur l'investissement psychologique de la part des parents dans la lecture de leur enfant. Cela renvoie le plus souvent l'adulte à l'adolescent qu'il était. Annie Rolland se demande d'ailleurs si empêcher ses enfants de se confronter à la réalité (et donc de grandir) ce n'est pas s'empêcher soi-même de vieillir. Ce qui est sûr, c'est que les adultes et les adolescents n'ont pas la même réception d'un récit : les adultes sont assujettis à leur vécu, leur expérience de la vie, alors que l'adolescent est en quête identitaire et se pose donc des questions auxquelles il recherche des réponses.

Or, les adolescents apprécient particulièrement ces œuvres proches d'eux, abordant des thèmes les préoccupant directement comme la sexualité, les addictions, les conflits familiaux, le chômage... Les adolescents n'ont pas forcément besoin d'une littérature

⁴⁸ Jean Molla, *Djamila*. Paris : Grasset jeunesse, 2003.

⁴⁹ Guillaume Guéraud, *Cité-Nique-le-Ciel*. Paris : Editions du Rouergue, 2007.

aseptisée ou formatée. Des livres proposant aux jeunes de s'identifier à des super héros parfaits, résolvant toutes les difficultés facilement, peuvent avoir un effet toxique sur les lecteurs qui désespèrent d'atteindre un jour cette perfection. L'anti-héros est plus rassurant, plus proche de ce qu'ils sont et de ce qu'ils vivent. Dans *Ces livres qui font grandir les enfants*, Joëlle Turin écrit : « Le lecteur s'y retrouve dans son épaisseur psychologique, dans sa complexité, ses conflits, ses contradictions et ses échecs »⁵⁰.

Il ne faut pas pour autant nier la difficulté de certaines œuvres destinées aux jeunes. La médiation peut se révéler nécessaire pour permettre aux adolètes de d'appréhender l'œuvre et de concourir à la formation de leur personnalité. Tout d'abord une médiation par une prescription adaptée à l'âge du lecteur. En effet, les adolètes représentent un groupe très hétérogène, notamment en terme d'âge. Un adolescent de 12 ans n'aura pas les mêmes préoccupations qu'un autre de 17 ans. La médiation prend aussi la forme d'un accompagnement qui peut se présenter sous forme d'une discussion autour du livre, ou plus formellement sous forme de séances qui peuvent se tenir au CDI, en collaboration entre le professeur de français et le professeur documentaliste. La lecture peut être un élément déclencheur d'une verbalisation autour d'un sujet sensible. L'adulte doit alors jouer le jeu et laisser l'adolète parler au travers d'un des personnages du roman (« Si j'étais lui... »).

La littérature jeunesse aborde de plus en plus des thèmes difficiles, sensibles, noirs, réalistes, dérangeants, douloureux... Certains adultes craignent pour nos enfants et veulent les protéger en censurant ce type de récits. Mais je crois qu'il faut avant tout faire confiance aux adolètes qui savent différencier réalisme et réalité. Comme a pu le dire Joëlle Turin⁵¹ citant Arnaud Cathrine : « Je ne crois pas au danger d'un livre, je crois au danger du silence ». C'est pourquoi je pense qu'il est de la responsabilité des adultes, parents comme professionnels du livre, de multiplier les moments d'échanges autour des œuvres abordant des thèmes difficiles.

1.3.3. Les adolescents et la bande dessinée

Les thèmes réalistes et difficiles ne sont pas l'apanage des romans pour la jeunesse. La bande dessinée aussi propose des titres réalistes à destination des adultes et adolescents.

⁵⁰ Joëlle Turin, *Ces livres qui font grandir les enfants*. Paris : Didier jeunesse, 2008.

⁵¹ Joëlle Turin, « Les romans pour adolescents en question » in Compte-rendu de la journée d'étude : Qui a peur de la littérature ado ? du 24 septembre 2009. [en ligne] http://www.abf.asso.fr/pages/interieur-region-contenu.php?id_region=23&categorie=340&id_contenu=211

D'ailleurs, il est intéressant de souligner que la loi de 1949 sur les publications jeunesse a un lien direct avec les bandes dessinées. En effet, Thierry Crépin et Anne Crétois⁵² rappellent que les origines de la loi remontent aux années 1930 qui voient l'apparition des bandes dessinées américaines dans la presse jeunesse. Or ces illustrés sont accusés de rendre les jeunes violents, de les débaucher en leur donnant à voir des hommes de la jungle sauvages comme Tarzan et des femmes peu vêtues au pouvoir sensuel important. Des groupes de pression, composés d'éducateurs de ligues de moralité, obtiennent la création d'un nouveau délit de démoralisation de la jeunesse. Ainsi, durant les années 60, le retour en force des *comics* sur le sol français s'accompagne d'une autocensure des journaux qui atténuent voire suppriment certains codes graphiques comme les onomatopées, les lignes de force, les visages des personnages, afin d'adoucir et d'édulcorer le récit.

Nous constatons que l'attrance des jeunes pour la bande dessinée n'est pas nouvelle et nous ne pouvons étudier la bande dessinée sans nous intéresser à son support d'origine : les journaux pour enfants. Des hebdomadaires comme *La Jeunesse Illustrée* et *Les Belles Images* ont favorisé les récits en images. En 1905 apparaît le personnage de Bécassine dans la revue pour enfants *La Semaine de Suzette*. Le succès est immédiat. 1905 marque également l'arrivée des Pieds Nickelés dans *L'Epatant*. En 1925, le supplément hebdomadaire pour la jeunesse au quotidien *L'Excelsior*, *Le Dimanche illustré*, fait découvrir aux jeunes lecteurs Zig et Puce d'Alain de Saint Ogan. En 1934, *Le Journal de Mickey* fait découvrir aux jeunes Français les *cartoons* américains. Après la Seconde Guerre Mondiale, trois journaux pour la jeunesse dominent la diffusion de bandes dessinées. *Spirou*, créé en 1938, permet de découvrir des dessinateurs comme Franquin, Peyo, Roba... *Le Journal de Tintin* (1946) fait paraître des BD d'Hergé, E.P. Jacobs ou Jacques Martin. *Vaillant* permet de découvrir Gillon ou encore Gotlib. La BD, à ses débuts, est donc restreinte à une diffusion dans la sphère enfantine. Les années 70 marquent les débuts d'une bande dessinée pour adultes avec la création de *Charlie*, *Metal Hurlant* ou encore *L'Echo des savanes*.

La bande dessinée, représentant l'alliance du texte et de l'image, connaît un succès important dans les Bibliothèques Centre de Documentation (B.C.D.) des écoles primaires et dans les Centre de Documentation et d'Information (C.D.I.) des collèges et lycées. Face à une désaffection de la lecture (cf. 1.2) observée chez les adolescents, nombreux sont les prescripteurs de livres à miser sur ce support pour attirer les non lecteurs vers la lecture. Trop souvent la bande dessinée n'est d'ailleurs considérée que comme un pis-aller - « Mieux vaut

⁵²Thierry Crépin, Anne Crétois, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure ». *Le temps des Médias*, 2003/1, n°1, p. 55-64.

que mon enfant lise une BD que rien du tout»- ou une passerelle – « Peut-être qu'à force de lire des BD, il finira par lire de vrais livres ». Avancer de tels propos, c'est bien entendu méconnaître les qualités narratives de ce support. Malgré tout, nous ne pouvons pas nier que nombre de jeunes se considérant comme faibles lecteurs ou n'aimant pas lire peuvent dévorer une bande dessinée à chaque heure de permanence. Ainsi, il apparaît intéressant d'envisager la bande dessinée comme un vecteur privilégié de lecture auprès des adolescents.

Dans cette première partie, nous avons pu constater combien dans nos sociétés occidentales, l'adolescence est une période de la vie aux multiples bouleversements biologiques et psychologiques. L'adolescence est objet d'étude. Les sociologues s'entendent pour dire que cette période s'allonge et qu'elle est devenue une cible *marketing*. En tant que produit culturel, le livre n'échappe pas à cette logique commerciale. C'est ainsi que le secteur de la littérature pour la jeunesse est un des secteurs les plus florissants de l'édition. Les collections pour adolescents se multiplient et se spécialisent de plus en plus dans des récits réalistes traitant de sujets difficiles de manière parfois très crue, ce qui vaut à certains titres de faire débat. Inscrire les récits dans la réalité faciliterait l'identification du lecteur et sa compréhension du monde. Des psychologues se sont intéressés aux processus psychologiques mis en jeu dans l'acte de lecture. Les livres font grandir les enfants. En présentant un monde non édulcoré, les auteurs permettent aux jeunes de rendre leur monde intérieur plus habitable mais leur permet également d'habiter, d'investir d'autres univers. Parmi ces livres favorisant la médiation entre les « adolecteurs » et la réalité, la bande dessinée tient une place particulière. En plus d'être un *medium* particulièrement apprécié des jeunes, la bande dessinée en tant que récit verbo-iconique propose aux lecteurs une autre lecture du monde.

2. Nouvelle bande dessinée et adolecteurs

2.1. *Historique de la nouvelle bande dessinée*

2.1.1. Les origines de la bande dessinée

L'histoire de la bande dessinée trouve son origine en Europe au 19^{ème} siècle avec Rodolphe Töpffer, un Genevois aujourd'hui considéré comme le père de la bande dessinée. En effet, il a inventé un nouveau *medium* mêlant texte et image. Certes, il n'utilise pas les bulles (ou phylactères) pour faire parler ses personnages (il place son texte sous les dessins), mais l'on peut parler de bande dessinée dans le sens où ce sont des récits verbo-iconiques dans lesquels texte et image sont indissociables pour une bonne compréhension de l'histoire¹. Dans la tradition des satiristes, Töpffer s'amuse à dépeindre des personnages et leurs défauts en liant leur sort aux codes graphiques qu'il utilise. Il est suivi par d'autres dessinateurs, comme Cham, qui vont privilégier jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle des dessins satiriques légendés à destination des adultes. A partir du 20^{ème} siècle, la bande dessinée se destine davantage à un lectorat enfantin. Dans les années 20 apparaissent *Bécassine*, dessinée par Joseph Pinchon, ou encore *Les Pieds Nickelés*. Les jeunes lecteurs peuvent suivre les aventures de leurs héros dans des revues à destination des enfants comme *La Semaine de Suzette* ou *L'Epatant*. Nous l'avons vu plus haut, le destin de la BD se lie alors au monde de la jeunesse pour quelques décennies. La première révolution de la BD date de 1929 avec la création d'un personnage qui deviendra légende : Tintin. Hergé publie les aventures de cet adolescent reporter dans le supplément pour la jeunesse d'un quotidien catholique, *Le Petit Vingtième*. Hergé marque l'histoire de la BD en créant un style graphique : la ligne claire. D'une lisibilité parfaite, ce trait se fait oublier pour donner l'illusion de la réalité. Puis apparaît Spirou, dessiné par Franquin qui crée autour de lui une école, l'Ecole de Marcinelle, adepte de l'humour et du style gros-nez. Ce style est caractérisé par des personnages aux traits caricaturaux, au physique disproportionné : leur tête est énorme par rapport à leur corps (c'est le cas de Titeuf ou Astérix), leur nez est gros et arrondi, leurs membres sont courts...

Jusqu'aux années 1970, la BD est alors principalement une littérature enfantine et les ventes explosent. La BD se diversifie, touchant peu à peu un public adulte. Aux côtés du *Journal de Mickey* ou du magazine *Pilote*, apparaissent des mensuels ou trimestriels de BD pour adultes : *L'Echo des Savanes* (1972), *Fluide Glacial* (1975), *Metal Hurlant* (1975), (*A Suivre*) (1978). Cette revue a marqué l'émergence d'une bande dessinée narrative. (*A Suivre*)

¹ Voir annexe 2.

était une revue mensuelle belge, aujourd'hui disparue, dont le rédacteur en chef, Jean-Paul Mouglin, voulait donner à la BD la reconnaissance qu'elle mérite. Dans ce magazine, les bandes dessinées étaient publiées en grands chapitres de dix pages maximum par numéro (d'où le nom de la revue). Jean-Paul Mouglin privilégiait alors une bande dessinée de qualité, tant au niveau graphique qu'au niveau narratif. La dimension romanesque devient la véritable marque de fabrique de cette revue. (*A Suivre*) est totalement à contre-courant des autres magazines de BD qui misent davantage sur l'humour et la caricature. Véritable symbole de la BD d'auteur, la revue (*A Suivre*) comptait parmi ses auteurs Tardi, Pratt, Bourgeon, Schuitten...

2.1.2. L'émergence de la nouvelle bande dessinée

Ainsi à partir des années 70, s'amorce une nouvelle ère : on parle désormais de la nouvelle bande dessinée. En effet, à partir de la fin des années 70, le *médium* est appréhendé différemment. La BD ne se limite plus au monde de l'enfance. Une bande dessinée plus mûre fait peu à peu son apparition. Cette nouvelle BD s'appuie notamment sur les magazines déjà cités, comme (*A suivre*) mais également sur Futuropolis (1972) qui est la première maison d'édition à mettre en avant l'originalité graphique et à avoir des exigences concernant la narration (*Lucille* de notre *corpus* est édité chez Futuropolis). En parallèle, aux Etats-Unis, un nouveau genre naît : le *graphic novel*, sous la plume de Will Eisner et Art Spiegelman. Le roman graphique est une forme plus élaborée de la BD. Ce genre, plus intimiste, voit le texte et le dessin entretenir des rapports harmonieux et intelligents. Il faut attendre 1990 pour qu'en France ce nouveau genre littéraire trouve sa place, avec notamment la création de L'Association, maison d'édition qui revendique son statut indépendant et alternatif. Dans la mouvance de Futuropolis, de la revue (*A Suivre*), L'Association réunit autour de son fondateur, Jean-Christophe Menu, des auteurs prometteurs (Konture, Killofer, Stanislas, Trondheim, David B.) qui bénéficient alors d'une absence de contraintes quant aux thèmes abordés, aux formats, aux nombres de pages... Le vœu de J.C. Menu est de donner sa chance à des auteurs qui ne se reconnaissent pas dans le format 48 CC (48 pages cartonnée en couleur) imposé par les *majors*. L'Association se présente alors comme « l'anti-Casterman, l'anti-Dupuis, l'anti-Dargaud, l'anti-Delcourt »². D'autres micro-éditeurs se lancent dans l'aventure de la BD alternative. Cornélius est créé en 1991. Proche de l'Association, Cornélius publie les mêmes auteurs (Blutch, David B. ...). En 1994, Ego Comme X et Amok

² Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin, 2009, p. 26.

font leur apparition. Ego Comme X a été créée par des étudiants des Beaux-Arts qui souhaitaient voir la bande dessinée aborder des thèmes jusque là réservés à la littérature générale. Amok privilégie des thèmes précis : l'Afrique et ses traditions, et surtout met en avant l'approche artistique. Yvan Alagbé, directeur d'Amok déclare :

C'est avoir une approche globale qui, en traitant des thèmes qui nous concernent comme les exilés ou les traditions africaines, promeuve un art complet qui fasse appel non seulement au dessin mais aussi au collage...³

Puis à partir de 1997, la maison d'édition suisse Atrabile participe au mouvement de la micro-édition en posant le primat sur la qualité de l'écriture.

Toutes ces petites maisons d'édition vont connaître la réussite. L'Association connaît un succès important en publiant *Persépolis* de Marjane Satrapi, qui obtient l'Alph Art du meilleur premier album à Angoulême en 2001. Le *Journal* de Fabrice Néaud, publié par Ego Comme X, est également un succès de librairie primé à Angoulême. Constatant ces succès, les grandes maisons d'édition décident de se lancer dans la BD alternative. Pour financer ces collections plus intimistes, tant dans leurs sujets que dans leur lectorat, les éditeurs s'appuient sur des succès commerciaux plus lucratifs. Effectivement, la bande dessinée est un des secteurs de l'édition qui fonctionne le mieux (avec la littérature jeunesse). La BD, véritable objet culturel de grande consommation, peut se vendre jusqu'à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires (voire millions d'exemplaires pour des séries comme *Astérix* ou *Titeuf*). Ainsi le succès commercial de *Titeuf* permet à son éditeur Glénat de créer une collection comme Drugstore (la BD *Inès* de notre corpus y est publiée). De la même façon, Dargaud crée la collection « Poisson Pilote ». Blain (dessinateur d'*Isaac le Pirate*) déclare : « C'est grâce à des best-sellers comme *XIII* que Dargaud peut financer une collection comme Poisson Pilote »⁴. Il en va de même pour Dupuis et sa collection « Expresso », ou encore Delcourt et sa collection « Mirages » où sont publiés *Pourquoi j'ai tué Pierre* et *Je mourrai pas gibier*. Sur le site⁵ de Delcourt, cette collection créée en 2004 est ainsi présentée :

Les personnages de la collection Mirages ont tous la substance de véritables personnes. Cheminer en leur compagnie, c'est parcourir un trajet, où découvertes et émotions nous attendent à chaque page, et où surgit ce qu'il y a de plus précieux dans la lecture : l'inattendu.

On voit donc comment les grandes maisons d'édition ont su entrer dans la brèche ouvertes par les petits éditeurs en s'intéressant elles aussi à une bande dessinée différente, privilégiant une narration de qualité, des personnages denses d'un point de vue

³ Marie-Isabelle Merle-des-Iles, « Amok : la BD en art » [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1572>

⁴ Hugues Dayez, *La nouvelle bande dessinée*. Paris : Niffle, 2002.

⁵ <http://www.editions-delcourt.fr/catalogue/collections/mirages>

psychologique. Jean-Christophe Menu, fondateur de L'Association, a écrit au sujet de cette entrée fracassante des *majors* dans le monde de la bande dessinée alternative un pamphlet intitulé *Plates-bandes* dans lequel il dénonce violemment cette concurrence.

Il semble aujourd'hui que la BD soit réhabilitée par cette nouvelle bande dessinée et ces nouveaux auteurs qui insistent sur les capacités narratives et esthétiques de la BD. Cette nouvelle bande dessinée est plus complexe, plus intense par les sujets qu'elle aborde. Ces nouveaux auteurs ont en commun un rapport vital au dessin (d'ailleurs, pour la plupart, ils dessinent depuis l'enfance), une envie de raconter des histoires par le dessin (la dimension narrative semble même avoir supplantée la dimension graphique), un goût prononcé pour la Culture et enfin une certaine distance par rapport à une BD cinématographique (qui a connu son heure de gloire dans les années 80). Dans *La nouvelle bande dessinée*⁶, Hugues Dayez interroge neuf dessinateurs représentatifs de cette nouvelle BD et emblématiques d'une nouvelle génération d'auteurs. Ce sont Christophe Blain, Blutch, David B., De Crécy, Dupuy, Berberian, Rabaté, Emmanuel Guibert et Sfar. Ces dessinateurs ont ouvert la voie pour des auteurs comme ceux de notre *corpus* qui souhaitent exprimer graphiquement des histoires fortes. Tous ces auteurs rompent avec la génération précédente qui privilégiait un graphisme spectaculaire avec de nombreux effets de cadrages, multipliant plongées et contre-plongées. Hugues Dayez explique dans son introduction :

Combien de dessinateurs ne louchent-ils pas vers le cinéma américain le plus spectaculaire pour concevoir les cadrages et les découpages de leurs planches ? Résultat : au lieu d'affirmer sa richesse, cette bande dessinée « cinématographique » révèle tristement ses manques : absence de son et de mouvement. Reste alors un « cinéma de papier » qui fait plutôt « cinéma du pauvre ».⁷

David B. a révolutionné la pratique en publiant sa saga *L'ascension du haut mal* (L'Association, 1997) dans laquelle il raconte en six volumes l'histoire de l'épilepsie de son frère. Il a ouvert la voie, en France, à un genre en BD qui a donné un certain nombre de succédanés : l'autobiographie. Cette nouvelle bande dessinée nie la prédominance de la série pour réhabiliter le *one-shot*, ces histoires en un seul tome.

La nouvelle bande dessinée a comme spécificités de ne plus privilégier un dessin humoristique mais un dessin au service d'une histoire, de personnages complexes et denses psychologiquement. Les cinq bandes dessinées que j'étudie dans le cadre de ce mémoire appartiennent toutes à cette mouvance. Leurs auteurs se sont tous inspirés des auteurs emblématiques de L'Association pour produire des œuvres originales et fortes.

⁶ Hugues Dayez, *ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 7.

Ainsi, nous retrouverons dans chacune d'elles les caractéristiques propres à cette nouvelle bande dessinée que nous avons énumérées plus haut : des formats originaux plutôt que du 48CC, des *one-shots* plutôt que des séries, un style graphique affirmé à forte dimension artistique plutôt que la ligne claire, noir et blanc et couleur directe plutôt que technique de l'aplat, des thèmes complexes plutôt que *strip* humoristique : enfin, une histoire l'emportant sur le dessin, avec des personnages denses d'un point de vue psychologique.

2.2. Des récits du réel

La dimension narrative est prédominante dans les BD étudiées. En effet, les auteurs du *corpus* ont ici comme objectif premier de raconter une histoire empreinte de réalité, en n'éluant pas les sujets difficiles, voire en en faisant la thématique principale de leur œuvre.

2.2.1. Des récits autobiographiques

Parfois les auteurs se racontent eux-mêmes. C'est le cas de deux des bandes dessinées du *corpus* : *Pourquoi j'ai tué Pierre* et *(A)mère*.

Dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Olivier, scénariste, raconte sa vie autour d'un événement fort : les attouchements qu'il a subi à l'âge de douze ans. Il divise son récit en plusieurs chapitres : « J'ai tué Pierre parce que j'ai 7 ans », « J'ai tué Pierre parce que j'ai 10 ans »... et ce jusqu'à « J'ai tué Pierre parce que j'ai 35 ans ». Chaque chapitre apporte des éléments d'explication concernant ce meurtre symbolique perpétré par les deux auteurs de cette BD, Alfred (dessins) et Olivier Ka (scénario), qui en publiant cette histoire assassinent symboliquement Pierre, le curé qui a abusé de lui enfant. Cette BD retrace tout le processus psychologique qui mène Olivier Ka à écrire cette histoire. Lors de mes entretiens avec Alfred, celui-ci m'a expliqué la genèse de cette bande dessinée. Olivier Ka s'est confié à lui et ce récit l'a totalement bouleversé, est resté en lui durant plusieurs jours. Il a eu besoin d'extérioriser cette histoire. Pour Olivier Ka, cette BD a été un véritable exutoire, une manière de se libérer de ce passé trop lourd à porter. Il écrit dans le dernier chapitre :

Je ne vais pas bien ces temps-ci. Depuis un moment. Pas bien du tout. Je me trimballe un spleen permanent. Et puis, j'ai honte. Honte de m'être fait croire, pendant des années, que ce qui m'est arrivé n'est pas grave⁸.

En effet, Pierre a fait promettre à Olivier de ne jamais raconter ce qui s'était passé cette nuit-là. Naïvement et docilement, Olivier n'a rien dit durant des années. Il ne se confie à sa mère que des années plus tard, alors qu'il a 16 ans, après avoir entendu parler de pédophilie

⁸ Alfred, Olivier Ka, *op. cit.*, p. 81.

lors d'un spectacle. La réaction de sa mère n'est pas à la hauteur de ses attentes, elle banalise l'événement en parlant d'« anecdote »⁹. A partir de là, Olivier fait un rejet total de l'Eglise et des institutions en général. Il dédramatise lui aussi ce qui s'est passé, il tient « un discours relativement cool »¹⁰ lorsqu'il en parle. Il se leurre et cesse de se mentir lorsque sa fille atteint l'âge de douze ans. A ce moment, il se rend compte qu'il va mal et qu'il doit réagir. C'est ainsi qu'il décide d'écrire son histoire.



Case 4 page 84

L'image est forte : Olivier vomit littéralement son récit représenté ici sous forme de pages. « Ma main me permet de placer à l'extérieur de moi l'objet qui était auparavant à l'intérieur ». Cette réflexion de Serge Tisseron, dans *Psychanalyse de la bande dessinée*¹¹, trouve ici tout son sens.

Ce récit devient une bande dessinée à la suite de sa conversation avec son ami Alfred, dessinateur de BD. Mettre en image cette histoire, c'est en quelque sorte s'en débarrasser. C'est ce qu'Olivier Ka exprime bien à la fin de la BD :

Je ne suis pas venu tourner la page, passer à autre chose, recommencer une nouvelle histoire. Non. Je suis là pour la conclure. Pour l'achever¹².

L'auteur d'*(A)mère*, Raphaël Terrier, a lui aussi raconté sa vie en bande dessinée. Patrick Cothias, scénariste de bande dessinée, écrit en préface :

Il était une fois « Raphaël Terrier », un jeune auteur en herbe (...) qui avait besoin de raconter son histoire – ou un morceau d'icelle – dans l'intention, peut-être, de la conjurer. [...] Raphaël a souffert et il sait nous le dire avec majesté. Et nous devons le lire. Son premier bouquin est comme un cri de détresse. C'est une délivrance.¹³

Ecrire pour se délivrer définitivement d'un poids trop lourd à porter ? Partager avec ses lecteurs ses souffrances ? *(A)mère* retrace l'histoire vraie de Raphaël et de ses relations difficiles avec sa mère. Il vit avec ses deux frères et sa mère, médecin, dépressive. Pas de père. A l'âge de six ans, il retrouve sa mère écroulée sur le bureau, une boîte de médicaments vide à ses côtés. De retour de son hospitalisation, elle rencontre un homme qui entre dans la vie de la famille et avec lequel elle a un garçon. Mais la mère boit. L'alcool fait des ravages, elle frappe ses enfants. Le beau-père, ne supportant plus cette situation, s'en va, laissant les

⁹ *Ibid.*, p 68.

¹⁰ *Ibid.*, p.81.

¹¹ Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1987.

¹² *Ibid.*, p.109.

¹³ Raphaël Terrier, *op.cit.*, p. 4-5.

quatre garçons avec une mère à la dérive. Les deux aînés, adolescents, décident d'aller vivre avec leur père. Raphaël parvient à faire de même un peu plus tard. Sa mère lui en veut. Il rompt quasiment tout contact avec elle. La BD s'ouvre par ses mots :

Ma mère m'a appelé hier. Je n'ai pas répondu. Ça va faire bientôt dix ans que je ne la vois plus. On dit qu'une mère, c'est sacré. Je ne sais plus quoi en penser. Je suis un peu perdu.¹⁴

Et se conclut ainsi :

Hier soir ma mère m'a appelé. Et comme je l'ai déjà dit, je n'ai pas répondu. J'ai par contre écouté le message qu'elle a laissé sur mon répondeur. Dix ans plus tard le spectre de ma mère ressurgissait. Sa violence n'avait pas faibli. Maman, je t'aimais. Tu me manques.¹⁵

Entre ces deux passages, une analepse de 80 pages qui revient sur les méfaits de l'alcool dans une famille, à travers les yeux d'un enfant. Ce récit est douloureux. Les phrases sont courtes, incisives. Les mots utilisés par l'auteur traduisent bien les sentiments ressentis par ce jeune enfant. Le narrateur se qualifie lui-même comme un enfant « anxieux » (p.11), « inquiet » (p.12). Il parle d'« angoisse » (p.37). Par les mots choisis, et nous le verrons plus tard par son dessin, Raphaël Terrier manifeste à ses lecteurs la position délicate dans laquelle il se trouvait : un enfant sans repères, angoissé, ne comprenant pas ce qui se passait mais ressentant bien que ça n'allait pas. D'ailleurs, lorsqu'il parle de sa mère, il utilise des expressions insistant sur l'aspect instable et non rassurant de la situation : «[elle] se transforme en quelqu'un d'autre » (p.34), « hystérique » (p.35), « comportements anormaux » (p.52). Rien n'est fixé, l'équilibre est fragile, tout peut basculer brutalement et devenir un « cauchemar » (p.48). Dans tout le récit, il n'y a qu'un seul moment d'accalmie, c'est lorsque la mère rencontre un homme et que celui-ci s'installe dans la maison familiale. L'auteur insiste alors justement sur cette stabilité retrouvée :

On formait à présent une famille. Peut-être pas au sens le plus classique du terme¹⁶... Mais il y avait deux adultes, des enfants, des petites habitudes et des règles simples qui nous donnaient des repères. C'était rassurant.¹⁷

Les deux auteurs, Olivier Ka et Raphaël Terrier, ont donc choisi la bande dessinée pour se raconter, revenir sur une période difficile qui les a, pour toujours, marqués. L'un et l'autre ancrent leur récit dans la réalité : ils utilisent le « je », expliquent clairement, dans leur livre, les raisons pour lesquelles ils ont décidé de se raconter. Pour Olivier Ka, il semble que cette démarche soit le résultat d'une maturation, d'un processus lent d'acceptation des faits et de leur gravité (ceci se reflète notamment dans le choix de découpage par chapitre tous intitulés « J'ai tué parce que j'ai ... ans »). Pour Raphaël Terrier, cette décision semble plus

¹⁴ *Ibid.*, p.7-8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁶ En effet, pour les quatre enfants, il y a trois pères différents.

¹⁷ *Ibid.*, p.21.

impulsive, directement liée à ce message laissé par sa mère sur son téléphone. Le lecteur a davantage l'impression d'un récit spontané, violent, presque brouillon. Malgré tout, leur démarche a en commun cette volonté d'exorciser un épisode douloureux de leur passé en le mettant sur papier.

Les autres BD du *corpus* ne sont certes pas autobiographiques mais s'ancrent également dans le réel en abordant des thématiques difficiles comme le mal-être adolescent, l'anorexie, la violence, le suicide, les troubles obsessionnels compulsifs... J'ai décidé de porter mon analyse plus spécifiquement sur trois thématiques particulièrement en lien avec les adolescents : les relations parents/enfant, le mal-être adolescent et la violence.

2.2.2. Les relations parents/enfant et la quête d'identité

Nous l'avons vu avec les deux bandes dessinées autobiographiques, les parents sont très présents. L'une des scènes marquantes de *Pourquoi j'ai tué Pierre* est le face-à-face entre Olivier et sa mère, le jour où le garçon lui raconte ce qu'il s'est passé avec Pierre. C'est d'ailleurs cet épisode qui semble marquer tout particulièrement les adolécuteurs¹⁸. Quant à *(A)mère*, comme le titre l'indique, la relation mère/fils est au cœur même du récit. Dans *Lucille*¹⁹, il est également question des relations parents/enfant. Lucille est une jeune adolescente qui vit seule avec sa mère. La BD alterne chapitre centré sur Lucille et chapitre centré sur Arthur. Lucille et sa mère vivent des relations tendues. Mère et fille ne se comprennent pas. Lucille a des mots très durs à l'encontre de sa mère : « La viande que l'on retourne dans la bouche a un goût de fer... De mort... ; Je la crache à ta gueule maman ».

Ces relations difficiles remontent à l'enfance. Lucille a découvert un soir ses parents dans une situation compromettante. Constater aussi brutalement que son père ne lui appartient plus est d'une violence inouïe. Ce déchirement œdipien a créé en elle une véritable angoisse. Lucille entretient dès lors avec sa mère des relations compliquées. Elle pense que cette dernière ne la comprend pas. Malgré tout, lors de sa fugue avec Arthur/Vlad, elle ne peut s'empêcher de penser à sa mère et constater que celle-ci lui manque.

Arthur entretient également des relations complexes avec son père, un marin pêcheur alcoolique. Arthur est dans une angoisse perpétuelle. Il traduit son mal-être en s'essayant à des expériences satanistes. Il souffre de troubles obsessionnels compulsifs. Il compte, recompte tout, place les objets dans une certaine position...

¹⁸ Voir annexe 3.

¹⁹ Ludovic Debeurme, *op. cit.*

Si je ne le fais pas [compter], je crois que quelque chose de grave va arriver... Que quelqu'un va tomber malade... Que mon père... Que mon père va mourir... A cause de moi. Peut-être que je voudrais bien qu'il crève en fait.

Ce lien parent/enfant est très prégnant dans l'histoire d'Arthur. En effet, son père lui dit un jour qu'il y a une tradition dans leur famille d'origine polonaise : lorsque le père meurt, le fils aîné prend le prénom de Vlad, comme un héritage. Or, le père d'Arthur perd son travail (indirectement par la faute de son fils) et se suicide. C'est l'occasion pour Arthur/Vlad d'apprendre que son grand-père paternel s'est lui aussi suicidé. Ainsi, Arthur/Vlad découvre un héritage familial lourd à porter. D'ailleurs, comme une fatalité, le récit se clôt par le suicide (manqué ?) du jeune homme.

Ces relations parents/enfant sont à mettre en lien avec la quête d'identité propre à l'adolescence, comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie de ce travail. L'adolescent est lié viscéralement à ses parents comme le prouvent les passages oniriques de *Lucille* lors desquels apparaissent les figures parentales. Lucille et Vlad rêvent de leur parent. Ces adolescents veulent exister par eux-mêmes, ils souhaitent se libérer des liens familiaux. C'est pourquoi ils fuient en Italie. Ils pensent qu'en s'éloignant géographiquement de leurs parents, ils vont pouvoir s'en détacher. Or ce n'est pas le cas. Lucille pense à sa mère qui lui manque et Vlad ne parvient pas à lutter contre la tradition familiale et se suicide. Vlad se fond dans le marasme familial. Le poids de la tradition familiale lui fait même perdre son propre prénom, symbole ultime de l'identité.

La quête d'identité est également un thème fort de *Je mourrai pas gibier*. Martial est un adolescent vivant à Mortagne petit bourg rural présenté par l'auteur :

Mortagne, c'est mille deux cent dix-neuf habitants. Du bois et de la vigne. Ici, ce sont les deux seules ressources qui alimentent les deux seules entreprises de la commune. Le château Clément. La scierie Listrac. Et bosser pour monsieur Clément revient à haïr ceux qui bossent pour monsieur Listrac. Et inversement. C'est comme ça depuis toujours, ici.²⁰

La tradition est très prégnante. Ce passage montre bien la fatalité, le poids du destin dans la vie des habitants. Le héros, Martial, refuse cette fatalité. Lui ne veut être ni dans la vigne ni dans le bois. Suite à un stage effectué en troisième chez un luthier, il veut continuer dans cette voie. Mais ses proches ne sont pas d'accord. Sa sœur ricane, son père s'insurge. Fredo, un ami de son grand frère, donne son avis : « Votre petit dernier serait pas pédé ? Je sais pas, j'ai toujours entendu dire que luthier était un métier de pédé »²¹. Du coup, Martial abandonne son projet mais s'engage tout de même dans une autre voie que celle qui lui était destinée : il s'inscrit en CAP mécanique. Martial veut à tout prix se construire

²⁰ Alfred, *Je mourrai pas gibier*, op. cit., p. 11.

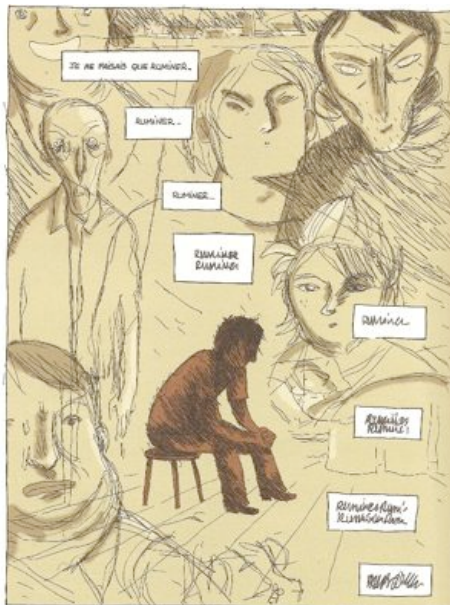
²¹ *Ibid.*, p. 25.

indépendamment de sa famille. Mais cela lui est reproché quand son père tombe malade du cancer. Sa sœur dit : « Tu lui as fait tellement de peine » et son frère « Tu crois que voir un mécano dans la famille lui fait plaisir ?! » et sa mère : « Il ne peut supporter cette idée »²². Tous ces reproches sont à l'origine du drame, comme le montrent bien ces deux vignettes dans lesquelles se mêlent les visages des moqueurs et accusateurs :



Case 4 p.53

Martial se remémore la scène où Fredo dit au père de Martial que luthier est un métier de « pédé ».



p.54

Nous sommes à un moment crucial de l'histoire, le moment où tout bascule. Martial rumine. On peut voir autour de lui les silhouettes de Fredo, son frère, son père alité, sa sœur...

Ces histoires peuvent être comparées à des récits initiatiques au cours desquels les héros-enfants deviennent adultes en surmontant un certain nombre d'obstacles. C'est le cas de Lucille et Vlad qui, en fuyant le terreau familial lors de leur fugue en Italie, s'émancipent et deviennent adultes, notamment en découvrant la sexualité. Il en est de même pour Martial qui, de façon dramatique, se détache de toute contrainte pour enfin pouvoir devenir lui-même. Martial se débarrasse de son passé de façon irréversible pour ne pas mourir gibier. Il refuse d'être la proie de son propre destin, ce sera lui le chasseur. Dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*, c'est en osant affronter son passé qu'Olivier s'autorise à vivre enfin sa vie d'adulte.

La sexualité fait partie intégrante de cette initiation. Elle participe à cette quête d'identité poursuivie par les adolescents. Dans ces BD, le langage est cru pour parler de

²² *Ibid.*, p. 34.

sexualité, tant par les mots choisis que les images montrées. C'est le cas notamment dans *Je mourrai pas gibier* :



Vignette 4 p.73

Une scène pour le moins explicite...

Le récit de *Lucille* commence par une scène de masturbation :



Cette scène de masturbation ouvre le récit de *Lucille*, une adolescente en pleine construction.

2.2.3. Les violences et le mal être adolescent

Le mal-être adolescent est un autre thème abordé par toutes ces BD. La violence, en tant que manifestation de ce mal-être, y est omniprésente.

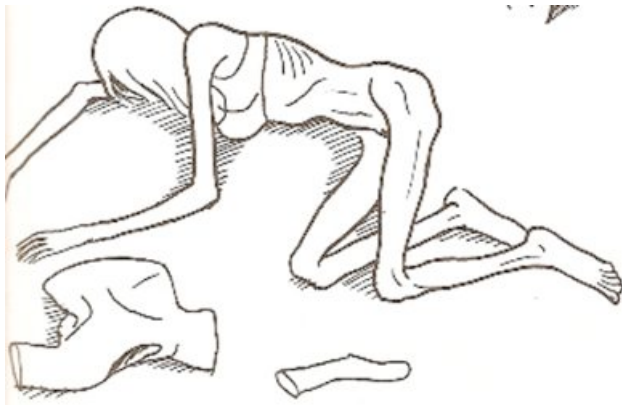
Dans *Je mourrai pas gibier*, la violence est latente, omniprésente, tour à tour psychologique et physique. La violence psychologique subie par Martial est dispersée tout au long du récit par des mots. La violence physique est, quant à elle, davantage transcrite par les images (ce point sera détaillé dans la troisième partie) : des nombreuses bagarres, du lynchage de Terence (un simple d'esprit auquel s'est attaché Martial), à la tuerie finale.

La violence est également le sujet principal de la BD *Inès*. Cette bande dessinée aborde la thématique difficile de la maltraitance conjugale, une violence ordinaire, quotidienne qui tourne au drame. En effet, la mère d'Inès meurt (?) sous les coups de son mari. La violence se trouve à la fois dans les coups que porte le mari à sa femme mais également dans l'absence de réaction de certains témoins, comme le collègue du mari qui vient un jour chez eux et qui, bien qu'observant certains signes, ne fait rien et laisse cette femme dans sa détresse.

On retrouve ce thème de la violence dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* et *(A)mère*, une violence psychologique imposée par un adulte à un enfant. Bien entendu, le contexte n'est pas le même. D'un côté, nous avons Pierre, un curé abusant de la crédulité du jeune Olivier pour lui infliger des attouchements sexuels. De l'autre, une mère davantage victime, qui sous l'emprise de l'alcool fait vivre un enfer à ses enfants. Mais dans les deux cas, la violence vient du fait que les enfants, impuissants par nature, subissent plus ou moins directement les vices d'adultes.

Ces violences sont à la fois cause et conséquence d'un mal-être palpable. Ce mal-être se manifeste de diverses façons.

Lucille devient anorexique. Mal dans sa vie, mal dans sa peau, complexée, elle décide de cesser de se nourrir. Elle veut que son corps devienne invisible, disparaisse. Le lecteur peut suivre l'évolution physique de Lucille qui devient un squelette. Le corps est montré nu, rien n'est caché au lecteur. Ce corps décharné est mis en scène. La réalité de la vie d'une anorexique est illustrée : un corps affaibli, l'absence de règles...



L'auteur n'hésite pas ici à montrer le corps de Lucille dans une situation d'extrême faiblesse.

Le personnage d'Arthur manifeste son mal-être en s'essayant à des expériences satanistes mais également en laissant libre cours à ses TOC.

Martial, quant à lui, laisse exploser son mal-être lors de la tuerie finale. Après avoir tiré toutes les balles de la carabine, il se jette par la fenêtre pour mettre fin à ses jours. Il ne meurt pas, est juste blessé. La police l'emmène. La question du suicide est également abordée dans *Lucille* avec le suicide du père d'Arthur qui se pend et à la fin du récit lorsque Vlad, emprisonné suite à une violente bagarre avec Adolpho, décide lui aussi de mettre fin à sa vie.

Nous avons donc pu voir que ces BD du réel abordent des thèmes difficiles, proches de la réalité vécue ou fantasmée des adolescents. Nous allons désormais essayer de comprendre par quelles techniques les auteurs de notre *corpus* parviennent à favoriser l'identification des « adolecteurs » à leurs personnages.

2.3. *La rencontre du lecteur avec le récit*

Les travaux du sémiologue Umberto Eco ont permis de comprendre l'influence des structures narratives sur la réception des lecteurs. Dans *Lector in fabula*²³, Umberto Eco explique que le texte ne prend forme que par une coopération entre l'auteur et le lecteur. En effet, le texte peut être considéré comme un *medium*, un moyen de communication entre un émetteur (l'auteur) et un récepteur (le lecteur). Le message, autrement dit le texte, reste à l'état virtuel tant que le lecteur n'a pas collaboré en l'actualisant, en l'interprétant. Nous allons voir dans cette partie que les auteurs de bandes dessinées comme les romanciers ont recours à divers procédés narratifs qui ont pour objectif de faire participer le lecteur à l'élaboration de l'histoire. Nous étudierons, dans un premier temps, le souci d'authenticité du récit, puis l'effet-personnage et enfin nous analyserons plus particulièrement le processus de sympathie. Pour cette partie, nous appuierons nos propos essentiellement sur les travaux de Vincent Jouve qui certes a fondé son analyse sur le roman mais dont certaines idées peuvent s'appliquer à tout type de récit, dont le récit verbo-iconique. La bande dessinée étant un récit fondé sur l'image, nous y consacrerons la troisième partie de notre travail en menant une analyse précise des choix graphiques des auteurs du *corpus*.

2.3.1. Le souci d'authenticité

Dans les récits réalistes, l'auteur a pour objectif de transporter le lecteur dans son univers en faisant en sorte que celui-ci croit ce qu'il lit. Le lecteur doit pouvoir s'identifier au personnage, penser que le récit est vrai, authentique.

Vincent Jouve, dans son ouvrage *La poétique du roman*²⁴, explique que cette volonté d'authenticité du roman réaliste se marque dès *l'incipit*. En effet, dès le début, l'auteur ancre son récit dans un monde familier au lecteur. Vincent Jouve insiste sur l'importance de la localisation et de la temporalisation dans ce processus d'authenticité. Si dès le début du récit, il est fait référence à un lieu réel, à un contexte connu du lecteur, alors ce dernier pourra reconnaître dans le texte ce qui existe hors du texte. C'est ce hors-texte qui va pousser le lecteur à recevoir l'intégralité de l'histoire comme réaliste. Nous allons voir que ce qui est vrai pour le roman l'est également pour la bande dessinée.

Intéressons-nous tout d'abord à la localisation. Dans *Je mourrai pas gibier*, la première case de la planche 11 représente le début du récit des faits passés par Martial :

²³ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

²⁴ Vincent Jouve, *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001.

« Mortagne, c'est mille deux cent dix-neuf habitants »²⁵. Guillaume Guéraud, auteur du roman adapté par Alfred, s'est inspiré d'un fait réel. Préciser le lieu et y ajouter le nombre précis d'habitants. Plus la description du lieu est précise plus il semble réel. Dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*, le même choix d'ancrer directement le récit dans un lieu géographique connu a été fait. En effet, dès la première page, le lecteur peut lire :

Je passe la plupart de mes vacances chez mes grands-parents, en Belgique, dans les Ardennes. L'air y est bon et la petite ville est réputée pour la qualité de son eau.

Un peu plus loin, il est écrit :

Nous habitons un petit pavillon dans une cité où toutes les maisons sont identiques. C'est une zone pavillonnaire, il y en a trois dans le village. La nôtre, c'est la plus récente, et la plus petite : il n'y a que trente-deux maisons. C'est pour ça qu'on l'appelle « les 32 ».

Les détails concernant la temporalisation sont un autre moyen de rendre l'histoire la plus réaliste possible. Dans *Inès*, chaque chapitre s'ouvre par une précision temporelle. Le récit commence le « Jeudi 07 Septembre, 21H30 »²⁶, se poursuit le « Vendredi 08 Septembre, 07H30 »²⁷, le « Vendredi 08 Septembre, 19H45 »²⁸ et se termine le « Samedi 09 Septembre, 08H20 »²⁹. Loïc Dauvillier, dans l'entretien que nous avons eu ensemble, explique que dans le fait d'indiquer aussi précisément la date et l'heure des événements, il y a une volonté « de montrer la quotidienneté et la banalisation » mais également « de montrer l'urgence »³⁰. En effet, l'histoire se déroule en moins de 48 heures. Ici, le lecteur est placé dans une situation réelle d'urgence.

Les auteurs, pour permettre au lecteur d'être directement plongé dans une situation réaliste, utilisent la technique *in media res*. Cette technique narrative entraîne le lecteur dès la première page au cœur de l'action. Par conséquent, le lecteur suppose que l'histoire a commencé avant que ne débute le récit. Le cadre, les personnages sont alors présentés par une série d'analepses. C'est le cas notamment dans *Je mourrai pas gibier*.

Des raisons, on peut toujours en trouver. Des bonnes ou des mauvaises en pagaille. Mais c'est pas mon boulot. Il y a des spécialistes pour ça. Ils vont sûrement me poser un milliard de questions sur les coups que j'ai pris quand j'étais même et sur les trucs que je voyais à la télé, et sur la fois où j'ai rayé la voiture de ma prof de géo ou encore sur mes poissons que j'ai laissés crever de faim pendant les dernières vacances. Après ça, ils me montreront des taches qui ressemblent à rien et ils attendront que je leur dise à quoi ça ressemble. Je vois pas ce que je pourrai leur raconter. Je ne peux plus faire de mal à personne, maintenant. Même pas à moi. Ils m'ont ôté ma ceinture et mes lacets.

²⁵ Alfred, *Je mourrai pas gibier*, op. cit., p. 11.

²⁶ Loïc Dauvillier, Jérôme d'Aviau, op. cit., p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ Voir annexe 4.

L'histoire commence donc juste après les faits alors que Martial est encore au sol après avoir sauté par la fenêtre. Tout est encore en place, les policiers sont là. Le lecteur se retrouve directement au cœur de l'intrigue. S'en suit un *flash-back* de Martial qui resitue le contexte et tente d'expliquer son geste. Nous avons alors une « anachronie narrative » pour reprendre le terme de Gérard Genette³¹ et plus précisément une anachronie par rétrospection qui consiste à revenir sur un événement passé.

L'authenticité d'un récit peut donc être accentuée par un souci de localisation et temporalisation de l'auteur. Elle peut également être soulignée par un procédé narratif homodiégétique grâce auquel le narrateur est présent dans la diégèse, c'est-à-dire le récit. Dans les œuvres de notre *corpus*, le « je » narratif est employé dans les autobiographies ((A)mère et *Pourquoi j'ai tué Pierre*) et dans *Je mourrai pas gibier*. Cette authenticité du récit peut parfois être soutenue par le paratexte. C'est le cas, comme nous l'avons déjà dit plus haut, avec la préface de (A)mère.

2.3.2. « L'effet-personnage » (Vincent Jouve)

Comme nous l'avons étudié en première partie de ce travail, les adolescents sont à une période charnière de leur existence. Ils se posent de nombreuses questions existentielles et pour y répondre doivent se détacher de leur supports primaires d'identification. Ils vont pour se construire pouvoir s'identifier à des personnages réels ou fictifs, élargir leur champ d'expérience par procuration grâce à la lecture. Le personnage est donc un élément essentiel du récit. Pour faciliter le processus d'identification, l'auteur va tenter de parfaire l'illusion référentielle en donnant l'impression au lecteur que ses personnages sont vivants.

Le premier procédé participant à cette illusion référentielle est l'attribution par l'auteur d'une identité : un nom, un prénom, une description physique. Selon Vincent Jouve, l'attribution d'un nom au personnage est « l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel »³². Or, il précise que la littérature contemporaine se passe aujourd'hui volontiers de cet élément descriptif. Dans les bandes dessinées étudiées, les différents cas de figure se présentent. Dans *Lucille*, nous apprenons le nom de famille de Lucille de la bouche d'un professeur. Elle s'appelle Flavinsky. Cela indique au lecteur que tout comme Arthur/Vlad Lucille a certainement des origines polonaises. Par contre, dans *Je mourrai pas gibier*, la plupart des personnages ont un nom de famille : Fredo Lopez, M. Listrac... Mais Martial et

³¹ Gérard Genette, *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. Selon Genette, l'« anachronie narrative » est fortement ancrée dans notre tradition littéraire et se caractérise par une discordance entre l'ordre du récit et celui de l'histoire pouvant prendre la forme d'analepse ou de prolepse.

³² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57.

Terence, le simple d'esprit, n'en ont pas comme s'ils étaient anonymes dans une société qu'ils ne comprennent pas. Le cas d'*Inès* est plus intéressant sur cette question de l'attribution d'une identité au personnage. Tout comme pour *Lucille*, le titre de la BD est éponyme. Autrement dit, le titre donne son nom au personnage principal. Mais ce qui est à noter dans le cas d'*Inès*, c'est que ce prénom n'apparaît qu'une seule fois dans le récit, en toute fin (p. 100). Interrogé sur cette question de l'identité de ces personnages, Loïc Dauvillier répond :

Lorsqu'on laisse une liberté à un lecteur, on espère qu'il la saisit. Nous savons que l'être humain n'aime pas le vide. Le livre se nomme *Inès*. Nous avons 50% de chance que le lecteur pense que la jeune femme se nomme *Inès*. A ce moment là, la fin sera une claque de plus. Si le lecteur voit directement *Inès* comme étant la petite fille, alors, il pourra donner l'identité qu'il veut aux autres. Pour une femme battue, elle pourra plus facilement se projeter dans le personnage « sans nom, ni prénom » de la femme... idem pour l'homme violent. Il y a une volonté de manipulation de notre part... nous devons bien l'avouer.³³

Vincent Jouve parle quant à lui de « brouillage »³⁴ de la part des auteurs et renvoie à d'autres formes que la manipulation opérée par les auteurs d'*Inès*. Parfois les auteurs utilisent simplement le pronom personnel « il » ou « elle » pour désigner leur personnage ; ou d'autres fois encore, ils sèment la confusion dans l'esprit du lecteur en usant d'homonymes.

Le deuxième procédé pour donner au lecteur l'illusion de l'existence réelle du personnage consiste à le doter d'un passé, d'une vie antérieure aux événements relatés. Vincent Jouve écrit à ce sujet :

Le portrait biographique, enfin, en faisant au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui.³⁵

Dans les œuvres étudiées, les auteurs ont très souvent recours à ce procédé qui a pour vocation de donner une épaisseur aux personnages, les rendant ainsi plus crédibles. Dans *Lucille*, plusieurs analepses donnent des explications sur les événements relatés.

Il y a cette petite fille un peu ronde, elle ne le sait pas encore, qui court après les abeilles... Pour manger leur miel, dit-elle. Son papa allongé à quelques pas de là (...) Et lorsqu'il la prend dans ses bras et la porte vers le bleu du ciel, elle se sent légère (...) Il lui appartient... Presque... Pas comme cette fois, quelques temps plus tard... Où, dans la nuit, un rêve trop obsédant force la petite fille à sortir de sa chambre pour trouver le réconfort que sa mère lui prodigue dans de pareils cas. Il est violent de la trouver dans le couloir assise sur un tabouret. Son père dans une position qui lui indique sans vraiment savoir pourquoi, mais de manière certaine qu'il ne lui appartient plus.

A partir de cet instant, *Lucille* ne se sent plus légère, au contraire son corps s'alourdit. Cet épisode du passé de *Lucille* éclaire le lecteur sur sa relation avec sa mère et sa relation avec son corps. Une autre analepse nous explique le rapport difficile que *Lucille* entretient avec son corps.

³³ Voir annexe 4.

³⁴ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

Je me souviens de l'été où j'ai pris conscience de ma morphologie de petite grosse... Nous étions allés au lac avec quelques amis... Les garçons jouaient au ballon... Au bout d'un moment, ils se sont mis à viser les filles avec la balle. Quand l'une d'entre elles était touchée, ils disaient qu'ils avaient le droit de la couler. Mais en fait ils ne la coulaient pas... Ils la tripotaient. C'est là que j'ai pris conscience que la balle ne me toucherait jamais. J'avais envie de me cacher toute entière...

Cet épisode est à mettre en parallèle avec un épisode situé beaucoup plus loin dans le livre où cette fois Lucille est de nouveau dans l'eau, en sous-vêtements, avec Vlad. Elle se sent bien, légère, apaisée. L'auteur revient également sur des souvenirs d'enfance d'Arthur/Vlad. Nous pouvons voir Arthur enfant qui accompagne son père dans un bar. Le père boit, Arthur attend, s'ennuie. Il compte les verres bus par son père. De là lui vient cette manie de tout compter. Son mal-être est donc à mettre en lien avec l'alcoolisme de son père.

Les souvenirs d'enfance d'Olivier émaillent le récit de *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Certaines anecdotes sont uniquement là pour que le lecteur s'imprègne de l'environnement du petit garçon alors que d'autres semblent en lien direct avec l'événement central du livre.

Ainsi, le souvenir évoqué concernant les goûters que prenaient Olivier chez ses grands-parents n'a pas la même fonction que la description physique de ses parents :

Et les tartines chez mes grands-parents, attention ! Sur du pain gris coupé en tranches, s'il vous plaît !!! Avec du sirop de Liège dessus ! J'en mange des centaines par jour.³⁶
Cet été-là, nous faisons beaucoup de 2 CV camionnette. Mon père porte la barbe, il a les cheveux longs bouclés et en fouillis, ma mère les a longs jusqu'aux reins, elle met des robes à fleurs. Moi aussi, j'ai les cheveux longs.³⁷

La première réminiscence a essentiellement pour fonction de donner de l'épaisseur au personnage d'Olivier. Le lecteur, explorant ce hors-texte, peut alors s'imaginer Olivier se goinfrant de tartines. Cela peut d'ailleurs le renvoyer lui-même à ses propres souvenirs d'enfance. Le second passage, quant à lui, a un rapport plus direct avec le récit. En effet, ce passage nous montre dans quel cadre familial évoluait le petit Olivier, un environnement soixante-huitard. Cela peut en partie expliquer plus tard dans le récit la réaction de sa mère lorsqu'il lui apprend que Pierre a abusé de lui.

Les souvenirs d'enfance des personnages ont pour fonction d'éclaircir les événements relatés, mais également de procurer aux protagonistes une densité psychologique, toujours dans le but de créer chez le lecteur l'illusion référentielle.

Faciliter l'identification du lecteur au personnage de la BD passe, nous l'avons vu, par des techniques visant à garantir l'authenticité du récit et créer l'illusion de son existence avant le moment de la narration. Un autre procédé permet une identification du lecteur plus aisée, c'est le système de sympathie. En effet, l'auteur veut établir un lien étroit entre le lecteur et

³⁶ Alfred, Olivier Ka, *op. cit.*, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 5.

son personnage. Vincent Jouve relève trois codes de sympathie : le code narratif, le code affectif et le code culturel³⁸. Nous allons nous pencher plus particulièrement sur le code culturel et le code affectif.

Quand une œuvre est culturellement proche de nous, nous avons en effet tendance à la recevoir comme autre chose qu'un pur objet esthétique.³⁹

Lucille est une jeune adolescente vivant seule avec sa mère. Martial est un adolescent vivant dans un milieu rural et populaire avec sa famille. Inès est une petite fille qui vit avec son père et sa mère dans un immeuble de ville. Pour Raphaël Terrier et Olivier Ka, c'est un peu différent dans le sens où leur récit s'inscrit dans une durée plus longue qui va de l'enfance à l'âge adulte. Mais l'essentiel de leur histoire est centré sur l'enfance. Dans aucune de ces BD, il n'est fait mention d'année précise, mais nous pouvons dire que ces histoires se déroulent dans une période très proche de la nôtre. L'« adolecteur » actuel aura un effort cognitif minime à opérer pour pouvoir s'identifier à ces personnages proches de lui d'un point de vue culturel. Ces histoires se déroulent en effet toutes en France à notre époque. De surcroît, les personnages principaux sont soit enfants soit adolescents, deux périodes que connaissent forcément les « adolecteurs ».

Le code affectif provoque également un sentiment de sympathie pour le personnage comme nous le rappelle Vincent Jouve :

Notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive.⁴⁰

En effet, plus le lecteur possède d'informations sur un personnage plus ce dernier devient authentique. Le lecteur reconnaît alors en lui une personne à laquelle il peut s'identifier. C'est ainsi que l'auteur, en plus de procurer un passé à son personnage, va également pouvoir entrer dans son esprit afin de lui donner une dimension psychologique. Les procédés narratifs possibles sont : le psycho-récit que Vincent Jouve définit comme « l'analyse par un narrateur omniscient des pensées du personnage »⁴¹ ou le monologue. Dans les BD étudiées, la technique du monologue est largement exploitée. La bande dessinée permet les deux types de monologues décrits par Vincent Jouve : le monologue narrativisé et le monologue rapporté. Les monologues narrativisés trouvent leur place dans les pavés récitatifs situés le plus souvent en haut des cases. Le pavé récitatif ou narratif permet ce type

³⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

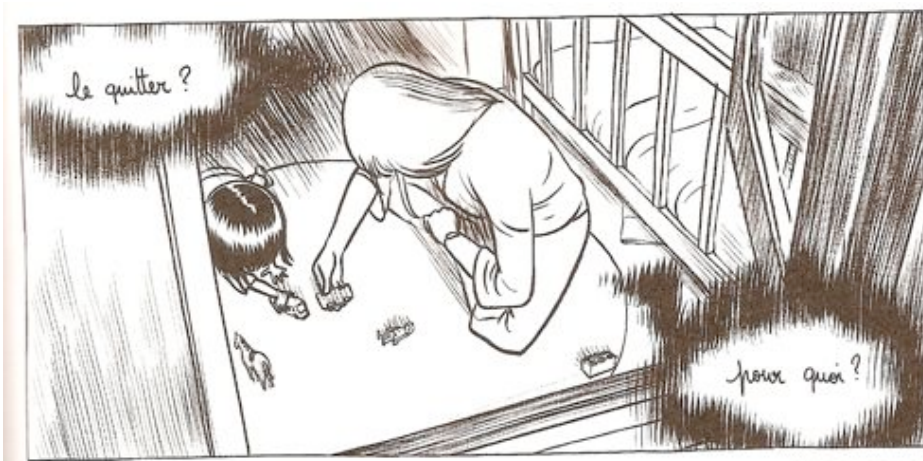
⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

d'intervention du narrateur. Le monologue rapporté est quant à lui rendu possible par les bulles ou le texte apposé près du personnage.

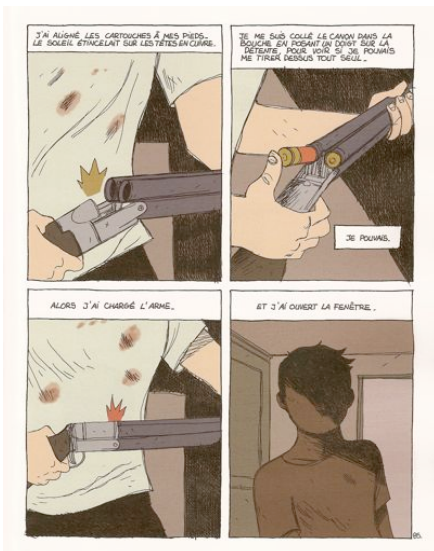
Dans *Inès*, il n'y a aucun pavé narratif. Toutes les pensées du personnage sont affichées dans des bulles du type bulle de pensées. Le dessinateur a ici fait le choix de ne pas utiliser la bulle de pensées classique telles que nous pouvons en voir dans les BD franco-belges, mais une bulle plus graphique qui a pour avantage de manifester le type de pensées : des pensées noires.

Case 1 planche 27, *Inès* :



Dans *Je mourrai pas gibier*, c'est la technique du pavé narratif qui est employée par Alfred. Le narrateur étant le personnage lui-même (récit homodiégétique), les pavés s'apparentent à un monologue intérieur.

planche 85, *Je mourrai pas gibier* :



Pénétrer dans les pensées des personnages permet de conférer à ceux-ci une densité, les rendant plus crédibles, plus intimes aussi. Cette proximité entre le personnage et le lecteur

est poussée à son extrême avec surtout trois éléments que je vais développer : la sexualité, les rêves et les souffrances.

2.3.3. Les thèmes liés à l'intime

Nous avons déjà traité de la sexualité plus haut. Nous avons vu que la sexualité est présentée de manière assez crue dans les bandes dessinées de notre *corpus*, comme dans de nombreuses BD d'ailleurs. A l'adolescence, nous le savons, l'individu est submergé de pulsions notamment sexuelles. Les personnages de nos œuvres subissent également ces pulsions et découvrent leur sexualité.

Par exemple, Olivier dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* relate un épisode de son enfance. Sa grand-mère lui raconte un soir ce qu'est l'Enfer, elle lui explique que si l'on fait des « vilaines choses » comme par exemple « si on se touche le zizi »⁴², on va en Enfer. Olivier est alors terrorisé car il nous avoue s'être déjà touché le zizi. Il continue sa découverte du sexe en regardant une amie de ses parents se baigner nue. Il la trouve très belle. A 12 ans, Olivier sait parfaitement que ses parents sont échangistes et prônent une liberté sexuelle sans bornes. Olivier manque de repères et trouve alors normal que les gens se promènent nus chez lui et que son père ait de nombreuses maîtresses. C'est dans ce contexte qu'Olivier subit les attouchements de Pierre lors des colonies de vacances. Le récit de cet épisode est long (12 planches). Pierre caresse Olivier et le force à en faire autant. Le texte est explicite. Olivier raconte avec des mots d'enfant cet épisode douloureux. Le lecteur suit donc l'évolution du rapport d'Olivier avec la sexualité durant toute sa vie, de la première petite amie, à la grossesse de sa femme.

La sexualité est également un élément très présent dans *Lucille*. Lucille apprend peu à peu à accepter son corps en découvrant la sexualité avec Vlad. Le personnage d'Adolpho est également éclairant sur cette question des pulsions sexuelles que connaissent les adolescents. Ce jeune Italien, fils du couple qui accueille Lucille et Vlad lors de leur fugue en Italie, ressent du désir pour Lucille. Il l'observe par la fenêtre alors qu'elle est sous la douche, il tente même de la violer. Adolpho représente l'adolescent submergé par des pulsions qu'il ne peut réfréner.

Autre thème de l'intimité, le rêve. Evoquer les rêves, laisser le lecteur pénétrer ceux d'un personnage, c'est lui permettre de communiquer de manière très intime avec ce dernier. Les descriptions oniriques sont présentes dans plusieurs BD du *corpus*. Par exemple dans

⁴² Alfred, Olivier Ka, *op. cit.*, p. 4.

Lucille : l'adolescente rêve qu'elle est train de faire l'amour et tout à coup, le visage de son partenaire apparaît et ce n'est pas Arthur/Vlad mais Adolpho. De la bouche du jeune homme sort ensuite la tête de la mère de Lucille qui demande à sa fille de rentrer.



Grâce aux rêves, mélange de fantasme et de réalité, nous pénétrons l'inconscient des personnages qui, de ce fait, semblent n'avoir plus aucun secret pour le lecteur.

Autre thème étroitement lié à l'intimité du personnage, la souffrance. Vincent Jouve écrit : « Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance »⁴³. L'« adolecteur » retrouve dans ces récits des expériences douloureuses que lui-même a peut-être vécues : la crise œdipienne, autrement dit le désir pour le parent du sexe opposé contrarié par l'existence de l'autre parent. Ce sujet est clairement évoqué dans *Lucille*, comme nous l'avons déjà vu plus haut. Plus largement, le conflit avec la figure parentale est également abordé dans *Je mourrai pas gibier* lorsque Martial refuse de suivre la tradition familiale en travaillant à la scierie ou encore dans *(A)mère* où le narrateur raconte comment il en est venu à quitter sa mère pour vivre avec son père. L'« adolecteur » est ici confronté à une problématique que lui-même rencontre dans sa construction identitaire.

La souffrance est également physique. Pensons au passage à tabac du simple d'esprit Terence qui subit les assauts sanguinaires de Fredo et Arnaud, le frère de Martial, ou encore au corps décharné de Lucille. La souffrance morale et physique est également au cœur de l'histoire d'*Inès*. La mère de la petite fille est battue à mort par son mari.

La souffrance de tous ces personnages favorise l'investissement affectif du lecteur.

Dans cette deuxième partie, nous avons vu qu'une nouvelle bande dessinée a fait son apparition dans le paysage éditorial. Les BD de notre *corpus* sont caractéristiques de ce nouveau genre et abordent des situations réalistes et des thématiques difficiles. Afin de faciliter la rencontre entre le lecteur et le texte, les scénaristes utilisent des procédés narratifs proches de ceux utilisés par les romanciers pour créer l'illusion référentielle. « Un bon récit

⁴³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 140.

visuel, dans le champ de la bande dessinée, est un récit né de la friction créatrice entre deux médias. »⁴⁴ De ce fait, le caractère hybride de la bande dessinée permet à la fois d'exploiter les possibilités narratives du texte mais aussi celles des images, comme nous allons le voir en dernière partie.

⁴⁴ Jan Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », paru dans *Cahiers de Narratologie*, N°16, mis en ligne le 25 mai 2009, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=974>.

3. Le poids de l'image dans les bandes dessinées du réel

Les bandes dessinées de notre *corpus* ont une dimension narrative forte. Elles traitent de sujets proches de la réalité, proches du vécu ou des préoccupations des adolètes. Comme nous l'avons abordé plus haut, pour permettre aux lecteurs d'entrer dans le récit, l'auteur de BD utilise des techniques narratives semblables à celles utilisées par les romanciers. Or, l'auteur de BD dispose d'un moyen autre que les mots pour permettre la rencontre entre le lecteur et le récit : l'image. Dès lors, quelles possibilités l'image (dans notre cas précis, essentiellement le dessin) offre-t-elle à la narration ? Dans un premier temps, il nous paraît important de définir l'image et de réfléchir aux liens que les jeunes entretiennent avec elle avant de revenir sur le caractère hybride de la BD. Ensuite, nous analyserons les différents procédés graphiques que les auteurs du *corpus* ont mis en place pour représenter le réel. Enfin, nous verrons que la bande dessinée, en conjuguant les ressorts de l'écriture romanesque et les possibilités multiples de l'image, rend le processus de lecture complexe et nécessite contrairement aux *a priori* une participation forte du lecteur.

3.1. La BD : un récit complexe

3.1.1. Des images et des jeunes

IMAGE¹ n. f. (lat. imago).

1. Représentation d'un être ou d'une chose par les arts graphiques ou plastiques, la photographie, le film, etc.

2. Représentation imprimée d'un sujet quelconque.

3. *Fig.* Ce qui reproduit, imite ou évoque qqn, qqch.

Au regard de ces définitions, nous constatons qu'image et réalité ont un lien étroit. Mais l'image n'est pas la réalité, elle n'en est que la représentation plus ou moins fidèle selon la technique utilisée. Ce lien entre image et réalité nous intéresse particulièrement étant donné notre sujet.

Les adolescents évoluent aujourd'hui dans une société où l'image est omniprésente. Elle nous entoure ou plutôt nous envahit en ce sens que, que nous le voulions ou non, notre regard est sans cesse happé par des images en tout genre : dessin sur le paquet de céréales, photographies sur le journal, affiche publicitaire dans la rue, fond d'écran sur l'ordinateur ou le téléphone portable... L'image est notre quotidien. Les pratiques culturelles des adolescents donnent tout particulièrement une place importante à l'image. Parmi les pratiques culturelles

¹ *Dictionnaire Larousse*, 2001.

plébiscitées par les jeunes, nous retrouvons tout ce qui est en lien avec la technologie numérique : les jeunes surfent sur Internet, y téléchargent des vidéos. Ils se créent des avatars (représentations d'eux-mêmes) pour communiquer par *tchat* et *webcam*. Les jeunes ont une attirance particulière pour l'image qu'ils créent, partagent, manipulent. *Dedipix* (nouveau jeu en vogue consistant à écrire une dédicace à quelqu'un sur une partie de son corps et de se prendre en photo), *sexting* (pratique consistant à se prendre en photo avec leur téléphone portable en petite tenue et à envoiyre par SMS à son petit ami) et *happy slapping* (filmer l'agression physique d'une personne à l'aide d'un téléphone portable) sont autant de termes apparus récemment et qui prouvent cet engouement des adolescents pour jouer avec leur image ou celle des autres. Le succès et la médiatisation de ces pratiques accroissent la méfiance des individus vis-à-vis de l'image. Cela dit, cette attirance/méfiance vis-à-vis de l'image n'est pas nouvelle.

L'une des premières définitions de l'image nous est proposée par Platon² :

J'appelle images d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre.

Dans l'Antiquité, les philosophes sont divisés. Certains considèrent l'image comme un moyen d'éducation alors que d'autres comme Platon la combattent. Selon lui, l'image détourne de la vérité. C'est un des éléments de réflexion que Platon propose dans son allégorie de la Caverne³. Au Moyen-Age et à la Renaissance, la conception de l'image qui domine est celle d'un vecteur privilégié d'accès à la connaissance. Cela se manifeste par l'édification de grands monuments architecturaux, notamment les cathédrales avec leurs vitraux, véritables livres sans texte, mais aussi avec l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert qui multiplie les planches de schémas pour vulgariser la science. Puis au 19^{ème} siècle, les progrès techniques permettent d'augmenter l'illusion de la réalité en particulier avec l'invention de la photographie. Enfin plus tard, le cinéma et la télévision font entrer la civilisation dans une période que Régis Debray, médiologue, a appelée la « vidéosphère »⁴. La civilisation de l'image se traduit selon lui par une volonté de transformer voire de fabriquer le monde à l'aide d'images. Il explique que la domination des images a des conséquences regrettables : le rejet du discursif, la prégnance de l'immédiateté, le primat de l'oralité, l'événementialisation du temps qui à terme signifie une sortie de l'histoire.

² Platon, *La République*, trad. E. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1949.

³ *Ibid.*

⁴ Régis Debray, dans son *Cours de médiologie générale*, dénombre trois médiasphères : la logosphère où domine l'écriture, la graphosphère dominée par l'imprimerie et la vidéosphère où règnent les technologies de l'audiovisuel.

La télévision homogénéise le divers, fictionnalise le réel, “machine à décroire” (Anzieu), déréaliser, sérialiser, simplifier, indifférencier, dont la fonction propre et légitime est de plaire, non d’instruire. Elle ne propose pas une séquence de signes mais un flux d’images, sans syntaxe, une grille de programmes sans lien discursif, qui juxtapose sans hiérarchiser, sans totaliser, sans distinguer.⁵

Même si les propos de Régis Debray concernent ici les images animées, ils reprennent cependant les principaux reproches faits à l’image en général.

Bien souvent, on attribue à l’image un pouvoir de séduction lié notamment au plaisir immédiat et à une compréhension des images qui serait plus facile que celle des mots. L’image est considérée comme dangereuse car certains peuvent manipuler autrui grâce à elle⁶. On l’accuse aussi d’avoir un pouvoir de mimétisme, en particulier sur les plus jeunes. Dans *La République*, Platon dénonce l’image en expliquant que les arts mimétiques (peinture, sculpture...) se contentent de reproduire une création déjà accomplie. Selon lui, l’image mimétique, acte d’imitation et de passivité, est objet de fascination.

Aujourd’hui, diverses études établissent un lien entre images violentes et comportements violents des jeunes. La médiatisation de certains événements va dans ce sens (pensons ici par exemple à la tuerie de Columbine aux Etats-Unis). Pourtant des spécialistes comme Daniel Bounoux, spécialiste en info-documentation, ou Serge Tisseron contredisent ces raccourcis et affirment qu’il ne faut pas avoir peur des images mais plutôt mener une véritable éducation aux images.

Nous avons vu plus haut que la bande dessinée a été attaquée à partir des années 1940, accusée entre autre d’amoralité. Un compte-rendu de la Commission de Surveillance et de Contrôle datant de 1950 démontre bien la méfiance de la société de l’époque d’alors vis-à-vis de l’image en bande dessinée⁷ :

La lecture d’un journal pour enfants modernes ne comporte plus aucune activité intellectuelle ; l’image faisant tout, cette « lecture » consiste en un abandon passif à des impressions sensorielles qui exercent une suggestion violente et éliminent tout contrôle critique.

L’utilisation des guillemets pour parler de lecture de bandes dessinées montre bien ici le manque de considération portée à ce type d’ouvrages. Cet extrait met également en exergue le débat toujours actuel qui anime sociologues et psychologues autour des images violentes et leur impact sur les individus. Certains spécialistes n’établissent aucune corrélation, d’autres mettent en avant l’effet cathartique de ce type d’images alors que d’autres au contraire leur attribuent un pouvoir incitatif.

⁵ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*. Paris : Bibliothèque des idées, 1991, p. 321.

⁶ Voir à ce propos les travaux de Laurent Gervereau.

⁷ CR du CSC, 1950, p.29.

Dominique Wolton dans un entretien paru dans la revue *Hermès* explique cette suspicion à l'égard de la BD⁸ :

La BD est un objet reconnu mais illégitime. En effet, la méfiance vis-à-vis de l'image qui s'exerce à l'encontre de la télévision se développe encore plus contre la BD puisqu'il s'agit de dessins, non pas de dessins restant sagement dans le cadre académique, mais de dessins libres...

Ces questions sont importantes pour notre sujet car les bandes dessinées du *corpus* proposent un traitement graphique de sujets difficiles où le thème de la violence est central. D'ailleurs, certains professionnels du livre hésitent à mettre ce type d'ouvrages entre les mains de jeunes lecteurs. Cette même inquiétude est perceptible chez les parents.

3.1.2. Un récit hybride

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.⁹

Voici comment Rodolphe Töpffer, considéré aujourd'hui comme le précurseur en matière de bande dessinée, définissait la littérature en estampes, insistant sur le caractère hybride de ce type d'œuvres. La notion de complémentarité texte/image est totalement neuve en 1845. Jusque là, le texte domine le couple illustration/légende, cette dernière indiquant ce qui doit être lu dans l'image.

La BD en tant que récit hybride (texte + images) est un moyen d'expression riche et varié permettant une double lecture. L'auteur de bande dessinée raconte et dessine mais raconte-t-il en dessinant ? ou dessine-t-il en racontant ? Parlera-t-on plutôt de récit scripto-visuel ? ou de récit verbo-iconique ?

Depuis le catalogue de l'exposition historique de 1967 aux Arts Décoratifs mettant en avant le mouvement Pop Art, la notion de « narration figurative » a supplanté celle de « figuration narrative » valorisant ainsi le récit par rapport à l'image.

La dimension narrative de la bande dessinée ne fait plus aucun doute aujourd'hui. Thierry Groensteen, théoricien de la bande dessinée, rappelle que « Dans la BD, (...) la narration passe d'abord et principalement par les images »¹⁰, ajoutant que la BD est « une espèce narrative à dominante visuelle »¹¹. Autrement dit, le dessin reste l'essence même de la bande dessinée. Pour s'en convaincre, rappelons qu'il ne peut y avoir de bande dessinée sans

⁸ Entretien avec Dominique Wolton. « Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer » in *Hermès* n°54, p. 25.

⁹ Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*. 1845.

¹⁰ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999, p. 14.

¹¹ *Idem*.

images alors qu'il peut y avoir des bandes dessinées sans texte (c'est ce que l'on appelle BD muettes). Dans les œuvres de notre *corpus*, il n'y a pas de BD muettes. Dans chacune d'entre elles, le texte y a sa place, une place non négligeable que nous avons étudiée plus haut.

Pendant longtemps, en bande dessinée, le texte domine et l'image n'a qu'un rôle illustratif. Elle ne change rien au sens. Sa fonction est alors purement décorative. Puis peu à peu la relation texte/image s'est équilibrée. L'image est devenue signifiante, porteuse de sens. Cette évolution a donné à l'image une certaine autonomie par rapport au texte.

Roland Barthes, sémiologue, s'est intéressé dans « Rhétorique de l'image »¹² au rapport de complémentarité entre texte et image, notamment dans le domaine de la publicité. Il a identifié deux fonctions du message linguistique par rapport au message iconique : l'ancrage et le relais. Nous pouvons appliquer ces remarques à la bande dessinée qui, comme la publicité, use de ces deux formes médiatiques que sont l'écrit et le visuel. Chacune des deux peut prendre en charge tour à tour ou simultanément trois fonctions : une fonction rhétorique, une fonction informative et une fonction psychologique. Dans son article, Roland Barthes appelle fonction de relais ce rôle du texte par rapport à l'image qui consiste à dire ce que l'image peut difficilement montrer (temporalité, lien de causalité...).

Roland Barthes nomme fonction d'ancrage le rôle du texte qui vise à réduire la polysémie de l'image. Ici, le texte fixe le sens, indique au lecteur le bon niveau de lecture. C'est le cas par exemple de la scène de l'attouchement subi par Olivier. Volontairement, Alfred a préféré une image ne montrant pas directement la violence de la scène. Sans le texte, la dureté du dessin, le noir dominant, laissent sans doute imaginer au lecteur une scène violente, mais les mots empêchent ici toute ambiguïté en décrivant de manière précise ce qu'il se passe.

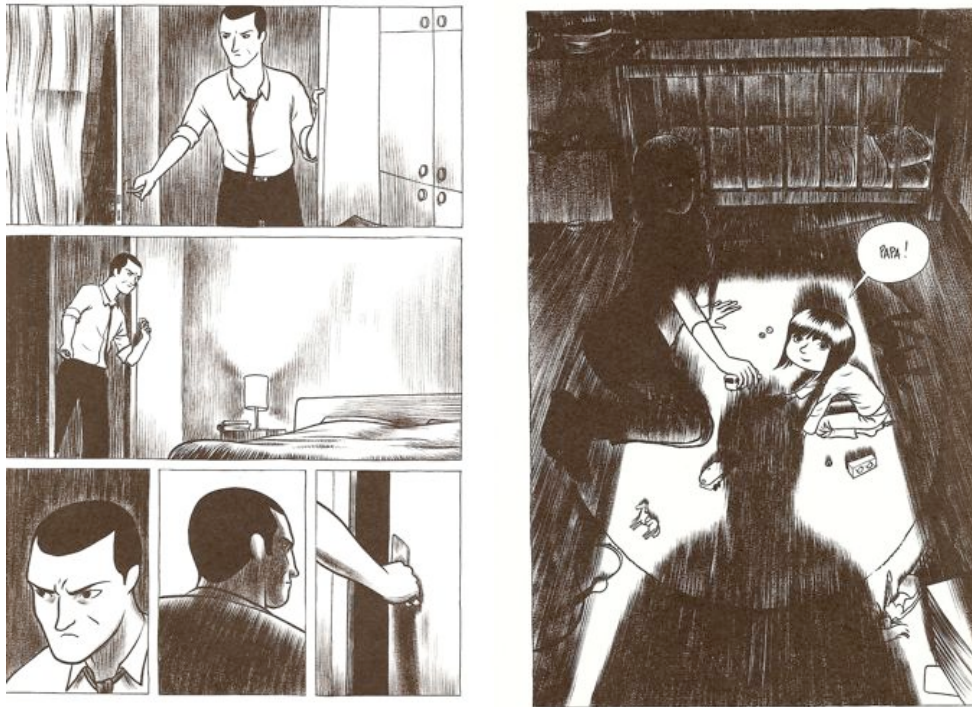
¹² Roland Barthes. « Rhétorique de l'image » in *Communication* n°4, 1964.

Pourquoi j'ai tué Pierre, planche 53 :



Ce qui est sûr, c'est que texte et image ont tous deux une fonction psychologique. En effet, chacun apporte des informations sur la psychologie des personnages. L'image a en effet un fort pouvoir d'expressivité. Le trait du dessin permet de rendre sensibles les émotions ressenties par les personnages. Le texte peut avoir une valeur d'emphase en soulignant l'état d'esprit d'un personnage. Mais l'absence de texte est également signifiante en BD. Elle peut, par exemple, comme dans certains passages d'*Inès*, alourdir l'atmosphère, augmenter le malaise du lecteur. L'intensité dramatique est alors exacerbée.

Inès, planches 47 et 48 :



Dans l'exemple de ces deux planches successives, les cinq premières cases sont muettes. La complémentarité entre l'absence de texte et l'image crée une atmosphère pesante. Puis le « Papa ! » de la petite fille vient rompre ce silence. Son visage nous indique qu'elle est contente de revoir son père, ce qui prouve la complexité de la situation. En effet, ce père qui violence psychologiquement et physiquement sa femme semble aimé de sa fille qui n'a nulle conscience de ce qui se joue entre ses parents. Le jeu de contraste, ombre et lumière, accentue cette sensation de malaise.

Ainsi, texte et image en bande dessinée sont intriqués, ils se complètent, chacun prenant en charge une partie de la narration, et ils sont interdépendants. Texte et image interagissent et c'est de cette interaction que naît le sens. Pour illustrer nos propos, nous citerons Jean-Luc Godard qui lors d'un entretien accordé à *Télérama* a déclaré : « Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez mettre la table, vous avez besoin des deux »¹³.

3.1.3. Dessinateurs du réel

Ainsi, les auteurs de notre *corpus* ont à leur disposition les mots et le dessin pour donner l'illusion du réel, pour plonger le lecteur dans une histoire, parfois leur propre histoire.

¹³ Entretien avec Jean-Luc Godard. « Ainsi parlait Jean-Luc, Fragment du discours d'un amoureux des mots » in *Télérama* n°2278 du 8 septembre 1993.

Précisons au préalable que plusieurs situations peuvent se présenter dans la création d'une bande dessinée : soit un scénariste et un dessinateur (voire parfois un coloriste) s'associent pour travailler ensemble sur un projet original (c'est le cas pour *Inès, Pourquoi j'ai tué Pierre*), soit un seul auteur va se charger de tous les aspects, dans ce cas on parle d'« auteur complet » (comme Ludovic Debeurme ou Raphaël Terrier) ou enfin dernier cas de figure, un dessinateur va adapter un scénario déjà existant sous une autre forme médiatique (c'est le cas de *Je mourrai pas gibier*).

Ainsi, la bande dessinée du réel est le résultat d'une vision subjective du réel soit d'un auteur, soit de deux, voire de trois auteurs. La réussite de ce type de BD requiert une parfaite alchimie entre les différents auteurs.

Prenons l'exemple de *Pourquoi j'ai tué Pierre*, œuvre ô combien intimiste. Olivier Ka lors d'une interview explique : « Je n'ai pas écrit un scénario. J'ai écrit un roman jeté, craché, qu'Alfred a empoigné et mis en forme »¹⁴. Olivier Ka a écrit son histoire, une sorte de journal intime, en deux mois. Alfred n'y a pas touché pendant deux ans. C'était pour lui le temps nécessaire à la maturation de ce projet. Les deux auteurs ont beaucoup communiqué autour de cette histoire. Cette matière a nourri le dessin d'Alfred, son intention, ses émotions. Alfred insiste sur le fait qu'il écoute les histoires qu'on lui raconte en se construisant des images. Or, dans sa manière de raconter, Olivier Ka laissait beaucoup de blancs, donc beaucoup de place aux images, aux représentations mentales que se faisait Alfred. Nous comprenons bien ici que l'œuvre finale est le résultat de deux visions subjectives d'une réalité vécue par l'un des deux auteurs.

Parfois, le dessinateur est lui-même partie prenante de la narration. C'est le cas avec *(A)mère* où Raphaël Terrier raconte sa propre enfance, véritable monologue illustré. Le texte est bref, le dessin esquissé au stylo à bille. La force de ce récit vient de sa forme adaptée, de l'adéquation entre le texte (phrases incisives, mots abrupts) et le style graphique (dessin torturé).

Dans tous les cas, il semble bien que scénario et dessin sont indissociables, comme le confirme Christophe Blain lors de son entretien avec Hugues Dayez¹⁵ : « Je n'arrive pas à dissocier le dessin du scénario : il faut qu'il y ait cohérence ». Pour eux, le dessin a une fonction essentiellement narrative. Sfar dit à ce propos : « Le dessin, c'est déjà de

¹⁴ <http://www.bdtheque.com/interview-olivier-ka-et-alfred-24.html>

¹⁵ Hugues Dayez, *op. cit.*, p. 16.

l'écriture »¹⁶ et «Un dessin qui me satisfait, ce n'est pas un dessin qui est beau, c'est un dessin qui raconte bien »¹⁷. Alfred confirme cette vision des choses lorsqu'il dit¹⁸:

Dans *Je mourrai pas gibier*, pour montrer que les choses sont tendues, sèches, le dessin doit transpirer l'émotion que les mots racontent. Les mots sont bruts dans le roman, j'ai donc utilisé des outils rêches, durs, secs. J'ai utilisé les outils les moins nobles possibles. Ni plume, ni encre mais stylo Bic et papier de mauvaise qualité. Le but était de réduire les contraintes techniques pour avoir le moins possible à penser. Le dessin doit passer le moins possible par la tête et plutôt par le ventre.

Dans notre *corpus*, nous avons un exemple d'adaptation. Alfred a adapté le roman de Guillaume Guéraud *Je mourrai pas gibier* paru en 2006. Cette fois, le dessinateur transcrit en bande dessinée un texte préexistant. Les adaptations littéraires en bandes dessinées sont un secteur éditorial qui fonctionne bien. En 2006, on a dénombré 50 publications de ce genre, en 2007, ce chiffre a quasiment doublé avec 97 titres¹⁹. Qui dit adaptation littéraire ne dit pas forcément qualité. En effet, pour qu'une adaptation soit de bonne qualité il faut qu'il y ait un véritable travail de réécriture. A ce propos, Sébastien Gnaedig, directeur des éditions Futuropolis, explique qu'une bonne adaptation « ne doit pas être une simple transposition. Une adaptation doit enrichir l'œuvre en portant sur elle un autre regard. L'auteur doit se l'approprier pour mettre en lumière ce qui l'y a marqué »²⁰. C'est tout à fait dans cette démarche qu'Alfred a décidé d'adapter le récent roman de son ami Guillaume Guéraud.

Quand j'ai lu *Je mourrai pas gibier*, j'ai eu un choc. C'est un récit qui est assez violent, et, surtout, en le lisant, je me suis rendu compte qu'il y avait plein d'émotions, d'images, d'odeurs, de sons qui jalonnaient ma lecture. J'ai fini la lecture emballé. Des mois après l'avoir lue, je continuais de ruminer cette histoire, à repenser à des phrases qui m'avaient marqué. Ce livre me hantait au point qu'il fallait que je m'en libère. Donc l'adapter est, de ce point vue, une envie égoïste.²¹

Dans son adaptation, Alfred a voulu rester très proche du texte initial. Il a avant tout souhaité retranscrire par son dessin la violence psychologique de cette histoire. A la lecture du roman, ce qui l'a le plus frappé c'est l'atmosphère pesante qui règne dans ce village de Mortagne, comme si les individus une fois là-bas ne pouvaient plus quitter cette terre. Alfred

¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸ Voir annexe 2.

¹⁹ Podcast France info : <http://www.france-info.com/chroniques-a-livre-ouvert-2008-05-11-les-adaptations-de-romans-en-bd-la-nouvelle-vogue-133073-81-127.html>

²⁰ http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_12724/-une-bonne-adaptation-doit-enrichir-l-uvre-litteraire

²¹ http://documentation.tice.ac-orleans-tours.fr/php5//index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=75

a voulu à tout prix éviter la surenchère visuelle. Pour ne pas tuer le texte, il ne fallait pas que le dessin en fasse trop. Il fallait éviter la redondance entre le texte et les images.

Avant de se lancer dans une adaptation d'œuvre littéraire, les auteurs de bande dessinée s'interrogent nécessairement. A la question : Quelle différence entre le traitement de ces thèmes difficiles en roman et en BD ? Alfred répond²² :

Selon moi, la BD n'amène rien de plus que le roman. Qu'apporte de différent la BD par rapport au roman ? C'est la même histoire avec un autre vocabulaire. La BD amène un rythme, une digestion. Je me suis approprié l'histoire, je l'ai digérée et je la recrache au lecteur.

Il est vrai qu'on ne peut pas dire que la BD apporte quelque chose de plus que le roman. Ce média hybride utilise un autre vocabulaire et porte un autre regard sur des thèmes difficiles. Nous allons maintenant pouvoir nous intéresser aux procédés graphiques mis en œuvre par les auteurs des BD de notre *corpus* pour traiter ces sujets délicats.

3.2. Les différents procédés graphiques pour représenter le réel

Selon Will Eisner²³, la BD est un art séquentiel en ce sens où elle se définit comme une suite d'images qui, mises bout à bout, racontent une histoire. Dans les bandes dessinées qui intéressent notre propos, les histoires narrées se veulent réalistes. Nous l'avons vu précédemment, le texte joue un rôle essentiel dans l'illusion référentielle. Nous allons voir maintenant que l'image renforce cette illusion, et de quelle manière le visuel se met au service de la narration. Pour cela, nous verrons d'abord comment l'image participe au souci d'authenticité, puis par quels procédés graphiques le dessinateur rapproche le lecteur des personnages. Enfin, nous analyserons la représentation de la violence dans les BD étudiées.

3.2.1. Le souci d'authenticité

Paradoxalement, l'authenticité et le réalisme des situations ne passent pas dans les BD du *corpus* par un dessin de style réaliste, qui viserait la représentation la plus objective possible de l'objet dessiné. Si les auteurs de la nouvelle bande dessinée insistent sur leur volonté de lisibilité et de simplicité, ils optent en effet pour un dessin de style graphique plutôt que réaliste. Le plus important n'est pas tant que le dessin soit beau, mais qu'il soit juste. Le lecteur accède par ce dessin non pas tant à la réalité observable, qu'à une vérité du monde ou de l'individu. Alfred, au cours de notre entretien, est revenu sur cette question²⁴ :

²² Voir annexe 2.

²³ Will Eisner, *La BD art séquentiel*. Paris : Vertige Graphic, 1997.

²⁴ Voir annexe 2.

J'ai un dessin flexible. J'aime douter, chercher des pistes. Ce que j'ai mis en place la veille, j'aime le détruire. Je me demande tout le temps ce qui va être le plus juste graphiquement. J'aime l'idée que mon dessin prenne des coups.

Dans *Je mourrai pas gibier*, pour montrer que les choses sont tendues, sèches, le dessin doit transpirer l'émotion que les mots racontent. Les mots sont bruts dans le roman, j'ai donc utilisé des outils rêches, durs, secs. J'ai utilisé les outils les moins nobles possibles. Ni plume, ni encre mais stylo Bic et papier de mauvaise qualité.

Le but était de réduire les contraintes techniques pour avoir le moins possible à penser. Le dessin doit passer le moins possible par la tête mais plutôt par le ventre.

Nous retrouvons ce trait torturé chez Raphael Terrier qui lui aussi dessine au stylo à bille. Patrick Cothias, scénariste de BD, écrit dans la préface d'*(A)mère* :

Au bout de quatre pages (...) et en dépit de l'aspect « brouillon » des dessins (mais attention, ce ne sont pas des gribouillages ! Tout a été senti, tout a été pensé, mûrement réfléchi, pesé et soupesé), on est pris par le charme des mots et des traits.

Ainsi le dessin de ces auteurs est moins technique (échelle et perspective ne sont pas leur priorité) que chargé d'émotion. Agnès Deyzieux²⁵ écrit à ce sujet : « Ce qu'ils perdent en perfection, ils le gagnent en dynamisme et en expressivité ». Le dessin ne cherche donc pas à décrire de manière exhaustive le réel mais plutôt à le suggérer, le signifier. Autrement dit, le dessinateur souhaite insérer son récit dans un cadre vraisemblable (souci d'authenticité) mais sans nécessairement décrire de façon exhaustive chaque trait de visage, chaque paysage, laissant ainsi une latitude interprétative au lecteur. Les auteurs sont donc davantage dans une démarche de recherche de vérité de l'être et du sentiment que dans une représentation objective de la réalité.

Cette volonté d'épure du dessin est notamment visible dans la réduction du décor au plus strict minimum, parfois même à sa disparition.

²⁵ Agnès Deyzieux, art. cit.

Planche extraite de *Lucille* :



Dans cette planche, comme dans la majorité des planches de cette BD, les décors sont réduits à l'essentiel. Seuls les objets servant la narration sont conservés. Dans cet exemple, table, chaise, assiette et verre racontent quelque chose ; Ludovic Debeurme a tout simplement occulté les autres éléments de décor que l'on pouvait attendre naturellement dans ce type de scène.

Vincent Jouve explique que l'authenticité d'un récit passe par une contextualisation réaliste de l'histoire tant du point de vue spatial que du point de vue temporel²⁶. Rappelons ici l'importance du texte, comme par exemple dans *Inès*, avec les indications de date et d'heure qui ont ici une fonction de régie et de relais. Mais l'image renforce aussi cette illusion référentielle et l'identification possible du lecteur en l'immergeant dans une quotidienneté banale.

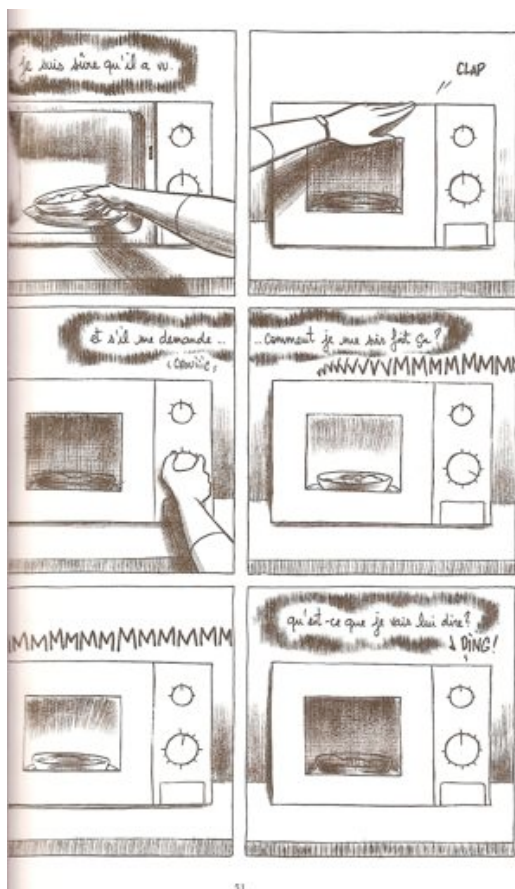
Dans *(A)mère*, Raphaël Terrier dessine ainsi des scènes de vie quotidienne : repas en famille, courses... Concrètement, dans ces images, il ne se passe rien. La dimension dramatique est quasi nulle. Ici, ce n'est pas l'action qui compte mais il s'agit avant tout de situer le lecteur dans un environnement qui lui est familier. Ces codes culturels identiques à ceux du lecteur simplifient le processus d'immersion et d'identification.

Dans *Inès*, nous pouvons remarquer que la représentation d'objets et d'actes banals est un fil conducteur du récit. Faire à manger, dormir, se laver, faire la vaisselle... Autant de gestes que chacun d'entre nous effectuons chaque jour. Nous pouvons tous être cette femme. Son quotidien ressemble d'un certain point de vue au nôtre. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Loïc Dauvillier, scénariste d'*Inès*, explique qu'« il y a une volonté de mettre le récit

²⁶ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op. cit.

dans le quotidien »²⁷. D'ailleurs, les auteurs d'*Inès* utilisent des objets du quotidien à la fois pour ancrer le récit dans la réalité et pour rendre compte d'une certaine temporalité.

Planche 51 *Inès* :



Cette planche représente en plan moyen le micro-onde et a pour fonction de montrer le temps qui passe, lentement. Le fait de décomposer en six cases une action pourtant *a priori* insignifiante (faire réchauffer un plat au micro-onde) la rend signifiante. En effet, derrière ce geste, somme toute anodin, il y a la détresse d'une femme qui se demande en *voix off* si le collègue de son mari va réagir après avoir vu son bleu sur l'épaule.

Au sujet de cette planche, Loïc Dauvillier précise : « Nous avons un plan séquence mais surtout la fin se termine par une question et un ding comme nous pouvons trouver dans les jeux télé. Là, il n'y a pas de réponse. Elle a perdu ».²⁸

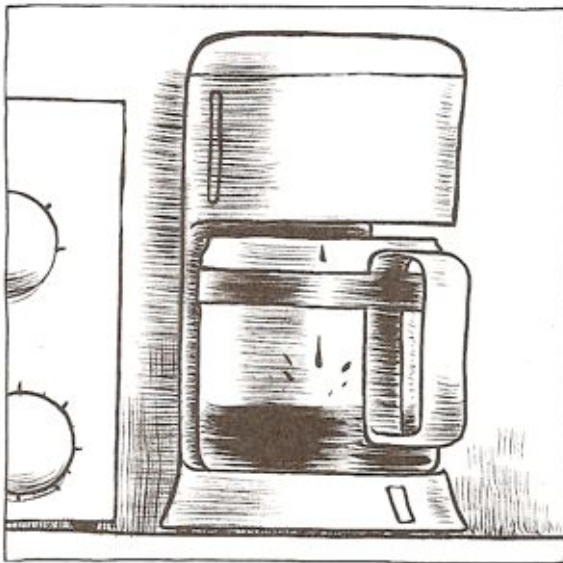
Nous pouvons remarquer dans cette planche l'utilisation d'onomatopées (« CLAP », « VVVVMMMMMM » et « DING »), utilisation assez rare dans ce type de bande dessinée. A plusieurs reprises ces transcriptions de son viennent rompre un silence pesant représenté par une série de cases muettes. Ce choix d'utiliser des onomatopées correspond encore une fois à une volonté d'inscrire le récit dans l'expérience vécue, comme l'explique le scénariste d'*Inès* : « Si l'on peut vivre sans dialogue, je ne crois pas que le silence absolu existe. Or, nous ancrons notre histoire dans le réel »²⁹.

²⁷ Voir annexe 4.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*

Case 1, planche 72 *Inès* :



Cette fois la représentation de l'objet a une fonction d'ellipse temporelle. La goutte d'eau représente le temps qui passe. Remarquons qu'ici il n'est pas besoin d'onomatopée pour transcrire le bruit. L'image est en elle-même sonore.

Dans *(A)mère* une planche est remarquable en ce sens où elle rompt avec l'épure des autres dessins et leur aspect brouillon.

Planche 28 , *(A)mère* :



Ici, la bouteille de whisky est dessinée de façon très réaliste, dans les moindres détails, rompant ainsi avec le style graphique des autres dessins de cette BD. On peut y lire jusqu'au pourcentage d'alcool contenu dans la bouteille. Il faut dire que dans cette BD, l'alcool est un personnage à part entière. Notons d'ailleurs que seules deux cases sont dessinées de manière très réaliste dans *(A)mère* : la bouteille de whisky et plus loin la mère (p.88). L'alcool est personnalisé, il a un prénom et un nom : Johnnie Walker.

Planches 26 et 27, (A)mère :



Raphaël Terrier le représente d'abord sous les traits d'une personne réelle avant de l'inscrire sur l'étiquette de la bouteille. Le narrateur s'adresse même directement à lui. Cette personnification d'une bouteille de whisky ne relève pas directement d'un effet de réalisme mais informe le lecteur sur l'état psychologique des personnages. L'auteur recherche ici davantage une vérité des sentiments qu'une vérité de situation.

L'exemple le plus caractéristique du souci d'authenticité des auteurs de notre *corpus* se trouve dans la BD *Pourquoi j'ai tué Pierre* qui, rappelons-le, est autobiographique et relève d'une démarche de retour aux sources du mal-être d'Olivier Ka, assisté dans cette démarche de son ami Alfred. Ayant décidé ensemble de réaliser une bande dessinée sur la vie d'Olivier Ka, les deux auteurs décident de se rendre sur les lieux où se sont déroulés les faits afin de s'imprégner de l'atmosphère. Alfred a choisi de représenter cet épisode sous forme de séquences photographiques. C'est ainsi que quarante cases résument leur trajet en voiture à la fin du récit. Le basculement entre dessin et photographie marque un basculement du lecteur dans la réalité. En effet, si les 85 planches précédentes n'ont pas suffi au lecteur à plonger dans la vie d'Olivier, à comprendre que le récit est autobiographique, cette fois ces quatre planches ne lui laissent plus le choix. Dans l'esprit commun, la photographie (comme l'audiovisuel) propose une image plus vraie que le dessin, plus proche de la réalité. C'est pourquoi Alfred a choisi ce mode de représentation, pour projeter le lecteur dans la réalité des auteurs. Cette fois, le lecteur est dans la BD. Ses yeux voient ce qu'Alfred et Olivier Ka ont vu ce jour-là. La première case photographique fait apparaître les deux auteurs.

Case 1 planche 87 :



Ensuite, ils disparaissent dans les cases suivantes. Mais dans l'esprit du lecteur, ils sont toujours là. Le pare-brise et les essuie-glaces servent ici de raccord visuel.

Planche 89 :



Le lecteur fait le même chemin qu'Olivier, le chemin sur les traces de son enfance. Petit à petit, le lecteur se rapproche du lieu. Une maison apparaît, puis Pierre. Et là, une dernière case spécifie au lecteur que le récit va basculer à nouveau dans une représentation graphique.

Strip 4, planche 90 :



Nous pouvons interpréter ce retour au dessin comme une forme de pudeur de la part d'Alfred, de respect de l'intimité d'Olivier qui va vivre un moment fort : ses retrouvailles avec Pierre.

3.2.2. L'image et l'aspect dramatique et psychologique du récit

Nous avons vu que le réalisme des récits évoqués ici ne dépend pas du style réaliste des dessins. C'est en usant d'autres ressorts graphiques que les auteurs de ces BD du réel réussissent à densifier le récit, à lui donner une véritable dimension psychologique.

L'objectif des auteurs est de permettre la rencontre entre le lecteur et les personnages afin que puisse s'opérer une identification. Nous l'avons vu plus haut « l'effet personnage »³⁰ se caractérise essentiellement par ce rapprochement empathique entre ces deux entités. Le texte s'est chargé de donner une identité au personnage, un passé. En abordant des thématiques de l'intime (sexualité, rêve...), ces BD jouent sur le code affectif qui engendre la sympathie du lecteur pour le personnage. Ces différents aspects abordés par le texte le sont également par l'image. Le visuel est encore une fois au service de la narration en accentuant la dimension psychologique du récit.

Nous remarquons que parmi les cinq BD composant le *corpus* d'étude, trois sont en noir et blanc et deux en couleur. Le noir et blanc est l'un des traits caractéristique des BD du mouvement « nouvelle bande dessinée ». Au départ, ce choix n'en était pas vraiment un car c'est essentiellement pour des raisons économiques que les petites maisons d'édition éditaient uniquement des BD en noir et blanc. Puis peu à peu, c'est devenu un choix artistique et esthétique. Pour de nombreux artistes, comme Jérôme d'Aviau le dessinateur d'*Inès*, « les histoires contemporaines résonnent mieux en noir et blanc »³¹. Blutch, dessinateur, lors de son entretien avec Dayez³², explique que le noir et blanc est plus mystérieux et que la couleur décrit, alors que le noir et blanc suggère, ajoutant ensuite qu'« une BD en noir et blanc s'approche de l'écriture ».

Alfred n'a pas le même point de vue. Selon lui, la couleur est :

Une voix supplémentaire sur laquelle je m'appuie pour raconter. Il y a les mots, mes dessins, et la couleur. Ces trois éléments se complètent et ont chacun un rôle à jouer dans la mise en scène.³³

Concernant *Pourquoi j'ai tué Pierre*, il précise :

Il y a des moments aux émotions ambiguës dans le texte d'Olivier et je voulais que la couleur ne se contente pas de « colorier » les images mais bel et bien de pouvoir venir raconter des choses en plus du dessin.³⁴

³⁰ Vincent, Jouve, *op. cit.*

³¹ Voir annexe 4.

³² Hugues Dayez, *op. cit.*, p. 46.

³³ Voir annexe 2.

³⁴ *Idem.*

Cases 2 et 3 planche 41 :



Ici, Alfred a su habilement faire ressentir au lecteur l'état d'esprit d'Olivier qui se sent comme une proie coincée entre les griffes de Pierre. La couleur accentue l'état psychologique dans lequel se trouve le jeune Olivier. Le rouge pour représenter Pierre ne laisse aucun doute concernant les idées démoniaques de ce dernier, quant au bleu représentant Olivier il rappelle l'idée de peur.

Concernant *Je mourrai pas gibier* :

Je voulais que la présence de la couleur se fasse plus discrète mais pas absente. Il fallait faire ressortir cette « teinte » psychologique un peu fade, un peu terne. Là encore, il fallait que la couleur raconte quelque chose de plus que le dessin.³⁵

L'utilité de la couleur telle que l'exprime Alfred est par exemple visible dans cette case. La couleur ajoute ici mélancolie et ennui à l'atmosphère ambiante.

Planche 31 :



Ici, le dégradé de marron-beige donne une connotation morne et triste à la scène. En effet, pour la première fois depuis plus d'un an, Terence n'est pas à l'arrêt de bus. Le choix des couleurs est là pour préparer le lecteur à la triste raison de cette absence (le passage à tabac de Terence). Dans la planche suivante, les couleurs sont encore plus sombres.

Pour Alfred : « La couleur n'est pas du coloriage. Elle est une bande-son ». C'est d'ailleurs pour cela qu'il revendique le fait de faire appel à Henri Meunier, illustrateur, qui apporte une vision d'auteur sur la couleur.

³⁵ *Idem.*

Nous l'avons déjà abordé dans notre deuxième partie, en jouant sur le code affectif, en nous permettant de pénétrer les pensées des personnages, les auteurs favorisent l'« effet personnage »³⁶. Nous allons voir de quelle manière le dessinateur peut graphiquement favoriser cette sympathie du lecteur pour le personnage.

Tout d'abord, le dessinateur joue avec l'« arthrologie »³⁷, c'est-à-dire la relation entre les images. Par exemple, comme le précise Thierry Groensteen : « Les pages situées en vis-à-vis sont liées par une solidarité naturelle et prédisposées à dialoguer »³⁸. En effet, la lecture d'une BD est différente de celle d'un roman en ce sens que l'on sait que le lecteur balaie du regard l'ensemble de la double page avant d'entamer la lecture de la première case. Les auteurs jouent parfois sur ce principe en proposant au regard du lecteur deux pages qui se répondent l'une à l'autre.

Un exemple extrait d'*Inès* illustre parfaitement notre propos.

Planches 36 et 37, *Inès* :



La planche de gauche (analepse) donne des facteurs d'explication de la planche de droite. Il y a un effet miroir : chaque case de gauche montre les coups portés qui ont pour conséquence les bleus observables sur la planche de droite.

Autre procédé graphique permettant au lecteur d'accéder à l'intimité du personnage : la disparition du cadre. En effet, la plupart du temps en bande dessinée, le cadre a une double fonction. D'abord, une fonction de clôture : « Fermer la vignette, c'est enfermer un fragment

³⁶ Vincent Jouve, *op. cit.*

³⁷ Thierry, Groensteen, *op. cit.*

³⁸ *Ibid.*, p. 46.

d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence »³⁹ ; ensuite, une fonction séparatrice, le cadre séparant la case de la suivante : « Le cadre vignettal joue à cet égard un rôle analogue à celui des signes de ponctuation dans la langue »⁴⁰. Dans d'autres cas, rien de tangible ne sépare les cases entre elles, si ce n'est le blanc du papier et l'espace que le dessin n'occupe pas. C'est le cas de *Lucille*. Par l'absence de cadre (et la quasi absence de décors), la narration se concentre sur les personnages, figures solitaires et pensantes davantage que figures agissantes. Cet effet est accentué en ce qui concerne *Lucille* par une insertion directe du texte dans l'image. Cette absence de séparation matérialisée entre texte et image établit entre eux un rapport d'immédiateté en les mettant sur un même niveau narratif. Le texte s'émancipant ainsi de tout encadrement donne un accès plus direct à l'intériorité du personnage. De plus, cette construction affranchie de cases et de phylactères offre davantage d'espace et de respiration au récit. La construction des cases par leur taille, leur disposition dans la planche, la disposition ou non de texte à l'intérieur permet ainsi de moduler le rythme de lecture.

Cet accès à l'intériorité des personnages est rendue possible également grâce aux plans et angles de vues. Le plan moyen (centré sur le personnage de la tête aux pieds) est un plan largement exploité en bande dessinée car il permet une représentation des personnages en train d'agir et a par conséquent une fonction dramatique. Même s'il est utilisé dans les BD étudiées ici, nous remarquons que les plans rapprochés et gros plans le sont davantage. En effet, ces plans plus proches du personnage ont une fonction psychologique importante dans les récits qui nous intéressent. Ces plans permettent au lecteur de mieux appréhender l'état psychologique des personnages.

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

Case 4, planche 44, *Pourquoi j'ai tué Pierre* :



Ici, un très gros plan sur le bas du visage de Pierre. Ce sourire fait penser à celui d'un ogre prêt à dévorer sa proie, un jeune enfant naïf et innocent.

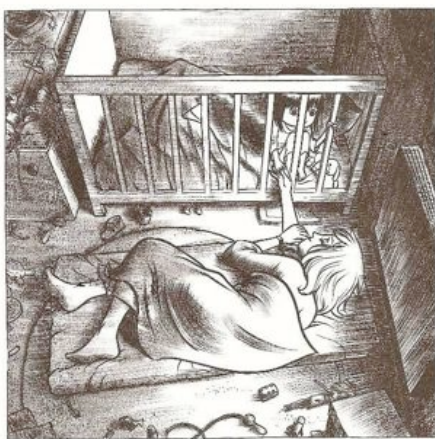
Case 2, planche 94, *Je mourrai pas gibier* :



Là, un plan rapproché poitrine sur les parents de Martial au moment de la tuerie. Traits tirés, bouches ouvertes, yeux écarquillés nous montrent les sentiments mêlés de stupéfaction et de peur.

L'angle de vue permet également de rendre compte de l'état psychologique des personnages. Il détermine la hauteur à laquelle est regardé le sujet représenté. Lorsque le regard est porté d'en haut on parle de plongée, lorsqu'au contraire la scène est observée d'en-dessous, on parle de contre-plongée. Une plongée donne le plus souvent une impression d'écrasement, d'infériorité et de vulnérabilité du personnage représenté. C'est le cas dans *Inès* :

Case 1, planche 20, *Inès* :



Pour permettre encore davantage l'identification du lecteur au personnage, le dessinateur utilise une plongée que nous qualifierons de subjective.

Case 3, planche 78, *Inès* :



Ici, le lecteur voit avec les yeux de l'héroïne. Nous pouvons comparer cette technique à la focalisation interne dans le roman.

Nous avons vu ici que le dessinateur du réel essaie par divers moyen de recréer, de représenter l'affectivité des situations qu'il a vécues ou qu'il a imaginées.

3.2.3. Représentation de la violence

A la description, les auteurs de BD du réel préfèrent la suggestion, surtout que celle-ci aborde des sujets dits difficiles. La violence est commune aux cinq œuvres du *corpus*. Chaque auteur la montre ou la représente à sa manière.

Dans chacune des œuvres du *corpus*, la violence est latente. Elle s'immisce dans chaque recoin du récit. Le texte, le dessin et la couleur participent à la mise en place d'une atmosphère pesante, terrain propice à une violence physique. C'est le cas par exemple pour *Inès*. Dans cette BD, tout se passe très vite, en un peu plus de 24 heures le sort de cette femme est scellé. La violence physique est représentée graphiquement de manière habile. Lorsqu'il dessine les coups portés par le mari à sa femme, Jérôme d'Aviau joue sur les contrastes noir/blanc. La femme est dessinée en blanc alors que son mari est en noir. Les personnages ne sont alors que silhouettes. Durant le passage de la salle de bain évoqué plus haut, l'alternance entre analepse et temps présent a pour but de montrer au lecteur que chaque coup porté a des conséquences visibles sur le corps meurtri de la jeune femme. Là où la violence physique est assez durement montré au lecteur, la violence psychologique, elle, passe par les mots, les insultes, les longs moments de silence. Mais cette violence plus pernicieuse se lit également graphiquement sur les visages du mari et de la femme notamment.

Case 5, planche 10, *Inès* :



La multiplication des traits au niveau du visage et des mains participe au sentiment de violence de cette scène.

Case 3, planche 91, *Inès* :



C'est ici la dernière fois que le lecteur aperçoit le visage de la mère. Les yeux sont hagards, des larmes coulent. Le désespoir de cette femme qui entend sa fille l'appeler à l'aide est tout à fait palpable.

La violence de la situation est également visible à travers les personnages témoins : les voisins et le collègue du mari.

Case 4, planche 50, *Inès* :



Apparemment, il a aperçu l'hématome de la femme à l'épaule. Le dessinateur a su manifester au lecteur la gêne, notamment grâce au code iconographique des gouttes de transpiration sur la tempe.

Dans *Je mourrai pas gibier*, se mêlent également violence psychologique et violence physique. La violence psychologique passe par les mots, les couleurs, le trait du dessin, la représentation à plusieurs reprises de la masse populaire, cette masse d'anonymes violents, méchants et qui ricanent :

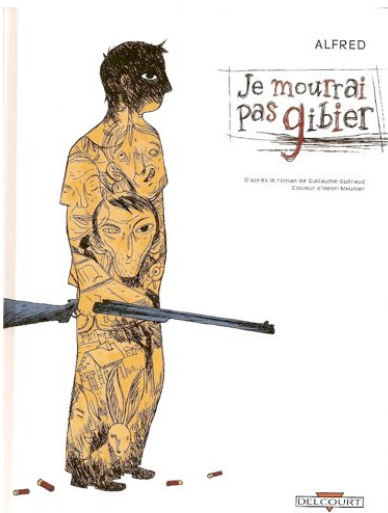
Planche 13, *Je mourrai pas gibier* :



Case 4, planche 22, *Je mourrai pas gibier* :



1^{ère} de couverture, *Je mourrai pas gibier* :



L'image reproduite en première de couverture symbolise parfaitement le rôle joué par les autres personnes de l'entourage plus ou moins proche de Martial.

Le fait que ressurgissent tous ces visages au moment de la tuerie finale donne un facteur d'explication au lecteur. Martial ne supporte plus le poids et le regard des autres.

Pour la scène finale, scène de la tuerie, Alfred a pris le parti de montrer aux lecteurs des certains corps meurtris. Mais comme cela se fait pour certains films (comme par exemple *Kill Bill* de Tarantino), Alfred a décidé d'enlever la couleur comme pour atténuer la violence du geste.

Case 1, planche 76, *Je mourrai pas gibier* :



A ce propos, Alfred déclare : « Quand elle [la couleur] disparaît sur certaines cases de violence (...) elle appuie sur quelque chose, elle se voit d'autant plus »⁴¹.

Dans *(A)mère*, la représentation de la violence est beaucoup plus symbolique. Certes ce qui est violent dans cette histoire est bien ce qu'a vécu le narrateur, l'alcoolisme de sa mère et les multiples répercussions sur sa vie d'enfant. Mais ce qui fait ici violence également c'est la rupture entre un enfant et sa mère.

Planche 59, *(A)mère* :



Cette planche marque une étape symbolique dans le récit de Raphaël Terrier. En week-end chez son père, pour la première fois, il raconte sa vie avec sa mère alcoolique. Après cette discussion, il se sent libéré, comprend qu'il n'est pas responsable de ce qui arrive à sa mère. Alors l'amour qu'il portait jusqu'ici à sa mère se transforme en haine. L'auteur a choisi de symboliser ce désamour par cette image très forte montrant les mains de l'enfant déchirant ce cœur (représentation enfantine de l'amour par excellence) en petits morceaux.

⁴¹ Voir annexe 2.

Planche 91, (A)mère :



Autre effet très symbolique, en fin de récit cette fois. L'auteur explique grâce aux mots qu'il n'a revu sa mère que deux ou trois fois en dix ans. Le dessin explique ici quelque chose de plus : l'oubli. En effet, de manière très pertinente, ces trois esquisses du visage de sa mère se font de moins en moins précises, comme si elle sortait de sa mémoire peu à peu.

Nous avons exposé ici quelques exemples de procédés graphiques utilisés par les auteurs de notre *corpus*, procédés qui permettent aux lecteurs de se rapprocher des personnages, de leur état psychologique.

3.3. Le pouvoir de la bande dessinée sur le lectorat adolescent

« Les élèves ne lisent pas ! ». Voilà une phrase que l'on peut régulièrement entendre dans les salles de professeurs. Et pourtant, il n'y a qu'à se rendre au CDI d'un collège ou d'un lycée pour se rendre compte que nombreux sont les jeunes à lire des BD durant leurs heures de permanence, à emprunter les multiples tomes d'une série de mangas. En effet, les adolescents représentent la plus grande part du lectorat de BD en France. Pourquoi un tel succès à un âge où pourtant les jeunes semblent généralement se désintéresser de la lecture ?

3.3.1. Le pouvoir de l'image sur l'inconscient

Les adolescents d'aujourd'hui sont plongés dès leur naissance dans cette civilisation de l'image que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder *supra*⁴². Télévision, cinéma, Internet sont autant de pratiques culturelles que les jeunes apprécient. Ils consomment de l'image quotidiennement. Et pourtant cela ne suffit pas à expliquer le succès de la bande dessinée car bien avant l'avènement de cette société de l'image, les jeunes appréciaient déjà les illustrés. Pensons à l'image distribuée par le maître comme récompense suprême pour l'élève attentif en classe, ou bien au succès des images d'Epinal auprès des enfants au 19^{ème} siècle. L'explication de l'attrait des BD auprès des adolescents ne peut donc pas se réduire à la suprématie de l'image dans nos sociétés occidentales.

⁴² Voir 3.1. *La BD : un récit complexe.*

L'un des facteurs d'explication que nous allons développer ici est le pouvoir de l'image sur l'inconscient. Nous allons notamment fonder notre réflexion sur les travaux du psychanalyste Serge Tisseron qui a publié, en 1987, *Psychanalyse de la bande dessinée*⁴³. Dans cet ouvrage, il rappelle l'importance du dessin dans la vie psychique d'un enfant. En effet, tous les enfants en bas âge dessinent, le dessin étant alors le moyen privilégié d'expression. Puis l'apprentissage du langage en réduit l'usage. Or, le geste de dessiner est une opération magique qui permet de rendre visible l'invisible, mais aussi l'indicible, d'où son importance. D'après Serge Tisseron, la BD permet donc de réconcilier l'adolescent avec le dessin.

Contrairement à la peinture, le dessin affiche le trait. En effet, le geste n'est pas dissimulé, le trait étant l'essence même du dessin. C'est ce dernier qui offre au lecteur une perception immédiate de l'objet représenté. Les dessinateurs du réel, étudiés ici, jouent d'ailleurs avec le trait. Ils en font un atout narratif supplémentaire. Nous pensons ici tout particulièrement à Raphaël Terrier qui, avec son trait proche de l'esquisse, rend son récit brut et brutal. Ludovic Debeurme, quant à lui, avec son trait fin et régulier permet au lecteur d'entrer plus aisément dans l'inconscient de ses personnages. Ces deux traits de dessin, totalement différents, ne laissent pas la même impression. Dans les deux cas, le lecteur se trouve face à un gros plan sur le visage d'un personnage, et pourtant, l'effet produit n'est pas le même.

Case 2, planche 49, (A)mère :



Dans le premier cas, le trait, extrêmement présent, éloigne le lecteur du personnage, en l'occurrence la mère du narrateur. C'est davantage les sentiments que l'auteur-narrateur porte à sa mère qui transparaissent de ce trait expressif.

⁴³ Serge Tisseron, *op. cit.*

Case extraite de *Lucille* :



Tandis que dans le second cas de figure, le trait est minimaliste, le dessinateur privilégie ici la simplicité, offre ainsi une perception claire et immédiate à son spectateur et donne l'illusion d'un accès direct à l'intériorité de la jeune fille.

Ainsi, la BD a des potentialités fortes dans le domaine psychique grâce à l'image qu'elle propose au lecteur. C'est pourquoi Serge Tisseron insiste sur les bienfaits de la fréquentation de bandes dessinées à l'adolescence. Celles-ci peuvent tenter de « préserver une stabilité psychique à un âge de réaménagements narcissiques »⁴⁴. En effet, comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'adolescence est une période de transformation, de mutation. Or la bande dessinée, en offrant des images fixes, permet au lecteur de se poser, de se reposer sur des images stables. Pierre Sterckx, écrivain et critique d'art proche d'Hergé, écrit au sujet de la case :

Chaque lecteur de bandes dessinées les comptera par dizaines, ces cases exceptionnelles qu'il habita dans son enfance, et au sein desquelles il nidifia (une « case », c'est une petite maison), englué d'amour, de terreur et d'émerveillement. Et depuis, ce sont elles qui le hantent, lui revenant et revenant en mémoire, intactes, lumineuses et magiques⁴⁵.

Nous pouvons néanmoins nous interroger sur le caractère « intact » de ces cases qui nous restent en mémoire. En effet, si l'on fait l'expérience de songer à une vignette qui nous a marqués, que nous la visualisons mentalement et que nous la comparons à l'originale, il est fort à parier que ces deux images (l'une mentale, l'autre sur support physique) ne seront pas tout à fait identiques. En effet, le lecteur investit la case, y dépose un peu de lui-même. Ce souvenir n'est alors qu'un mélange entre image réelle et image fantasmée. L'image fixe a un fort pouvoir de fascination et de symbolisation.

Les images permettent la création de représentations intermédiaires entre représentation de choses et représentation des mots c'est-à-dire qu'elles permettent la symbolisation.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵ *Les Cahiers de la bande dessinée* n°56, février-mars 1984, p. 67.

⁴⁶ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 29.

Céline Bénégeau dans son article « La BD, porte ouverte sur l'inconscient »⁴⁷ appuie les propos de Serge Tisseron en écrivant :

Elle permet le processus de symbolisation (...) L'image est l'expression d'un songe (...) elle est la voie royale à l'ouverture et au psychisme.

Nous pensons par exemple ici à la représentation de la bouteille de whisky dans *(A)mère*, parfaitement représentative du pouvoir symbolique de l'image, ou encore à la représentation des rêves/cauchemars de Lucille. L'image permet ici de se distancier de la réalité tout en la transformant et en la recomposant.

Le lecteur trouve dans la bande dessinée une mise en scène des forces psychiques qui s'affrontent en lui et des tensions qui en résultent.⁴⁸

En écrivant ces mots, le psychanalyste Serge Tisseron pense à l'ensemble des lecteurs mais nous pouvons dire que ces propos s'adaptent tout particulièrement aux « adolecteurs » qui sont, comme nous l'avons vu dans notre première partie, en pleine révolution identitaire. En effet, la mise en images de fantasmes et pulsions va permettre une forme de légitimation rassurante pour l'adolecteur. Ces images permettent aussi une identification au personnage, un accès à son intériorité et ainsi une comparaison avec son propre affect. En effet, selon Céline Bénégeau, l'image est un instrument privilégié pour découvrir le fonctionnement de son inconscient. Ceci est d'autant plus vrai avec les bandes dessinées de notre *corpus* qui abordent, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, des thèmes sensibles et psychiquement universels comme la crise œdipienne ou la sexualité.

Un autre intérêt d'un point de vue psychologique est, d'après Serge Tisseron, le processus de « réassurance » mis en œuvre dans la lecture de BD. En effet, en rappelant le principal reproche fait à la BD qui ne favoriserait pas l'activité imaginative du lecteur, le psychanalyste explique que c'est là son principal attrait. Selon lui, la juxtaposition des cases oblige le lecteur à faire, même inconsciemment, des micro-hypothèses sur ce qui pourrait arriver (discours imaginaire conditionnel). Très rapidement, en lisant la case suivante, il voit ce qui est effectivement arrivé (discours de pseudo-réalité). Ainsi, selon Serge Tisseron, la BD laisse, chez le lecteur, davantage de traces des réassurances qu'elle suscite que des inquiétudes qu'elle a mobilisées. A travers la lecture d'une bande dessinée, « le psychisme est soutenu, cadré et encadré »⁴⁹.

Certes, la représentation vignettale et l'organisation séquentielle peuvent avoir un aspect rassurant pour le lecteur. Mais il ne faut pas occulter que la réception que se font les

⁴⁷ Céline Bénégeau, « La BD, porte ouverte sur l'inconscient » in *Hermès* n°54, p. 161-168.

⁴⁸ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ *Idem.*

lecteurs d'une bande dessinée est une réception active mobilisant fortement leur imagination, et c'est d'ailleurs là un deuxième facteur d'explication de l'attrait des adolescents pour la BD.

3.3.2. Une lecture active

La beauté des livres, c'est qu'ils sont sans images et qu'ils offrent ainsi libre carrière à l'imagination⁵⁰.

L'image annihilerait, selon Alain Finkelkraut, tout pouvoir d'imagination de l'individu. Rappelons que l'imagination est la faculté à produire des images mentales. Alors, la BD serait-elle un média réducteur de l'imagination ? L'image se contenterait-elle de mettre sous les yeux du lecteur ce qu'il y a à voir et rien de plus ? Au contraire, nous l'avons vu précédemment, lire une BD n'est pas un acte anodin, en ce sens que le lecteur, en s'immergeant dans un univers particulier, peut se représenter son état psychique. Selon Céline Bénégeau, l'image « illustre le texte en le rendant sensible (...). L'image incite le lecteur à devenir l'être imaginant »⁵¹.

En effet, les images fixes et silencieuses que sont les images de bandes dessinées « n'ont pas la même puissance illusionniste que les images filmiques »⁵². Elles demandent une participation active du lecteur. Si l'on se réfère à la théorie médiatique de Marshall Mac Luhan, la bande dessinée est un « cool medium »⁵³ contrairement au cinéma. Federico Fellini, réalisateur italien, a dit à ce sujet :

La BD, plus que le ciné, bénéficie de la collaboration des lecteurs : on leur raconte une histoire qu'ils se racontent à eux-mêmes, à leur propre rythme et imaginaire, en allant en avant et en arrière⁵⁴.

Dans *L'effet-personnage*, Vincent Jouve explique : « Le travail du lecteur consiste à convertir une suite linguistique en une série de représentations qui transcendent le texte »⁵⁵. Selon lui, l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération active entre le texte et le lecteur. Dans un roman, le narrateur ne peut pas décrire totalement ni sous tous les angles les personnages ou les lieux. Le rôle du lecteur est alors essentiel. C'est là que ces facultés d'imagination sont sollicitées. On distingue deux types d'imagination : l'imagination créatrice, qui produit des images de ce qu'on n'a jamais vues, et

⁵⁰ Alain Finkelkraut, art. cit.

⁵¹ Céline Bénégeau, art. cit., p. 162.

⁵² Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ Marshall Mac Luhan, théoricien de la communication canadien, distingue deux types de médias : les « cool media » qui requièrent une forte participation des individus et les « hot media » qui fournissent une information intense, riche et complète laissant peu de place à un complément apporté par l'utilisateur (c'est le cas du cinéma).

⁵⁴ Cité dans Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 27.

l'imagination reproductrice qui produit des images de ce qu'on a perçu. Le roman, qui empêche toute perception directe des choses et des personnes, nécessite de la part du lecteur de stimuler son imagination créatrice. A contrario, la bande dessinée permettrait cette perception directe des choses et des personnages grâce au dessin. Elle se limiterait donc à la sollicitation de l'imagination reproductrice du lecteur. Or, peut-on dire que l'image de bande dessinée décrive ? La description est l'une des opérations fondatrices du texte littéraire. C'est la présentation détaillée des personnages, des lieux ou des actions dans un récit. La description constitue une pause dans le récit. L'écrivain s'arrête plus ou moins longuement sur certains objets ou personnages, en occultant d'autres durant quelques lignes, voire parfois quelques pages.

La description est une digression, un parasite : ce sont des pages que l'on saute « impunément » (Barthes, *Le Plaisir du texte*) sans rien perdre de l'intrigue.⁵⁶

La bande dessinée n'a pas forcément d'intention descriptive. Nous sommes davantage dans la monstration que dans la description. En effet, le dessin ne décrit pas en lui-même. Il montre. C'est alors au lecteur de construire la description. Comme nous le rappelle Vincent Jouve : « L'acte de lecture se présente comme une performance que le lecteur réalise grâce à un compétence »⁵⁷. Vincent Jouve reprend ici la thèse d'Umberto Eco qui, dans *Lector in fabula*, explique que le lecteur construit sa propre lecture en déchiffrant l'un après l'autre les différents niveaux du texte en partant des structures les plus simples pour arriver aux plus complexes. En ce qui concerne la bande dessinée, le lecteur doit, comme nous l'avons vu précédemment, déchiffrer le texte et le dessin (trait et couleur). Ainsi, pour accéder à cette lecture descriptive de la bande dessinée, il faut une lecture active aux antipodes de la simple contemplation, une lecture qui nécessite des compétences variées de la part du lecteur. Au cours de cette lecture active, le lecteur cherche dans l'image les différentes informations dont il a besoin pour donner du sens au récit à un moment donné. Ainsi, chaque lecteur fait une lecture différente d'un même récit, tout comme pour les romans.

Dans *La bande dessinée : lire un récit complexe*⁵⁸, Laurent Guyon explique les particularités de la lecture d'une BD. Chaque case constitue un segment temporel, un élément d'une chaîne, qui ne prend son sens que par rapport à l'élément précédent ou au suivant. Chaque case est lue en fonction de celles qui l'entourent. C'est ce qu'on appelle la lecture séquentielle. Le lecteur garde en mémoire des informations contenues dans une case qui peuvent disparaître d'une vignette à l'autre et les restitue de lui-même. Le décor peut être

⁵⁶ Encyclopédie Larousse [en ligne].

⁵⁷ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op. cit., p. 112.

⁵⁸ Laurent Guyon, *La bande dessinée : lire un récit complexe*. Paris : Bordas, 2002.

détaillé dans une case et complètement disparaître dans la suivante ; c'est alors au lecteur de le reconstituer mentalement en complétant les lacunes graphiques. Il se livre alors au jeu de la reconstruction narrative à partir d'éléments discontinus proposés par le texte et l'image. Il y a ce que la case montre au spectateur (le spectacle, le cadre) et ce qu'il cache (le hors-cadre). Le cadre détermine la focalisation narrative. Quant au hors-cadre, c'est le non-représenté. Il n'a pas d'existence physique, il reste à l'état de virtualité. Ce hors-cadre ne prend forme que par un processus de construction de l'esprit. Il s'apparente au hors-champ cinématographique. Ce hors-cadre, même s'il n'est pas représenté, appartient à la diégèse, il en est même un élément essentiel. En effet, abordant des sujets difficiles, les auteurs ont choisi de ne pas tout montrer mais plutôt de suggérer. Or, même s'il ne montre pas, l'auteur veut néanmoins que le lecteur comprenne ce qui se passe. Pour aider le lecteur dans la reconstruction du récit, il existe divers procédés. Le premier d'entre eux est la suture du texte.

Planche 55, *Pourquoi j'ai tué Pierre* :



Dans chacune de ces cases, le hors-cadre est important. En effet, le dessinateur a choisi le très très gros plan qui rend quasiment illisible l'image. C'est le texte qui permet au lecteur de comprendre ce qui se passe. Dans ce cas précis, Alfred utilise la technique de la voix intérieure. Le lecteur peut lire les pensées d'Olivier. Nous remarquons la disposition du texte qui renseigne sur l'état émotionnel du petit garçon. Les phrases sont découpées en plusieurs segments placés séparément dans des pavés distincts modifiant le rythme de lecture. Cette disposition manifeste la terreur ressentie par Olivier.

Le hors-cadre joue ici un rôle actif en faisant porter sur l'espace représenté le poids d'une présence menaçante, celle de Pierre.

Un autre procédé possible est la liaison graphique.

Planche 32, *Inès* :



Nous sommes dans la salle de bain. Les deux premières cases montrent en gros plan le visage de la femme. Puis dans les cases 3 et 4, le visage est en partie masqué (le dessinateur préférant mettre en évidence l'alliance de la femme en la centrant dans la case) pour totalement disparaître dans les deux dernières cases (cette fois c'est l'hématome sur la cuisse qui est central). Cependant, le lecteur ne peut douter un instant qu'il s'agit de la même femme grâce à une liaison graphique, en l'occurrence ici, la décomposition d'un geste : le déshabillage de la femme.

Ainsi, l'essentiel du récit se passe hors image, entre les images. C'est pourquoi nous allons nous intéresser plus longuement à l'ellipse.

3.3.3. L'ellipse narrative

L'ellipse narrative est particulièrement travaillée dans un souci de qualité de récit et d'intensité graphique.⁵⁹

En bande dessinée, l'ellipse narrative se matérialise par un espace intericonique que l'on nomme aussi « gouttière », « caniveau » ou « entr'images ». Cet espace intericonique est généralement blanc, mais parfois un simple trait vient séparer les vignettes. Ces modifications d'ordre plastique ne modifient pas la fonction de cette séparation entre les cases.

L'ellipse est un procédé qui existe également dans les romans. Vincent Jouve la définit comme suit :

Elle correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est passé quelque chose, mais le texte ne l'a pas mentionné⁶⁰.

Tout comme le hors-cadre, l'ellipse a une fonction capitale dans les BD de notre corpus et ce, pour les mêmes raisons qu'évoquées plus haut. L'ellipse est bien plus qu'une image fantôme. Elle est signifiante. C'est le lecteur qui par un processus d'imagination et

⁵⁹ Agnès Deyzieux, art. cit.

⁶⁰ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op. cit., p. 37.

d'interprétation va construire le sens. Scott Mac Loud, dans son intelligente BD sur la BD *L'art invisible* explique ce qu'est une ellipse en bande dessinée.

Planche 66, *L'art invisible* :



En regardant ces deux cases, chacun d'entre nous crée un lien entre ces deux images. L'interprétation qui généralement en est faite : l'homme à la hache a décapité l'homme au premier plan en hurlant « EEYAA ! ». De manière totalement inconsciente, nous interprétons ces deux images, nous créons entre elles du lien pour en tirer une idée commune.

Comme nous le dit le dessinateur Blain, les dessinateurs de bandes dessinées peuvent jouer avec leurs lecteurs en multipliant ces ellipses.

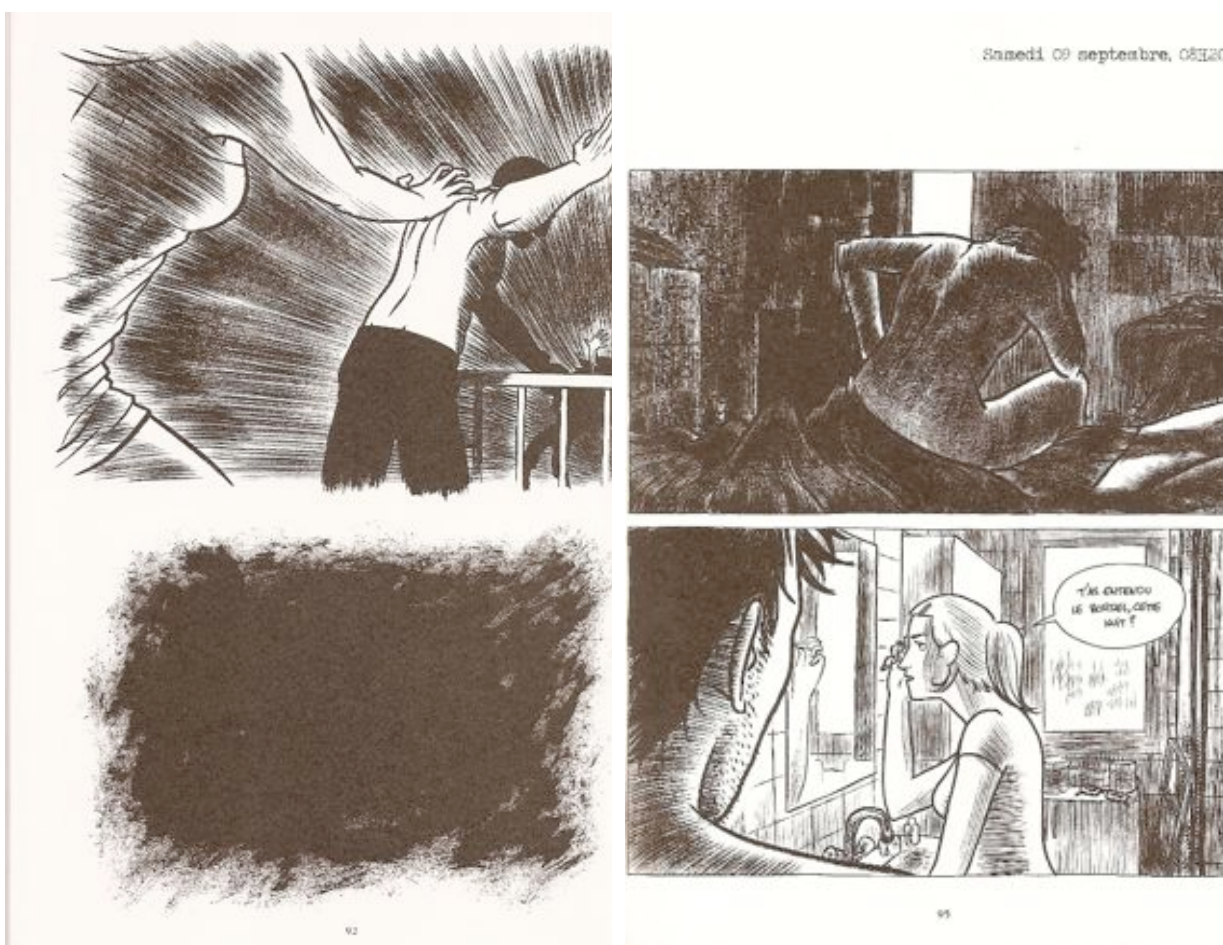
La BD a un pouvoir d'ellipse extraordinaire. On peut jouer indéfiniment avec ce qui se passe entre deux cases.⁶¹

Il existe plusieurs catégories d'ellipses que Scott Mac Loud énumère. Nous nous intéresserons plus particulièrement à deux d'entre elles : l'ellipse de sujet à sujet et l'ellipse de point de vue à point de vue.

L'ellipse de sujet à sujet matérialise un changement de focalisation à l'intérieur d'un même thème. Ce type d'ellipse oblige le lecteur à établir un lien entre les cases afin que la séquence ait un sens.

⁶¹ Blain in Hugues Dayez, *op. cit.*

Planches 92 et 95, *Inès* :



Observons ces quatre vignettes consécutives en précisant qu'entre les deux planches deux pages blanches s'interposent. Nous nous situons en toute fin de récit. Le mari agacé par les cris de la petite fille va dans sa chambre hors de lui. Il lève la main pour la frapper. La mère se précipite dans la chambre pour arrêter son mari. Nous remarquerons l'expressivité des mains : celle du père porteuse de violence, celle de la petite fille, fragile qui tente de se protéger et celle de la mère désespérée et salvatrice. Dans la deuxième case, nous n'observons qu'une tâche noire (comparable à la technique de fondu au noir cinématographique). Puis, deux pages blanches viennent souligner l'ellipse temporelle en suggérant au lecteur qu'un long moment est passé. Effectivement, la date indiquée par le texte en haut de la planche suivante prouve que nous sommes désormais le matin. Première case : un homme se lève. Est-ce le mari (micro-hypothèse de lecture) ? La deuxième case montrant la jeune voisine du couple en train de se maquiller laisse entendre au lecteur que l'homme qui se levait précédemment n'était autre que le voisin. Qu'est-il donc arrivé lors de fondu au noir ? La réponse arrive quelques planches plus loin.

Planche 98, *Inès* :

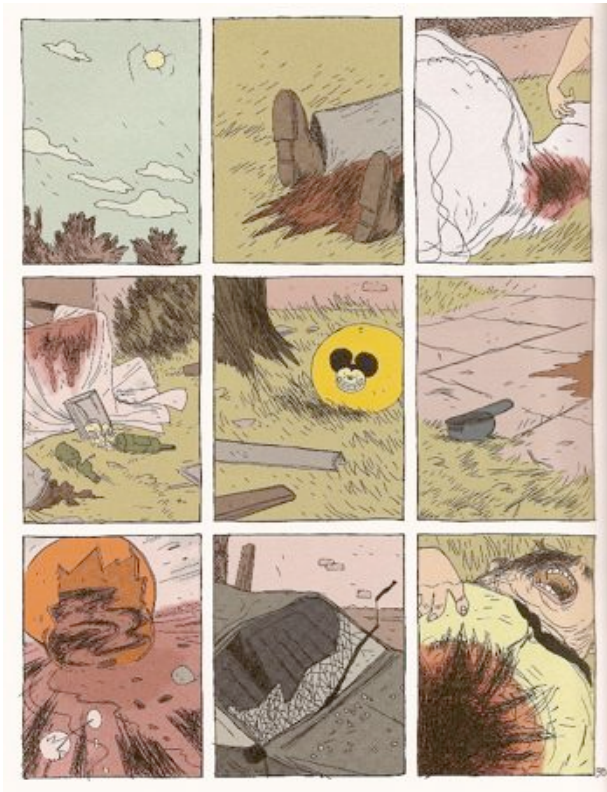


La première est une plongée à fonction descriptive. Nous apercevons une ambulance, une personne sur un brancard, des policiers en train d'arrêter quelqu'un. Le lecteur imagine ici facilement qu'un drame a eu lieu, hypothèse confirmée par la deuxième vignette. En effet, un plan resserré montre que l'individu arrêté est le mari. La personne sur le brancard, même si elle n'apparaît pas dans le cadre, est par déduction la femme.

Passons maintenant à l'ellipse de point de vue à point de vue qui « évacue en grande partie la notion du temps qui passe et promène le regard sur différents aspects d'un endroit, d'une idée, d'une atmosphère »⁶². Les BD du *corpus* étant des récits à forte intensité dramatique et psychologique, ce type d'ellipse y trouve toute sa place. Nous trouvons un exemple tout à fait exemplaire dans *Je mourrai pas gibier*.

⁶² Scott Mac Loud, *op. cit.*, p. 72.

Planche 98, *Je mourrai pas gibier* :



Cette planche a pour objectif de montrer l'atmosphère qui règne à ce moment du récit. Martial a déjà tiré plusieurs coups de fusil et touché de nombreuses personnes. La première image montrant un soleil radieux souligne le caractère violent et inattendu des cases suivantes. Chaque case propose ici une photographie de la scène, montrant ça et là des indices prouvant la violence des faits. Toutes ces images sont simultanées et ont pour objectif de décrire l'horreur de la scène.

Un dernier exemple d'ellipse très particulière est le blanc total.

Planches 99 et 100, *Je mourrai pas gibier* :



La case blanche avec juste ces trois mots « Bastien neuf ans » est intéressante. Cette case ne montre rien et pourtant elle est d'une rare violence car malgré tout elle donne à voir

quelque chose au lecteur qui comprend, notamment grâce à l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif dans la case suivante, que le petit garçon est mort. Le lecteur se construit seul la scène. Cet exemple montre combien le dessinateur joue ici avec le pouvoir d'ellipse de la BD.

Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, fondait son analyse sur des textes narratifs et non sur des images, mais on voit à quel point ses propos sont transposables pour la bande dessinée.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyant qu'il serait rempli les a laissés en blanc.⁶³

Ainsi, l'enchaînement des images ne proposent qu'un récit troué d'intervalles qui nécessite de la part du lecteur une reconstruction de sens fondée sur ses capacités d'imagination et d'interprétation, comme l'exprime bien Thierry Groensteen :

Les vignettes ne renvoient que des éclats du monde supposé dans lequel se déroule l'histoire, mais, ce dernier étant censément continu et homogène, tout se passe comme si le lecteur, une fois entré dans ce monde, ne sortait plus jamais de l'image qui lui en a ouvert l'accès. Le franchissement des cadres devient une opération mécanique et largement inconsciente, masquée par l'investissement (l'absorption) dans le monde virtuel postulé par le récit. La diégèse, c'est cette image virtuelle, fantasmatique, qui comprend toutes les vignettes, les transcende et que le lecteur peut habiter »⁶⁴.

Il semble donc que grâce aux diverses techniques abordées tout au long de ce travail, les BD du réel parviennent à relater des histoires réalistes et difficiles en utilisant le dessin comme frontière naturelle entre le lecteur et le récit. Cette distance esthétique avec la réalité active le sens critique tout en adoucissant la dureté du message.

⁶³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁴ Thierry Groensteen, « Plaisir de la bande dessinée », *9^{ème} Art*, n°2, janvier 1997, p. 20.

Conclusion

A l'issue de cette étude, nous avons pu montrer que la bande dessinée, contrairement à certaines idées reçues, relève d'une construction narrative riche et complexe. Elle sait ainsi profiter de la richesse du texte et des possibilités narratives de l'image. Cette « espèce narrative », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, supporte très bien la comparaison avec le roman. En effet, les auteurs de bandes dessinées littéraires ont les mêmes desseins que leurs homologues romanciers : entre autres, stimuler l'imagination des lecteurs et permettre l'identification aux personnages. Dans le cas précis des récits réalistes, les auteurs ont en plus la volonté de créer cette illusion référentielle qui participe à l'authenticité du récit et à l'immersion du lecteur dans l'histoire.

Or, les adolescents, nous l'avons vu, ont un goût prononcé pour ce type de récits qui traitent de sujets difficiles, qui placent ses personnages dans des situations inconfortables, face à des obstacles, des hésitations, des choix compliqués. En pleine période de transformations, tous les adolescents sont confrontés à ces sentiments complexes. Certes, et heureusement, tous ne vivent pas les mêmes drames que les héros du *corpus* étudié. Par contre, chacun, dans sa vie fantasmatique, a à faire face à ce type de pulsions. Lire est donc une activité qui participe à la construction de l'identité de l'individu en lui proposant des modèles identificatoires forts, en sublimant ses pulsions et en légitimant certains fantasmes. Nous avons pu voir que les éditeurs ont bien compris les potentialités d'une littérature réaliste, tant dans le secteur de la littérature de jeunesse que dans celui de la BD. Ainsi, même si les BD du *corpus* ne sont pas estampillées « pour la jeunesse », elles peuvent légitimement être proposées aux adolécuteurs, en ce sens qu'elles leur permettent, entre autres, de réfléchir au monde qui les entoure.

Ainsi, à la question : Dans quelle mesure la bande dessinée, par sa construction spécifique, est-elle particulièrement efficace pour aborder des thèmes dits difficiles auprès d'un lectorat adolescent ?, nous pouvons commencer à répondre en mettant en avant le succès important de ce type d'ouvrages auprès des jeunes. Parce qu'elles leur semblent plus abordables, les adolescents n'hésitent pas à se saisir de bandes dessinées. Ainsi, la BD profite des *a priori* qui l'assimilent à une lecture facile pour toucher un lectorat large. En effet, nombreux sont les faibles lecteurs à lire des bandes dessinées régulièrement. Hélas, ce jugement hâtif a tendance à faire fuir les bons et très bons lecteurs. Nous avons pourtant pu montrer, à travers notre étude, que la construction narrative des bandes dessinées littéraires,

issues notamment du mouvement de « la nouvelle bande dessinée », est complexe. Mêlant à la fois des structures textuelles et des codes iconographiques, les compétences mobilisées chez le lecteur sont nombreuses. Cette forme hybride du récit permet ainsi plusieurs niveaux de lecture qui devraient satisfaire tous les types de lecteurs.

Dans le traitement des thèmes difficiles, l'image est particulièrement efficace car elle est « porteuse d'une empathie »¹ de la part des lecteurs, surtout dans les récits autobiographiques. En se mettant eux-mêmes en scène, des auteurs comme Olivier Ka et Raphaël Terrier, opèrent une mise en abyme de l'empathie et créent des œuvres affectives et investies qui touchent les adolescents. En effet, en abordant des sujets comme les relations parents/enfants, la quête d'identité, la sexualité, les violences et le mal-être, les bandes dessinées du *corpus* trouvent un écho particulier chez les adolecteurs.

Enfin, la BD, dans son organisation séquentielle, oblige le lecteur à créer du lien entre les images (principe de l'ellipse). Il ne subit pas le récit. Au contraire, la lecture de BD est une lecture active au cours de laquelle la participation interprétative et imaginative du lecteur est essentielle. Co-constructeur du récit, le lecteur est particulièrement stimulé à la fois par les informations délivrées (par le texte et l'image) et par les affects qu'il y dépose. Cette participation du lecteur à la construction du récit, idée développée notamment par Umberto Eco, procure au lecteur un plaisir du texte, un plaisir de l'image, plaisirs amplifiés par la proximité culturelle de ces récits du réel.

Une fois constaté l'intérêt pour les adolescents de lire des BD littéraires et réalistes, deux questions demeurent. Premièrement, comme nous l'avons vu plus haut, rares sont les médiateurs du livres à apprécier le genre à sa juste valeur. Ce peu d'intérêt de leur part ressurgit dans leur politique d'acquisition qui limite la place de la BD à sa branche franco-belge de type humoristique. Leurs choix s'orientent, le plus souvent, vers des BD médiatisées comme *Titeuf* ou *Astérix*. Ainsi, les jeunes auront toutes les difficultés à croiser sur leur route des BD comme celles de notre *corpus*. Cette situation ne pourra évoluer que si les formations professionnelles autour de la BD se systématisent en devenant obligatoires dans le *cursus* des bibliothécaires et professeurs documentalistes (formation initiale ou continue). Il faudrait également que les médias confèrent à la BD la place qu'elle mérite, autrement dit, qu'ils proposent d'autres informations que les « marronniers », comme par exemple le nombre de titres vendus du dernier *Astérix*. Bien entendu, la recherche universitaire a, elle aussi, son rôle à jouer dans la légitimation du genre. Deuxième question que soulève notre sujet : la nécessité

¹ « La BD de reportage : la cas Davodeau » in *Hermès* n°54, *op. cit.*, p. 90.

d'éduquer les jeunes à la lecture de l'image. Nous l'avons vu au cours de notre réflexion, l'image est signifiante. Sa lecture peut s'avérer complexe. Le lecteur doit pouvoir comprendre les différents codes (iconographiques, cinématographiques...) utilisées par les auteurs de BD, sans quoi sa lecture reste incomplète. Le rôle des enseignants est primordial dans cette question de l'éducation à l'image.

Au fil de nos lectures, nous avons pu constater que le succès des romans graphiques a permis de renouveler la réflexion en narratologie : explosion des micro-récits, dédoublement de l'énonciation avec d'un côté une énonciation verbale et de l'autre une énonciation visuelle, « médiagenie du discours narratif » avec les travaux de Philippe Marion, spécialiste du récit médiatique. De plus, l'étude de la BD littéraire permet de réexaminer d'un œil neuf le concept d'autobiographie/biographie. En effet, les cinq œuvres du *corpus* illustrent parfaitement la variété des situations possibles en bande dessinée : un auteur unique, narrateur extradiégétique (Ludovic Debeurme), un auteur-narrateur unique, intradiégétique (Raphaël Terrier), un couple scénariste/illustrateur avec un narrateur intradiégétique (Olivier Ka), un dessinateur adaptant un récit issu de la littérature de jeunesse (Alfred) et enfin, un couple scénariste/dessinateur avec narrateur extradiégétique (Loïc Dauvillier). Le pacte autobiographique semble modifié notamment du fait de l'intrusion possible d'un intermédiaire entre l'auteur-narrateur et le lecteur : le dessinateur (comme par exemple, dans *Pourquoi j'ai tué Pierre*). Ce sujet mériterait d'être approfondi et pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure.

Bibliographie

1) Œuvres du corpus :

Alfred, *Je mourrai pas gibier*. Paris : Delcourt, 2009.

Alfred et Ka, Olivier, *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Paris : Delcourt, 2006.

Dauvillier, Loïc et D'Aviau, Jérôme, *Inès*. Issy-les-Moulineaux : Drugstore, 2009.

Debeurme, Ludovic, *Lucille*. Paris : Futuropolis, 2006.

Terrier, Raphaël, *(A)mère*. Antony : La boîte à bulles, 2004.

2) Les adolescents dans la société :

Coslin, Pierre. *La socialisation de l'adolescent*. Paris : Armand Colin, 2007.

Coslin, Pierre. *Psychologie de l'adolescent*. Paris : Armand Colin, 2002.

Donnat, Olivier. *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris : La Découverte, 1994.

Pasquier, Dominique. *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité*. Paris : Autrement, 2005.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou De l'éducation*. Paris : Gallimard, 1969.

Singly, François de. *Les adonassants*. Paris : Armand Colin, 2006.

Winnicott, Donald. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.

3) La lecture (généralités) :

Crépin, Thierry, Crétois, Anne. « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure ». *Le temps des médias*, 2003/1, n°1, p. 55-64.

Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001.

Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.

Poulain, Martine (sous la direction de). *Lire en France aujourd'hui*. Paris : Le Cercle de la librairie, 1993.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*. Paris : Editions du Seuil, 1984.

Talamo, Roberto. *Mimésis et identité narrative* [en ligne]. 2008. Disponible sur : <http://www.fondsriceur.fr/photo/Mimesis%20et%20identite%20narrative%20V2.pdf>

4) Les adolescents et la lecture :

- Antoine, Aline. « Le politiquement correct et les livres documentaires pour la jeunesse ». *BBF*, 2004, n°6, p.56-60.
- Baudelot, Christian, Cartier, Marie, Détrez, Christine. *Et pourtant ils lisent...* Paris : Seuil, 1999.
- Delbrassine, Daniel. *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. Créteil : Scéren, 2006.
- Goffard, Serge, Lorant-Jolly, Annick (sous la direction de). *Les adolescents et la lecture : actes de l'université d'été d'Evian*. Créteil : Scéren, 1995.
- Grimaud, Lorine. « Peut-on parler de tout en classe ? Ces choses-là... ». *Cahiers pédagogiques*, 2004, n°425, p. 63-65.
- Lire avec les adolescents. *L'école des lettres*, 1994, n°12-13.
- Périer, Pierre. « La lecture à l'épreuve de l'adolescence : le rôle des CDI des collèges et lycées ». *Revue française de pédagogie*, 2007, n°158, p. 43-57.
- Petit, Michèle. « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? ». *BBF*, 2003, n°3, p. 29-36.
- Petit, Michèle. *Eloge de la lecture*. Paris : Editions Belin, 2002.
- Petit, Michèle. « Pourquoi inciter des adolescents à lire de la littérature ? » [en ligne]. *BBF*, 2003. Disponible sur : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2003-03-0029-004>
- « Rencontre avec Nadine Brun-Cosme, Pef, François Place et Claude Ponti animée par Nathalie Brisac et Nicole Verdun ». *L'Ecole des lettres*, 2008-2009, n°4, p. 65.
- Rolland, Annie. *Qui a peur de la littérature ado ?* Paris : Editions Thierry Magnier, 2008.
- Saint-Dizier, Marie. *Le pouvoir fascinant des histoires : Ce que disent les livres pour enfants*. Paris : Autrement, 2009.
- Sevestre-Loquet, Catherine. « Adolescents, jeunes adultes : quelles lectures ? » *InterCDI*, 2005, n°193, p.82-87.
- Singly, François de. *Lire à 12 ans : une enquête sur les lectures des adolescents*. Paris : Nathan, 1989.
- Talpin, Jean-Marc. « La sexualité adolescente : côté fille, côté garçon ». *Argos*, mai 2008, n°43.
- Talpin, Jean-Marc. « Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence ? » *BBF*, 2003, n°3, p.5-10.
- Talpin, Jean-Marc. « Littérature de jeunesse et formation de la personnalité ». *Page Education*, octobre 2001.

Talpin, Jean-Marc. « Dire la lecture à l'adolescence : réflexions sur la recherche ». *Argos*, n°25, p.27-29.

Talpin, Jean-Marc. « Questions d'adolescents lecteurs ». *Cahiers pédagogiques*, janvier 2004, n°420.

Talpin, Jean-Marc. *Colloque « Adolescents et littérature : pourquoi les faire lire ? »* [en ligne] Disponible sur : <http://www.bienlire.education.fr/01-actualite/c-En-parle16.asp>

Thaler, Danielle, Jean-Barth, Alain. *Les enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman miroir, roman d'aventures*. Paris : L'Harmattan, 2002.

5) La bande dessinée

Baetens, Jan. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites ». *Cahiers de la narratologie ?*, n° 16.

Baetens, Jan. *Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites* [en ligne]. 2009. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=974>

Bernière, Vincent. « La BD, de l'art ou pas ? ». *Beaux-Arts*, Hors-série n°4, 2009, p.6.

Dayez, Hugues. *La nouvelle bande dessinée*. Paris : Niffle, 2002.

Deyzieux, Agnès. « La nouvelle bande dessinée : succès de la bande dessinée indépendante et portrait d'une nouvelle génération d'auteurs ». *InterCDI*, 2003, n°182.

Eisner, Will. *La BD art séquentiel*. Paris : Vertige Graphic, 1997.

Entretien avec Gnaedig, Sébastien. *Une bonne adaptation littéraire doit enrichir l'œuvre littéraire* [en ligne]. Université de Liège, 2009. Disponible sur : http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_12724/-une-bonne-adaptation-doit-enrichir-l-uvre-litteraire

Fresnault-Deruelle, Pierre. *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin, 2009.

Groensteen, Thierry. *La bande dessinée : une littérature graphique*.

Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999.

Guilbert, Xavier. « Quelques idées reçues sur la bande dessinée ». *Le Monde diplomatique*, janvier 2010.

Guyon, Laurent. *La bande dessinée : lire un récit complexe*. Paris : Bordas, 2002.

Interview de Olivier Ka et Alfred [en ligne]. 2007. Disponible sur : <http://www.bdtheque.com/interview-olivier-ka-et-alfred-24.html>

Les éditions Delcourt [en ligne]. Disponible sur : <http://www.editions-delcourt.fr/catalogue/collections/mirages>

Lettre ouverte à Alain Finkelkraut [en ligne]. Bodoï, 2008. Disponible sur : <http://www.bodoi.info/archives/infos/2008-02-27/alain-finkelkraut/1591>

Mac Loud, Scott. *L'art invisible*. Vertige Graphic, 1999.

Merle-des-Iles,, Marie-Isabelle. *Amok : la BD en art* [en ligne]. 2000. Disponible sur : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1572>

Peeters, Benoit. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 1998. Sbuoro. *Inès, par Loïc Dauvillier et Jérôme d'Aviau* [en ligne]. Scenario.com, février 2009. Disponible sur : http://www.scenario.com/scenario_interview_INES.html

`Podcast France info [en ligne]. 2008. Disponible sur : <http://www.france-info.com/chroniques-a-livre-ouvert-2008-05-11-les-adaptations-de-romans-en-bd-la-nouvelle-vogue-133073-81-127.html>

Tilhard, Hélène. *Adaptation et bande dessinée* [en ligne]. Académie d'Orléans-Tours, 2010. Disponible sur : http://documentation.tice.ac-orleans-tours.fr/php5//index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=75

Tisseron, Serge. *Psychanalyse de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1987.

Wolton Dominique (sous la direction de). « BD : art reconnu, média méconnu ». *Hermès*, 2009, n°54.

Annexe 1

CYCLE 2 BANDES DESSINÉES

Auteurs	Titres	Editeurs	Niveau de difficulté de lecture
113. Bailly, Pierre - Fraipont, Céline	<i>Petit Poilu « la Sirène gourmande »</i> (volume 1)	Dupuis	3
114. Bourgeau, Vincent	<i>Le fils du pirate</i>	Seuil jeunesse	1
115. Bravo, Émile	<i>Boucle d'or et les sept ours nains</i>	Seuil jeunesse	3
116. Briggs, Raymond	<i>Le bonhomme de neige</i>	Grasset jeunesse	1
117. Bullock, Mike	<i>Tigres et nounours</i>	Bamboo	3
118. Chicault, Cécile	<i>Le diable et les trois cheveux d'or</i>	Delcourt	3
119. Dégruel, Yann	<i>Genz, Gys, Khan au pays du vent, « Le monstre de feu », (volume2)</i>	Delcourt	3
120. Derib & Job Yakari,	<i>« Yakari et Nanabozo », (volume 4)</i>	Le Lombard	2
121. Dieuaide, Sophie	<i>Les Papooses, « Du rififi dans la prairie », (volume 6)</i>	Casterman	1
122. Heitz, Bruno	<i>Louissette la taupe, « Rapidissimo », (volume1)</i>	Casterman	3
123. Long, Guillaume	<i>Swimming poule mouillée</i>	La joie de lire	2
124. Luciani, Brigitte	<i>Monsieur Blaireau et Madame Renarde, « La rencontre » (volume 1)</i>	Dargaud	1
125. Morvan, Jean-David	<i>Hyper l'hippo</i>	Delcourt	1
126. Perret, Delphine	<i>Moi le loup et les choccos</i>	Thierry Magnier	3
127. Peyo	<i>C- Schtroumpferies</i>	Le lombard	2
128. Richard, Laurent	<i>Tao, le petit samouraï, (volume 1)</i>	Bayard jeunesse	2
129. Roba, Jean	<i>C - Boule et Bill, (volume 1)</i>	Dupuis	3
130. Robel, Nicolas	<i>Le tigre bleu</i>	La joie de lire	2
131. Stettler, Jérôme	<i>Cache-cache au bout du monde</i>	La joie de lire	3
132. Tirabosco, Tom	<i>Le dessert</i>	La joie de lire	1
133. Troub's	<i>J'veux pas oublier mon chat Max</i>	Milo jeunesse	3

CYCLE 3 BANDES DESSINÉES

Auteurs	Titres	Editeurs	Niveau de difficulté de lecture	Titres de 2002 et 2004
62. Badel, Ronan	<i>Petit Sapiens, « La vie de famille », (volume 1)</i>	Lito	1	
63. Bailly, Maty - Lapierre, Denis Ludo,	<i>« Tranche de quartier », (volume 1)</i>	Dupuis	1	2002
64. Baudoin, Edmond	<i>Piero</i>	Seuil jeunesse	3	2002
65. Bonhomme, Matthieu	<i>Le voyage d'Esteban, « Le baleinier », (volume 1)</i>	Milan jeunesse	2	
66. Briggs, Raymond	<i>Ethel et Ernest</i>	Grasset jeunesse	3	2004
67. Bush, Wilhem	<i>P - Max et Moritz</i>	L'école des loisirs	3	2004
68. Chauvel, Alfred	<i>Octave et le cachalot</i>	Delcourt	2	2004
69. Clarke - Gilson, François	<i>Mélusine, « Sortilèges », (volume 1)</i>	Dupuis	1	2002
70. Coudray, Philippe	<i>L'ours Barnabé, « La nuit porte conseil »</i>	Mango jeunesse	1	2002
71. De Brab	<i>Sac à puces, « Super maman »</i>	Dupuis	1	2004
72. De Groot, Bob - Turck	<i>Clifton, « Ce cher Wilkinson », (volume 1)</i>	Le Lombard	2	2002
73. Durieux Oscar,	<i>« Le roi des bobards », (volume 4)</i>	Dupuis	1	2004
74. Franquin	<i>Spirou et Fantasio, « Le nid des Marsupilamis »</i>	Dupuis	2	2004
75. Fred Philémon,	<i>« Le Naufragé du A », (volume 2)</i>	Dargaud	3	2002
76. Hermann Nic,	<i>« Hé, Nic, tu rêves ? »</i>	Sémic	2	2004
77. Leloup ; Roger	<i>Yoko Tsuno, « le trio de l'étrange »</i>	Dupuis	2	2004
78. Loyer, Jean-Luc	<i>Victor, « Victor le voleur de lutins », (volume 1)</i>	Delcourt	1	2002
79. Omond, Eric - Chivard, Yoann	<i>Toto l'ornithorynque, « Toto l'ornithorynque et l'arbre magique », (volume 1)</i>	Delcourt	1	2001
80. Perret, Delphine	<i>Oncle Hector</i>	Thierry Magnier	1	
81. Pinchon	<i>P – Bécassine, « Bécassine pendant la grande guerre »</i>	Gautier Languereau	2	2004
82. Prado, Miguelanxo	<i>Pierre et le loup</i>	Casterman	2	2002
83. Rosinski, Van Hamme	<i>Western</i>	Le Lombard	3	2004
84. Saint-Ogan Alain	<i>P – Zig, Puce et Alfred</i>	Glénat	1	2004

85. Salma Sergio	<i>Nathalie, « Mon premier tour du monde »</i>	Casterman	1	2004
86. Sfar, Joann	<i>Monsieur Crocodile a beaucoup faim</i>	Bréal	1	2004
87. Trondheim, Lewis - Garcia, Sergio	<i>Les trois chemins</i>	Delcourt	2-3	2002
88. Vehlmann & Gwen	<i>Samedi et Dimanche, « Le paradis des cailloux »</i>	Dargaud	2	2004
89. Zullo Germano	<i>Le génie de la boîte de raviolis</i>	La joie de lire	1	2004

Annexe 2

Entretien avec Alfred

Salon de Montreuil Vendredi 27 novembre 2009

Et échange par messagerie électronique

- 1. Pourquoi j'ai tué Pierre et Je mourrai pas gibier sont deux BD qui abordent des thèmes difficiles : la pédophilie, la violence psychologique, la violence gratuite subie par Terence puis perpétrée par Martial. En abordant ces thèmes, aviez-vous une intention particulière si oui, laquelle ?**

Non, je n'avais pas d'intention particulière. Je n'ai pas choisi de faire cette BD par rapport au thème difficile. Je ne veux pas me spécialiser dans ce type de sujets. C'est juste qu'en ce moment, ces livres me paraissent naturels, évidents. Je suis dans une période de ma vie où je ressens le besoin d'écrire des choses qui me secouent.

Je souhaite ressortir de chaque livre différent. Le livre est pour moi une étape, un passage.

Je n'écris que sur des sujets, des histoires qui font écho en moi.

Pour *Pourquoi j'ai tué Pierre*, quand Olivier [Olivier Ka est le scénariste] m'a raconté son histoire, j'ai de suite eu des images en tête. Je me reconnaissais dans son histoire, même si je n'ai pas subi la même chose que lui. Nous avons tous les deux un terreau familial marqué par des parents artistes, soixante-huitards.

Je mourrai pas gibier décrit une violence dont j'ai peur. Je n'ai pas directement vécu cette violence mais à une période de ma vie, j'ai été touché par la violence.

Quand j'écris mes livres, je ne m'adresse qu'à moi. Une fois terminé, le livre appartient aux lecteurs qui en font ce qu'ils veulent. Tant mieux si *Pourquoi j'ai tué Pierre* est utilisé par certains psy mais ce n'était pas l'objectif de départ.

- 2. Je mourrai pas gibier de Guillaume Guéraud est paru dans une collection jeunesse, ce qui avait fait grand bruit à l'époque. Qu'aviez-vous pensé de ce débat ?**

Je lis et j'aime le travail de Guillaume depuis des années. Chacun de ses livres génèrent toujours, si ce n'est une polémique, une série de prises de positions. Il y a définitivement ceux qui aiment et les autres.

Tout ça ne m'intéresse pas beaucoup.

Le plus gros reproche qui avait été fait à *Je Mourrai Pas Gibier* était sur son étiquette "jeunesse".

Mais pour moi, ce qui devait déranger le plus les gens était le malaise du lecteur face auquel il devait se trouver à la lecture, et sur leur position par rapport aux événements de l'histoire. Plein de gens n'ont pas aimé le livre parce qu'ils n'aimaient pas l'idée d'être "soulagés" de voir Martial prendre le fusil et tiré sur ce tas de cons.

Ca dérange, ça réveille des trucs pas très beaux qu'on peut porter en soi...

Je crois que le gros de la polémique est parti de là. Et ce n'est pas très intéressant, au final.

- 3. Avez-vous des retours de jeunes lecteurs concernant ces deux titres ?**

Oui, bien entendu. Des amis ont souhaité faire lire "Pierre" à leurs enfants de 10 ans. Je n'y vois aucun inconvénient dans la mesure où cette lecture est accompagnée d'une discussion ensuite.

Je ne pense pas qu'il soit intéressant de lâcher ces bouquins dans des mains trop jeunes sans leur proposer d'en parler après. Ils n'ont pas été pensés au départ pour être lus par de trop jeunes lecteurs, mais je ne pense pas qu'ils soient non plus illisibles par ces derniers.

4. Quelle différence entre le traitement de ces thèmes difficiles en roman et en BD ?

Le roman de Guillaume a été pour moi un véritable coup de poing dans le ventre.

Selon moi, la BD n'amène rien de plus que le roman.

Qu'apporte de différent la BD par rapport au roman ? C'est la même histoire avec un autre vocabulaire. La BD amène un rythme, une digestion. Je me suis approprié l'histoire, je l'ai digéré et je la recrache au lecteur.

5. Dans ces deux BD, la violence n'est pas montrée. Comment avez-vous fait techniquement pour faire ressentir aux lecteurs cette violence latente ?

J'ai un dessin flexible. J'aime douter, chercher des pistes. Ce que j'ai mis en place la veille, j'aime le détruire. Je me demande tout le temps ce qui va être le plus juste graphiquement.

J'aime l'idée que mon dessin prenne des coups.

Dans *JMPG*, pour montrer que les choses sont tendues, sèches, le dessin doit transpirer l'émotion que les mots racontent. Les mots sont bruts dans le roman, j'ai donc utilisé des outils rêches, durs, secs. J'ai utilisé les outils les moins nobles possibles. Ni plume, ni encre mais stylo Bic et papier de mauvaise qualité.

Le but était de réduire les contraintes techniques pour avoir le moins possible à penser. Le dessin doit passer le moins possible par la tête mais plutôt par le ventre.

6. Le traitement de thèmes difficiles en BD est un phénomène récent. Longtemps la BD avait pour but de divertir (aventure, humour). Pourquoi à votre avis certains auteurs BD s'emparent-ils de problèmes sociétaux ?

Parce qu'ils ne sont pas moins légitimes pour le faire que des cinéastes ou des romanciers qui parlent de ce genre de choses depuis bien plus longtemps.

En BD, la porte n'a été ouverte que dans les années 70 avec des auteurs comme Tardi ou toute la bande du Futuropolis d'origine. Puis dans les années 80, le mouvement que créera l'Association va définitivement ouvrir des voies et des envies.

On se retrouve face à des auteurs qui parlent d'eux, de leur quotidien, de choses qu'ils vivent ou connaissent. Et un public suit, preuve que tout cela parle à des gens et rassemble des gens.

En ce qui me concerne, quand l'Association a commencé il y a 20 ans, j'étais lecteur et fasciné par leur démarche. Mais je pense que je n'étais pas prêt à me lancer dans ces thématiques. J'en avais très envie, mais je ne savais pas comment entrer dans ces récits. Il m'a fallu quelques années pour me sentir plus à l'aise et avoir un peu plus de recul, aussi, sur la vie, tout bêtement. Je parle pour moi. D'autres auteurs l'ont fait bien plus tôt que moi. Chacun son tempo.

Au final, ce sont des artistes qui parlent de choses qui les touchent et dont ils se sentent concernés. Ce n'est rien d'autre. En BD c'est plus récent, mais dans l'art, il en est toujours allé ainsi.

Les artistes s'emparent de leur quotidien et de leur société pour en parler, la transformer, la digérer, la recracher...

7. Y-a-t-il des thèmes que vous refuseriez d'aborder dans une BD notamment à destination d'un jeune public ?

Non. Je ne me pose aucune question de cet ordre là. Et surtout, je ne pense pas à l'avance au public, au moment de choisir une histoire. Les seules choses dont j'ai besoin c'est de me sentir, d'une manière pour d'une autre, concerné par le récit et le thème. Je ne souhaite absolument pas faire commerce des sujets "tendus". Je ne raconte que ce qui me concerne pour des raisons personnelles.

En ce qui concerne la jeunesse, je pense qu'il est absolument possible d'aborder TOUS les sujets, tous les thèmes. Sans exception.

Ce sera dans la forme qu'il faudra, à mon sens, ne pas oublier à qui on s'adresse, afin de lui permettre d'avoir un niveau de lecture adapté à lui.

Un récit peut d'ailleurs avoir plusieurs niveaux de lecture. L'important est de ne pas oublier d'en proposer un adapté au public visé.

8. Vous avez choisi d'utiliser la couleur dans vos albums. Pouvez-vous expliquer les raisons de ce choix. Était-ce une évidence ou avez-vous hésité ? Pour vos deux BD vous avez travaillé avec Henri Meunier. Est-ce votre choix ou celui de l'éditeur?

La couleur était prévue dès le départ de ces deux livres, et dès le départ il était prévu qu'elles soient réalisées par Henri Meunier. La couleur, dans ces livres, est une voix supplémentaire sur laquelle je m'appuie pour raconter. Il y a les mots, mes dessins, et la couleur. Ces trois éléments se complètent et ont chacun un rôle à jouer dans la mise en scène.

Dans le cas de *Pourquoi j'ai tué Pierre*, je voulais que la couleur vienne soutenir ou, au contraire, mettre le doute dans des ressentis et des émotions que le texte me soufflait. Il y a des moments aux émotions ambiguës dans le texte d'Olivier et je voulais que la couleur ne se contente pas de « colorier » les images, mais bel et bien de pouvoir venir raconter des choses en plus du dessin. La couleur est un réel troisième élément de l'histoire avec le texte et le dessin. Sans elle, le livre n'était pas le même...

Dans le cas de *Je mourrai pas gibier*, les choses sont un peu différentes. Je voulais que la présence de la couleur se fasse plus discrète mais pas absente. Il fallait faire ressentir cette "teinte" psychologique, un peu fade, un peu terne... Là encore, il fallait que la couleur raconte quelque chose de plus que le dessin. Quand elle disparaît sur certaines cases de violence, c'est ce qu'elle fait. Elle appuie quelque chose, elle se voit d'autant plus. On prend en pleine figure son absence et on entend le coup de pelle, de marteau, de fusil... La couleur n'est pas du coloriage. Elle est une bande son.

Pourquoi Henri ? Parce que c'est un ami proche et intime avant toute chose. Mais aussi et surtout parce qu'il n'est pas coloriste mais illustrateur (de grand talent) et que c'est bien l'apport et la vision d'un auteur que je voulais sur la couleur. Henri a une manière très personnelle de traduire ses émotions, dans ses images, et son travail sur la couleur m'a toujours impressionné. Je voulais ce regard là. Celui de quelqu'un qui allait raconter et être acteur du livre.

Henri est la troisième voix de ces livres. Sans lui, ce ne sont pas les mêmes bouquins. Henri comprend mon dessin comme personne et il sait lui donner une vie.

Annexe 3

Ressenti des élèves de seconde 3 après la lecture de *Pourquoi j'ai tué Pierre*

1. Une BD qui choque les élèves

Ceux qui n'ont pas aimé ne représentent qu'une infime partie de la classe (5 élèves)
Raison invoquée : choquante, pas assez d'explication, perturbante, « J'aime pas les BD de tristesse »

Le fait que la BD choque est également un argument avancé par ceux qui ont aimé cette BD.
La scène qui a le plus choqué les élèves n'est pas la scène de la nuit où Olivier subit les attouchements mais la scène où Olivier apprend à sa mère ce qui s'est passé. Celle-ci ne réagit pas. « Elle abuse ! »
« Je me suis senti à la place du personnage »

2. Autobiographie

Les élèves aiment les autobiographies, les histoires vraies, les récits réalistes.
« Olivier Ka est courageux d'avoir fait ça. »

3. Thème

Pour eux, c'est un sujet délicat, difficile à évoquer.
« La BD m'a plu car tout ce qui évoque la violence ou, comme ce thème, les attouchements, me blessent particulièrement ».
Les élèves sont touchés unanimement par ce sujet. Ils sont révoltés contre ces hommes qui abusent des enfants.

4. Utilité

Moyen efficace pour sensibiliser les jeunes. Mieux que le roman, plus attractif. Peut inciter les jeunes à en parler à un adulte ou à quelqu'un de leur entourage.
« Ceux qui la lisent ça va leur faire quelque chose, mais il y a aussi ceux qui ne lisent pas et ceux là, ils loupent quelque chose ».

Annexe 4

Entretien par messagerie électronique avec Loïc Dauvillier, scénariste d'*Inès*.
Février 2010

- 1. Indiquer la date et l'heure précise, est-ce juste une façon d'intégrer le récit dans une durée ou est-ce également pour insister sur la quotidienneté (la banalisation) de la violence dans cette famille ?**

Dans notre histoire, je souhaitais décrire le quotidien dans les violences conjugales. C'est d'une grande prétention... car je n'ai jamais vécu ce quotidien. Ma situation n'est pas celle de cette famille mais celle des voisins. C'est pour cela que l'on commence et l'on termine l'histoire chez les voisins.

La date et l'heure marque l'instant où la voisine prend conscience de l'existence d'un problème. Entre sa prise de conscience et le drame, il n'y a que 24 heures.

Oui, il y a une volonté de montrer la quotidienneté et la banalisation mais il y a également la volonté de montrer l'urgence. La prise en compte de la violence est une chose difficile. Pourtant, il ne faudrait pas perdre de temps car les choses peuvent aller très vite.

- 2. La typographie choisie pour indiquer date et heure a-t-elle été choisie uniquement pour des raisons esthétiques (personnellement, cette écriture me fait penser aux vieilles machines à écrire dans les commissariats...) ?**

C'est Jérôme qui a choisi cette typo. Lorsqu'il m'a montré la planche finale, j'ai totalement validé ce choix. Inès ne prend pas position. Nous laissons le lecteur face à des choix. Notre travail est un constat. Comme un policier, nous ne jugeons pas, nous constatons. Cette police de caractère va dans ce sens.

- 3. Dormir, manger, téléphoner, prendre son bain, regarder la télé, jouer, faire à manger... Le récit s'inscrit dans un quotidien banal. Est-ce pour faciliter l'identification du lecteur? pour rappeler que la violence conjugale peut toucher tout le monde ?**

La violence conjugale s'imisce dans les petits actes du quotidien. Il nous était important de montrer cela. La scène de la salle de bain était un moment clé. Lorsque la jeune femme voit les traces des coups, elle ne peut pas faire semblant de ne pas voir. Le compagnon n'est pas là mais la violence est toujours présente.

Dans un geste aussi banal que préparer à manger, la jeune femme anticipe les événements à venir. Elle est perpétuellement dans la violence. La violence conjugale ne se résume pas à des coups physiques. Il y a une vraie pression psychologique. Par la description du quotidien, nous cherchons à transmettre une chose immatérielle... Le silence est souvent pire que le bruit.

- 4. La femme et le mari n'ont pas de prénom. Pourquoi ?**

Lorsqu'on laisse une liberté à un lecteur, on espère qu'il la saisit. Nous savons que l'être humain n'aime pas le vide.

Le livre se nomme Inès. Nous avons 50 % de chance que le lecteur pense que la jeune femme se nomme Inès. A ce moment là, la fin sera une claque de plus. Si le lecteur voit directement Inès comme étant la petite fille, alors, il pourra donner l'identité qu'il veut aux autres. Pour une femme battue, elle pourra plus facilement se projeter dans le personnage « sans nom, ni prénom » de la femme... idem pour l'homme violent. Il y a une volonté de manipulation de notre part... nous devons bien l'avouer.

5. Dans le découpage, je m'interroge sur les cases 1 et 2 p.12. L'objectif est-il uniquement esthétique ? Même question pour la case 2 p.29 qui n'a pas de contours, pourquoi?

La case 1 de la page 12 permet de mettre en évidence le verrou...et donc, l'enfermement. La case 2 de la page 29 est un moment de bascule... les deux filles sont ensemble. Elles sont heureuses et ça se sent.

6. p.51 (micro-ondes) et p.72 case 1 (cafetière) : peut-on dire que ces objets du quotidien sont ici utilisés pour marquer le temps qui passe lentement?

Il y a une volonté de mettre le récit dans le quotidien mais également une volonté de jouer avec l'image.

Nous avons un plan séquence mais surtout la fin se termine par une question et un ding comme nous pouvons trouver dans les jeux télé. Là, il n'y a pas de réponse. Elle a perdu. La cafetière mais surtout la goutte d'eau représente le temps qui passe. Il s'agit là d'une ellipse pour indiquer le temps qui passe.

7. Il y a peu d'onomatopées. Elles sont la plupart du temps utilisées dans des cases sans autres textes. L'onomatopée représente ainsi un bruit rompant un silence pesant ?

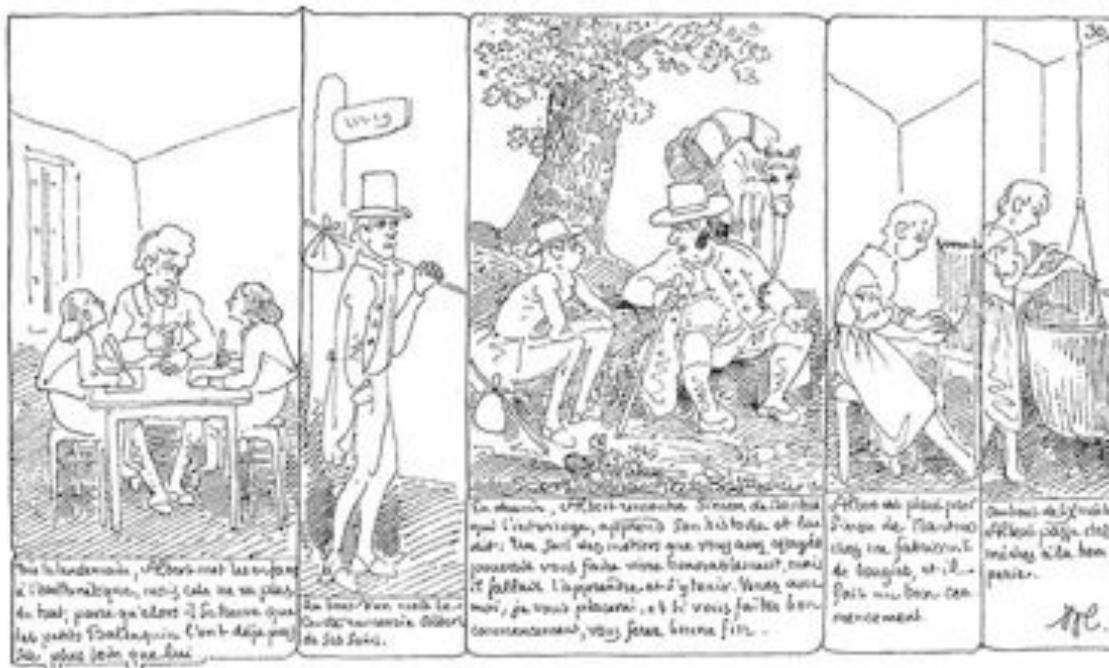
Exactement. Si l'on peut vivre sans dialogue... je ne crois pas que le silence absolu existe. Hors, nous ancrons notre histoire dans le réel.

8. Je vais bien sûr revenir sur le noir et blanc. Le noir =intérieur, peur / le blanc = extérieur, apaisement (notamment p.25)

C'est un choix de Jérôme [d'Aviau]... Pour lui, les histoires contemporaines résonnent mieux en noir et blanc.

Annexe 5

Rodolphe Töpffer, *Histoire d'Albert*, page 30



Rodolphe Töpffer, *Cryptogame*, page 13

