UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÊTRE LA BALLE AU BOND : ÉCRITURE DE SOI ET ETHOS DANS LES BANDES DESSINÉES *MOI AUSSI JE VOULAIS L'EMPORTER* DE JULIE DELPORTE ET *PING-PONG* DE ZVIANE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NICOLAS BUSSIÈRE-CAMERLAIN

NOVEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci, d'abord, à ma directrice, Chantal Savoie, qui a su me guider dans l'ardue rédaction de ce mémoire. Merci de m'avoir aidé à garder le cap et à mieux percevoir ce que j'avais et ce qui était à faire. Merci pour les conseils, mais surtout, merci pour la patience.

Merci à mes parents de m'avoir permis de m'enfermer pendant tout ce temps pour vivre ce long processus qu'a été cette rédaction. Merci à ma famille et à mes amis qui ont su m'encourager malgré les quelques années de dur labeur, entre les moments de fierté et les moments de panique. Ce ne fut pas toujours de tout repos. Toutes celles qui m'ont écouté monologuer sur des concepts académiques qui, à ce moment, n'avaient pas été suffisamment étalés et m'ont aidé à remettre de l'ordre dans mon organisation parfois douteuse. Celles qui m'ont relu, celles qui m'ont permis de m'absenter pour me concentrer sur ce travail, celles qui m'ont aidé à trouver du sens dans mes idées. À ceux-là aussi.

Et un grand merci à tous ces artistes qui continuent d'imaginer le monde. Votre créativité a été une grande source de motivation. Ce mémoire vous est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

RÉSUMÉ v

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 CE QUI VIENT AVANT 7

1.1 Ethos préalable et lecteur idéal 8

1.2 La bande dessinée au « je » : l'histoire d'un ethos moderne 14

1.3 Féminité et ethos préalable 19

1.4 Qui sont-elles? : des ethos possibles des autrices 23

CHAPITRE 2 INTERTEXTES ET *INTERETHOS* 29

2.1 Représentation et re-présentation 29

2.2 Palimpsestes et ethos 33

2.3 Citer ou commenter? 38

2.4 Intertexte rejeté/intertexte ajouté 46

2.5 Intertexte visuel 50

CHAPITRE 3 L'ÉCRITURE, DANS L'ÉCRITURE DE SOI 60

3.1 La fondation d'une figure autorielle dans le texte 60

3.2 Ethos commun et ethos individuel 66

3.3 Langage comme outil d'identité 71

CHAPITRE 4 UNE QUESTION D'IMAGE 82

4.1 Graphiations 82

4.2 L'art de l'autoreprésentation 88

4.3 Une question de regards 92

4.4 Rapport au réel 98

CONCLUSION 104

ANNEXE A FORME PHALLIQUE DANS LES PAGES DE *PING-PONG* 104

ANNEXE B ACCUMULATION DES PHYLACTÈRES DANS *PING-PONG* 111

ANNEXE C EFFETS DE COLLAGE DANS LES PAGES DE *MOI AUSSI JE VOULAIS L'EMPORTER* 112

BIBLIOGRAPHIE 113

RÉSUMÉ

Dans le milieu de la bande dessinée contemporaine, la reconnaissance du genre de l'autobiographie est de plus en plus importante. Issue du milieu *underground*, la bande dessinée autobiographique se distingue de la bande dessinée de fiction traditionnelle par son rapport particulier au réel. Le milieu québécois de cet art participe pleinement à ce développement et on y a vu apparaître des nombreuses maisons d'éditions qui en ont fait leur marque de commerce depuis le milieu des années 90. *Moi aussi je voulais l'emporter* de Julie Delporte et *Ping-Pong* de Zviane sont toutes deux héritières de cet environnement culturel, les bédéistes y déployant aussi une image d'elles-mêmes, en faisant un terrain d'analyse fertile pour nous permettre de mieux comprendre ce phénomène. Nous supposons donc que l'œuvre autobiographique se développe d'une manière qui favorise l'écriture rhétorique, dépassant l'aspect égocentrique de l'autoreprésentation pour plutôt chercher à se connecter au monde qui l'entoure. Afin de démontrer cet apport, nous nous intéresserons aux différentes stratégies qui permettent la création de cette image de soi. Dans un premier temps, nous observerons l'ethos préalable, concept inspiré des écrits de Ruth Amossy, soit la manière dont la présentation de soi s'installe dans un contexte discursif qui l'entoure. Par la suite, nous verrons comment ces discours ambiants sont repris sous la forme des relations intertextuelles qui peuplent les œuvres. Finalement, nous verrons comment les bandes dessinées de nos autrices mettent à profit des outils propres au texte et des outils propres à l'image afin de développer ce rapport particulier à leur lectorat. Notre conclusion démontrera que, malgré leurs esthétiques et leurs thématiques différentes, les deux œuvres se positionnent à l'aide de stratégies similaires dans leur environnement discursif.

Mots clés : bande dessinée, autobiographie, ethos, intertexte, écriture des femmes

INTRODUCTION

> - Do you think readers might like it? Will they learn from it?
>
> - Well I've been in this business a few years. It would be grossly naive and presumptious to think that a comic book can change the world's thinking… but it doesn't hurt to try. (Pérez et Fradon, 1989, p. 23)

Cet échange entre le personnage de Wonder Woman et la bédéiste Trina Robbins dans les pages d'un numéro spécial annuel des aventures de l'héroïne dénote l'un des aspects fondamentaux de l'art. La rencontre entre une autrice, grand nom de la bande dessinée féminine indépendante, et un personnage qui est aussi devenu symbole des diverses luttes féministes américaines, souligne le potentiel de la bande dessinée comme moteur de mouvements sociaux. Ce qui rend ce dialogue particulier tient à la coprésence d'un personnage fictif, qui devient le relais des valeurs et des idéaux de l'auteur, et d'une créatrice bien réelle, dont l'image devient une représentation du travail derrière cette présentation travaillée de la fiction. Certaines œuvres vont, cependant, jusqu'à soustraire cet intermédiaire entre l'auteur et le lecteur. En effet, si le héros d'une bande dessinée peut servir de porte-parole, cette idée est d'autant plus marquée si ce personnage représente directement la personne qui écrit et dessine. C'est ici qu'intervient la dimension autobiographique dans la bande dessinée. En racontant sa propre histoire, la relation entre l'auteur et le lecteur est court-circuitée, le contact devient direct. C'est dans cette perspective que nous nous intéresserons à cette catégorie de la bande dessinée. Si l'autobiographique travaille la figure du personnage auteur, quel est le rôle de celui-ci dans la consolidation de la relation avec l'interprétant?

Il serait facile de croire que la bande dessinée autobiographique a toujours fait partie intégrale de cet art tellement elle y occupe une place importante dans la production contemporaine. En effet, l'histoire de l'autobiographie en littérature remonte à « la moitié du XVIII^{e} siècle, en même temps dans la plupart des pays d'Europe » (Lejeune, 2010, p.45), soit bien avant la bande dessinée contemporaine. Cependant, il s'agit d'un sous-genre dont la popularité est bien plus récente. En effet, même s'il en existe des exemples épars qui précèdent la deuxième moitié du 20^{e} siècle, « the roots of autobiographical comics began in the underground comix movement in the U.S. of the early 1970s » (El Refaie, 2012. p. 3). Les années 70, dans l'histoire de la bande dessinée, sont marquées par une volonté, propre aux courants artistiques plus marginaux ou indépendants,

de se défaire des codes artistiques des grands classiques. Dans le cas spécifique du c*omix* américain, ceci se faisait d'abord en abordant des sujets tabous. Robert Crumb, figure emblématique du mouvement, est devenu, de cette manière, un artiste prédominant : ces « outrageous and sexually explicit confessional comics had a lasting effect […] where many graphic memoirists cite his work as a huge influence » (El Refaie, 2012, p. 37). Dans le cas spécifique de Crumb, la confession, liant écriture de soi et bris de tabous, permet à l'auteur de se créer une image personnelle. L'artiste déploie dans ses livres les fantasmes et complexes qui le hantent, dans toutes les complexités et la noirceur qui accompagnent ces sujets. Il en naît une possibilité pour un bédéiste de parler de sa propre expérience et de tenter de se trouver un lectorat qui s'y reconnaitrait ou, du moins, serait intéressé à explorer ces pensées intimes. C'est cette perspective qu'Anne Elizabeth Moore décrivait dans son essai sur l'œuvre de Julie Doucet, une autre artiste qui a produit des œuvres associées à l'art du *comix*, comme étant « a culture being ripped apart, at the seams and straight through the middle, while on fire, the raw guts of oppression and abuse and injustice exposed and left behind to rot » (Moore, 2018, p. 1). Cette violence permettait, ironiquement, également, une forme de discours beaucoup plus intime. En affichant ces tabous, l'artiste y intégrait davantage sa perspective personnelle. C'est dans les pages de publications indépendantes, souvent sous la forme de *zines*, des bandes dessinées autopubliées de fabrication artisanale, qu'apparaissent pour la première fois les bandes dessinées autobiographiques. Plusieurs œuvres autobiographiques s'annoncent aujourd'hui au lecteur, dans une autre forme, comme faisant partie de ce que l'on appelle des « romans graphiques ». Ces publications, comme le nom l'indique, sont souvent comprises comme étant similaires au roman, moins sérialisées et visant plutôt un public adulte. L'appellation naît d'une volonté de se détacher de la vision toujours culturellement dominante de la bande dessinée comme un objet sériel où se côtoient des personnages hauts en couleur et qui cherchent plus souvent à atteindre le jeune public.

De ce contexte, naît une nouvelle figure de l'auteur de bande dessinée qui se mêle à son personnage. En effet, l'autobiographique, sous toutes ses formes, traduit une relation à la réalité différente de celle qui caractérise les œuvres purement fictives ou scientifiques. Un lecteur face à une telle œuvre s'attend à un rapprochement entre la réalité concrète de l'auteur ou de l'énonciateur et celle qui est racontée. Notre mémoire s'intéresse à cette relation tendue entre réalité et art dans les bandes dessinées autobiographiques. La figure qui y est créée n'est donc pas simplement

l'auteur. C'est ce que Ruth Amossy note également : « les propos énoncés ne sont donc pas renvoyés à un être empirique, une personne en chair et en os, mais à l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours. » (Amossy, 2010, p. 18) L'objectif de ce mémoire est donc d'observer un *ethos* et d'analyser comment celui-ci peut être déployé dans l'art de la bande dessinée. L'ethos, dans le sens qui nous intéresse, est « l'activité délibérée d'un individu qui se doit de gérer l'impression qu'il lui faut produire dans une situation donnée : il est le résultat d'un projet conscient, sinon le résultat d'un art maîtrisé. » (Amossy, 2010, p. 25) Celui-ci concerne les qualités que dégage un énonciateur dans le but de se présenter à son lecteur.

Plus spécifiquement, nous nous intéressons à la manière dont le genre de la bande dessinée autobiographique se développe dans le contexte québécois contemporain en analysant deux œuvres qui s'inscrivent dans cette période. La première est *Ping-Pong,* une bande dessinée auto-distribuée par Zviane en novembre 2014, puis republiée l'année suivante dans une édition commentée chez Pow Pow. C'est cette réédition qui sera la source de notre analyse. Zviane y explore ces théories sur l'art à travers des questionnements divisés en chapitres thématiques dont la réflexion principale repose sur le principe éponyme du *ping-pong*. Cette métaphore désigne la manière de voir la connaissance comme étant le résultat d'échanges entre des énonciateurs actifs. À travers ces pages et celles offertes par des artistes invités, elle montre donc comment son travail d'artiste, autant bédéiste que musicienne, s'est déployé à travers le temps et l'évolution de ses propres connaissances sur le sujet. La seconde œuvre de notre corpus est *Moi aussi je voulais l'emporter* de Julie Delporte, publiée en 2017, également chez Pow Pow. Cette bande dessinée explore, elle aussi, le rapport à la création, relatant un voyage en Europe dont le but était d'écrire à propos de l'art de Tove Jansson. Le sujet principal de l'œuvre se révèle cependant finalement son rapport à la féminité. La bédéiste y décrit comment les rapports de genre qu'elle perçoit dans son environnement culturel contraignent sa démarche artistique autant qu'ils la limitent dans sa vie personnelle. L'énonciation de soi présente dans les deux œuvres met d'abord en évidence la place de l'autrice dans ses œuvres, produisant une figure énonciatrice qui lui ressemble. Ce choix de narration crée un effet de réalité dans les propos véhiculés tant par Julie Delporte que par Zviane. Nous entendons étudier l'utilisation des stratégies rhétoriques, graphiques et textuelles qui témoignent de ce « pacte de véracité » qu'avait déjà défini Philippe Lejeune dans ses études sur les œuvres autobiographiques.

Ce dernier avait en effet souligné le rôle de l'écriture de soi dans la formation d'une nouvelle narrativité, qui favoriserait le recours au *je* énonciateur pour se rapprocher du réel. D'autres auteurs, comme Ruth Amossy, se sont intéressés à la valeur rhétorique de l'écriture de soi, soulignant à la fois la création de l'ethos et celle d'un destinataire auquel le soi s'adresse. De plus, les recherches d'Elisabeth El Refaie nous permettent de souligner le rôle de l'authenticité dans la bande dessinée comme étant une performance déployée par des éléments graphiques et écrits. L'écriture de soi performe donc un rapport au réel à travers sa forme textuelle, mais aussi, pour ce qui concerne la bande dessinée, sous la forme graphique. Les impacts historiques de ce développement étaient déjà recensés, entre autres, dans les recherches dirigées par Viviane Alary dans *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Cette technique y est décrite en premier lieu comme un outil de création de la figure de l'auteur dans le milieu de la bande dessinée, à partir des années 70, mais également comme le signe d'un renforcement du rapport au réel dans les récits. Cependant, cet outil narratif est peu travaillé dans le contexte québécois, ce qui fonde l'originalité de notre corpus : les deux titres analysés partagent le même éditeur et paraissent durant les mêmes années. Nous pourrons donc y explorer comment cet environnement discursif nourrit l'image de soi différemment, ou non, des œuvres déjà analysées dans nos références, plus souvent issues des milieux américains ou franco-belges. Outre ce rapport historique et géographique, nous supposons que le rapport à l'intertextualité comme outil de formation de l'ethos est peu développé dans les travaux sur la bande dessinée autobiographique. Pourtant, les deux œuvres de notre corpus emploient la citation comme méthode pour déployer le pacte de vérité. Ce rapport à l'environnement culturel, qu'il soit visuel ou textuel, nous permet de voir comment l'écriture de soi se pratique par la présence dans un contexte plus large. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous nous inspirerons de ce que Dina Haruvi, dans son analyse des intertextes dans des œuvres de l'avant-garde féministe québécoise, décrivait dans les pages de son chapitre d'*Écriture de soi et argumentation : Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation* (Kuperty-Tsur, N. (dir.), 2000). Même si son travail ne porte pas sur la bande dessinée, le rapport spécifique à l'écriture du collectif dans un contexte québécois et dans l'écriture féministe se rapproche sensiblement de ce que nous analyserons dans les pages de *Ping-Pong* et de *Moi aussi je voulais l'emporter*. Nous étudierons donc comment ces deux livres déploient une image de leurs autrices, un ethos discursif, afin de traduire leur positionnement dans cet environnement culturel, et comment ce positionnement leur permet de viser un lectorat spécifique.

Pour ce faire, nous analyserons les différentes stratégies qui permettent la création de cette représentation de soi dans les œuvres. Nous travaillerons d'abord, dans le premier chapitre, l'ethos préalable. Selon la théorie développée par Ruth Amossy dans *La présentation de soi*, celui-ci représente la manière dont l'image de soi, dans un contexte rhétorique, se construit bien avant l'énonciation. En effet, nous explorerons comment les discours qui entourent l'œuvre forment déjà une forme d'autoreprésentation. Cet environnement existe, d'abord, par les œuvres précédentes des autrices à l'étude. En effet, ces deux bédéistes n'en étant pas à leurs premières œuvres publiées, elles avaient déjà commencé le travail de développement d'un ethos. De plus, leurs démarches s'inscrivent dans une lignée historique de créatrices qui formulent un vaste ethos commun. Nous nous intéresserons donc également à la manière dont l'écriture autobiographique en bande dessinée et la place des femmes dans ce milieu littéraire a un impact sur l'image que déploient ces deux bédéistes. Nous observerons comment ces idées se construisent en fonction de ce qu'Umberto Eco décrit comme le *lecteur idéal* dans *Lector in fabula*, soit un lecteur qui aurait déjà les connaissances de ce milieu et qui saurait faire ressortir le sens de ce contexte. Cela ne nous fait cependant pas entrer immédiatement dans ce qui est présent dans les œuvres, puisque c'est plutôt ce que nous ferons dès notre deuxième chapitre, alors que nous travaillerons la création des relations intertextuelles à même les deux titres étudiés. Nous explorerons donc toutes les formes de ces relations, telles qu'établies par Gérard Genette dans *Palimpsestes,* afin de voir la manière dont celles-ci apportent différents avantages aux auteurs de bande dessinées. Les relations analysées pourront également prendre une forme visuelle, qui peut servir d'appui au texte, suivant le modèle que suggèrent les travaux de Haruvi. Dans ces deux premiers chapitres, nous verrons donc comment une œuvre peut retravailler le contexte duquel elle provient, soit en développant davantage ce qui s'y trouvait déjà ou, au contraire, en proposant des solutions alternatives aux problèmes qui s'y posent.

Dans nos deux derniers chapitres, nous explorerons la façon dont l'ethos est travaillé dans les deux formes de représentations principales de la bande dessinée : le texte et l'image. Ceci nous permettra de cerner les techniques de l'autoreprésentation des œuvres et la façon dont elles mobilisent des outils différents face aux questions soulevées par les représentations intertextuelles. Les deux sont indissociables lorsque nous parlons de bande dessinée, mais les séparer ici nous permet de mieux comprendre les interactions entre ces deux aspects du travail artistique. En

conjuguant les deux, nous trouverons comment la représentation de soi se fait de manières multiples tout en convergeant pour donner son sens à l'œuvre. Dans le troisième chapitre, nous observerons comment le texte permet de créer une figure de soi. Ceci se fera d'abord par la fondation du *je* qui parle, mais également par la manière dont ces artistes décrivent leur passé, stratégie qui permet de renforcer le pacte de vérité autobiographique. Cette image de soi sera ensuite contrastée au *nous* de l'ethos collectif des œuvres : comment une personne seule peut-elle représenter un groupe par son discours? Nous analyserons également la place du langage vernaculaire dans le discours permet aux autrices de rendre leur discours plus familier à un lecteur idéal. La nature fortement dialogale de la bande dessinée, introduite par la présence des phylactères, permet d'utiliser l'oralité à cet effet. Ainsi, nous verrons comment l'écriture de soi se positionne dans un vaste environnement discursif. Finalement, dans ce qui sera notre dernier chapitre, nous analyserons les techniques de représentations de soi par l'image. Ceci nous permettra d'observer le geste de graphiation, tel que décrit par Elisabeth El Refaie dans ses recherches sur la bande dessinée autobiographique et sur la reconnaissance de la valeur de vérité du dessin. En effet, le dessin de ce type d'œuvre offre un choix quant à la représentation esthétique des évènements vécus « that quite openly and deliberately diverges from the styles commonly associated with conventional comic books » (El Refaie, 2010, p. 150). Nous verrons également comment l'autoreprésentation est pratiquée dans l'art visuel qu'est la bande dessinée et comment les autoportraits qui en résultent peuvent créer un rapport au lecteur spécifique en aidant celui-ci à interpréter l'œuvre. De plus, nous observerons comment le positionnement des corps autoreprésentés permet de guider visuellement lecteur, principalement par les regards plus ou moins intimistes que ces *personas* projettent. En dernière partie de chapitre, nous soulignerons le rôle du dessin d'observation dans le rapport au monde que ces œuvres développent. Toutes ces méthodes de l'autoreprésentation nous permettront, au final, de comprendre comment l'intime et le social se conjuguent pour orienter le lecteur.

CHAPITRE 1
CE QUI VIENT AVANT

Dès la sélection d'une œuvre littéraire sur des rayons d'une bibliothèque ou d'une librairie, un lecteur potentiel est confronté à un environnement discursif qui façonne son jugement préalable. A-t-il déjà entendu des critiques qui auraient encensé les qualités d'une bande dessinée ou adoptera-t-il un *a priori* positif face aux genres ou aux collections dans lesquelles celle-ci aurait été classée? La lecture d'une autre œuvre du même auteur guidera-t-elle sa sélection? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous nous intéresserons à l'ethos des bandes dessinées de Julie Delporte et de Zviane, tout particulièrement à la forme sous laquelle il se présente au lecteur potentiel, avant même qu'il n'entreprenne la lecture de l'ouvrage. Pour ce faire, il est important de « prendre en compte le fait que l'image discursive nouvelle se rapporte nécessairement à des représentations préexistantes qui circulent d'ores et déjà dans l'espace social » (Amossy, 2010, p. 75) pour bien comprendre les mécanismes d'autoreprésentation que nous analyserons. Ces discours, ces stéréotypes ou ces concepts qui englobent l'œuvre lui permettent donc déjà de se positionner dans la sphère culturelle et ils nous serviront de base pour explorer l'ethos préalable de nos autrices.

Afin de réaliser cette préanalyse, nous emprunterons le concept d'*ethos préalable* à la théoricienne de la littérature Ruth Amossy. Ce concept permet de souligner « le pouvoir que son statut, sa réputation ou son appartenance confère au locuteur au moment où il prend la parole. » (Amossy, 2010, p. 71) Dans le cas de l'objet littéraire, cet acte de parole prend une forme légèrement différente de celle des exemples principalement oraux qu'Amossy convoque dans son texte, et qui sont directement influencés par la tradition grecque d'où elle tire sa terminologie. En effet, le concept d'ethos est d'abord utilisé dans un contexte où il permet d'explorer comment « la parole efficace est [...] le meilleur moyen d'influencer l'assemblée et de faire pencher le débat en sa faveur. » (Amossy, 2010, p. 16) L'efficacité des textes performés oralement était donc l'objet principal des études antiques sur le sujet. Cependant, Amossy se positionne à l'encontre de ces penseurs antiques sur certains plans puisque, chez Aristote, « le discours devrait parvenir à des conclusions par des moyens logicodiscursifs purement internes, qui ne doivent rien à la figure de celui qui les développe. » (Amossy, 2010, p. 17) Ainsi, la rhétorique est complètement interne au discours et, donc, les avantages dont pourrait disposer un locuteur en amont de cette logique,

comme sa réputation par exemple, ne sont pas aussi importantes dans ce type d'analyse. Amossy cherche pour sa part, par l'ethos préalable, à trouver la manière dont la crédibilité du locuteur est travaillée dans ce contexte environnant. Il serait possible, à l'inverse, de lire les œuvres avec « ce que soutient Bourdieu qui dénie au verbe son pouvoir et récuse la pertinence des approches qui croient en la force intrinsèque de la parole. » (Amossy, 2010, p. 72) Notre position empruntera plutôt aux deux approches afin de mieux se mettre au service des stratégies déployées dans le corpus que nous analysons. Dans une démarche d'écriture de soi, telles celles que nous travaillons dans ce mémoire, la construction de la figure de l'auteur peut être renforcée par une connaissance de son environnement social qui pourrait prédisposer la parole à être entendue d'une manière ou d'une autre par un lecteur potentiel. En effet, un auteur se présente dans son texte de manière à répondre à un contexte culturel. Il en va ainsi de toute construction identitaire. En effet, « la pensée personnelle n'est pas séparée de la pensée sociale par une frontière claire. Elle est quotidiennement, intimement, systématiquement, pétrie de social » (Kaufmann, 2007, p. 209). Dans l'autre perspective, un lecteur ou récepteur potentiel pourrait également avoir à être confronté à sa « connaissance des textes antécédents ou l'histoire conversationnelle qui règle l'écoute et le déchiffrement » (Amossy, 2010, p. 73) d'une œuvre. Avant même l'acte de lecture, une bande dessinée sera donc influencée par son contexte et c'est celui-ci qui sera retravaillé lors d'une autoreprésentation.

Dans son ouvrage *La présentation de soi*, Ruth Amossy explique son passage du concept d'« ethos prédiscursif » à celui d'ethos préalable. La distinction qu'elle opère permet de souligner le fait que cette facette de la réputation « se forme *dans* les discours qui circulent dans la communauté » (Amossy, 2010, p. 74). Ce changement terminologique permet de considérer l'environnement discursif culturel comme faisant partie pleine du discours de l'œuvre, tout en soulignant l'aspect présupposé de certains éléments de ce discours, « l'image contextuelle de l'être réel. » (Amossy, 2010, p. 77) L'ethos préalable trouve ses racines théoriques dans la vision classique adoptée par les Romains chez lesquels « l'autorité morale se joint au poids décisif de la position sociale pour donner au verbe sa force de persuasion. » (Amossy, 2010, p. 74) En effet, inspirés par la pensée d'Isocrate, ils donneront un poids important à l'autorité morale et à la valeur des propos d'un individu. L'analyse de l'ethos préalable nous offre donc la possibilité de souligner la différence « entre la position et le positionnement : la première est une donnée de départ, le

second une dynamique » (Amossy, 2010, p. 85) et nous verrons comment les bandes dessinées peuvent passer d'une position à un positionnement par l'écriture. À partir de cette idée, il nous faudra poser « la question en deux temps : on se demandera d'abord quel pouvoir découle du statut social et institutionnel ; on s'interrogera ensuite sur les possibilités offertes au locuteur de retravailler son image préalable » (Amossy, 2010, p. 83). La place que se forgent nos autrices dans l'environnement social qui les entoure a-t-elle un impact sur l'image qu'elles projettent?

1.1 Ethos préalable et lecteur idéal

La composition d'un ethos préalable peut se complexifier à partir du moment où l'on y ajoute l'ensemble des éléments historiques, culturels ou biographiques qui peuvent informer le statut d'un auteur ou d'une œuvre : image positive ou négative en rapport avec des horizons d'attentes aussi multiples que diversifiés. La méthode que nous employons afin de proposer une certaine consolidation de ces horizons est de nous intéresser à l'autre facette de la création de sens dans une œuvre : le lecteur. La construction d'un ethos est, en effet, tout aussi tributaire de ce que l'énonciateur aurait pu créer ou construire comme réputation que de ce que le lecteur qui reçoit le texte sera invité à percevoir. Un texte doit être actualisé pour être compris et cette actualisation peut être limitée par les connaissances théoriques ou les expériences passées d'un lecteur.

Le *lecteur modèle* est un concept développé par Umberto Eco : une construction idéalisée d'un interprétant qui aurait les connaissances préalables nécessaires à la compréhension parfaite, autant que possible, des codes d'un texte. C'est un lecteur qui n'aurait pas besoin de plus que ce qui s'y trouve pour interpréter les non-dits d'une œuvre littéraire, ses blancs. Ainsi, les textes peuvent présenter « leur Lecteur Modèle en présupposant *apertis verbis* […] une compétence encyclopédique spécifique » (Eco, 1985, p. 68) ou une compréhension culturelle qui ouvrirait à l'interprétation attendue du texte. Cette idée de la connaissance encyclopédique s'oppose à la connaissance lexicale qui est souvent utilisée pour comprendre le sens d'une phrase. En effet, ce deuxième type de connaissance est beaucoup plus stable, mais se limite à la définition d'un mot. De l'autre côté, les œuvres peuvent employer la connaissance encyclopédique « par des éléments d'hypercodage à travers l'enregistrement de « scénarios » communs et intertextuels » (Eco, 1985, p. 25). C'est ce qui fait la différence entre une compréhension lexicale et une compréhension culturelle. Certaines expressions ou certains symboles requièrent un appel aux connaissances

encyclopédiques, plutôt qu'à des connaissances purement lexicales. Par exemple, dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, quand la narratrice dit « je finis par googler "syndrome de l'imposteur" et par me mettre à pleurer » (Delporte, 2017, p. 98), une chose aussi banale que le concept de syndrome de l'imposteur demande une connaissance culturelle qui dépasse le sens des mots sur la page. Il en va de manière similaire avec la relation particulière qu'établit ce livre avec les décors qui l'habitent. Un lecteur modèle aurait déjà une connaissance, voire une expérience, des différents lieux où l'autrice s'est déposée lors de la rédaction de ces pages. Il se crée donc une relation différente à l'œuvre dans la complexité du sens qu'un lecteur peut en faire ressortir.

Suivant cette approche, le lecteur modèle aurait donc également accès à « la connaissance des textes antécédents ou l'histoire conversationnelle qui règle l'écoute et le déchiffrement » (Amossy, 2010, p. 73) qui définissent l'ethos préalable. Cette histoire conversationnelle correspond à ce qu'Eco décrivait comme

> toute la vie quotidienne [qui] se présente comme un réseau textuel où les motivations et les actions, les expressions émises à des fins ouvertement communicatives, ainsi que les actions qu'elles provoquent, deviennent des éléments d'un tissu sémiosique où n'importe quelle chose interprète n'importe quelle autre chose. (Eco, 1985, p. 55)

Ce réseau de sens est donc extrêmement large et peut remonter à l'infini aux différentes racines intertextuelles qui traversent l'histoire humaine. Cependant, cette approche réactivable par un lecteur dans tous ses possibles n'est évidemment pas l'approche habituelle puisque, dans nos savoirs, « l'encyclopédie est continuellement activée, réduite, tranchée, élaguée » (Eco, 1985, p. 55). Ce retranchement de l'illimité du savoir encyclopédique permet à l'œuvre de rester maniable en évitant de perdre de vue les enjeux du texte spécifique dont nous faisons la lecture. La lecture encyclopédique des textes élargit considérablement les sens possibles des mots et, donc, des textes complets aussi. C'est par l'actualisation des mots, ou autres signes, par les référents externes à ce qui se trouve dans la bande dessinée que la lecture encyclopédique se fait. Pour Eco, « le sémème doit apparaître comme un texte virtuel, et un texte n'est pas autre chose que l'expansion d'un sémème » (Eco, 1985, p. 25). Il admet que l'expansion du sémème peut relever de l'expansion d'un mot ou concept principal, cœur parlant de l'œuvre, grâce à l'ajout de nombreux autres. Devant cette idée, il nous faudra donc circonscrire quel est ce sémème qu'il faudra étendre afin de relever le sens de l'œuvre dont le lecteur idéal aurait une compréhension encyclopédique qui l'aiderait à

opérer correctement le texte. Évidemment, celui-ci peut changer selon ce qui intéresse le lecteur dans l'approche d'une œuvre narrative, mais si « l'histoire d'un pêcheur ne fait qu'élargir tout ce qu'une encyclopédie idéale aurait pu nous dire du pêcheur » (Eco, 1985, p. 25), alors il serait raisonnable de proposer qu'une autoreprésentation ne fait qu'élargir ce qu'une encyclopédie idéale de la persona de l'auteur représente.

Ainsi, dans le cadre de notre analyse, c'est le sémème « je » qui est au centre de notre connaissance encyclopédique idéale de l'œuvre. Ce « je » dénote en sous-entendu la présence d'entités qui peuvent être, à première vue, absentes de nos bandes dessinées : les sémèmes « Julie Delporte » et « Zviane », respectivement. Ces sémèmes, les noms que les autrices se donnent, forment la base linguistique de leur autoreprésentation. L'élargissement encyclopédique du sens de ces deux concepts pourrait nous permettre de percevoir toute l'œuvre dans sa capacité à représenter leurs propres autrices. Arriver à ce résultat ferait de nous le lecteur modèle, capable de participer activement à toutes les inférences demandées par le texte. Ces sémèmes sont repris un peu partout à l'intérieur de ces bandes dessinées, à la fois sous leurs formes écrites et sous leurs formes graphiques. C'est cette forme d'autoreprésentation dont il faut avoir connaissance pour participer activement à la lecture. Cette lecture est construite dans des formes architextuelles, « les catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier » (Genette, 1982 p. 7), et paratextuelles, qui sont plutôt liées aux éléments textuels qui entourent et nourrissent le texte lui-même. Ces formes sont sous-entendues par une connaissance préalable plus large, créant une forme d'aura de l'objet livre en y intégrant les discours ambiants. Les connaissances encyclopédiques que nous avons de ces objets dépassent donc virtuellement le cadre du texte lui-même et c'est à cet endroit que naissent les éléments importants de l'ethos préalable. En analysant les éléments génériques et ce qui entoure l'œuvre, nous pouvons tenter de percevoir, même si partiellement, l'éventail possible des connaissances préalables qui peuvent établir une résonance à l'œuvre.

Intéressons-nous d'abord au rôle du paratexte dans la conception du lecteur modèle de ces œuvres. Par la nature même du monde de l'art, les traces de la présence de l'auteur sont immédiatement perçues dans cette forme de transtextualité, simplement par le nom de l'auteur sur la couverture du livre, par exemple. Cette mise de l'avant du nom de l'auteur dans la présentation du livre lui apporte déjà certaines qualités. Le travail sur le livre lui y est attribué. Les deux œuvres

que nous analysons ont cependant beaucoup plus à offrir à cet égard, puisque leurs autrices sont déjà impliquées dans la narration avant même le début du texte lui-même. En premier lieu, dans le livre de Julie Delporte, le « je », que nous avons déjà présenté comme étant le sémème au cœur de l'étalement encyclopédique auquel doit participer le lecteur modèle, est évoqué à deux reprises dans le titre si l'on inclut le « moi », autre forme pronominale de la première personne : *Moi aussi je voulais l'emporter.* Cette insistance permet dès ce moment de souligner l'importance du soi dans le texte. L'illustration qui accompagne ce dédoublement, représentant une femme assise lisant sur le bord de la mer, peut donc, grâce à cet élément linguistique, être lue comme une troisième occurrence de cette présence du soi. L'absence de regard visible du personnage présenté, les yeux tournés vers le livre, laisse également percevoir le ton intime et introspectif du récit. L'effet conjugué du texte écrit et des dessins pour renforcer le sens est également un indice de la manière dont cette autoreprésentation se déploiera dans les pages intérieures. Ce renforcement mutuel des qualités visuelles et écrites fait fondamentalement partie de l'objet bande dessinée. Le livre se permet donc, dès le premier contact avec le lecteur, de mobiliser la connaissance préalable de ce sémème, créant dans ce premier mouvement l'image de la bédéiste. Cette invitation à la connaissance encyclopédique est renforcée par l'explication du projet littéraire imprimée en deuxième de couverture. Delporte y explique : « Je voudrais écrire un livre pour dire que ça fait mal les règles de grammaire, que moi aussi je voulais l'emporter. Je voulais tellement pas être une fille. Je voulais être un loup ou un dauphin. » (Delporte, 2017, 2e de couverture) Encore une fois, avant même d'aborder le cœur du texte, nous pouvons percevoir la répétition des sémèmes qui tournent autour de l'autoreprésentation. En plus de ces traces trouvées dans le titre, nous notons trois autres utilisations du « je » en début de chacune des phrases de la citation. Ainsi, ce que nous avons identifié comme étant le sémème central de la lecture modèle est travaillé par la multiplication des occurrences rythmant ce texte. Nous pouvons également y inclure des aspects plus spécifiques de la thèse que Delporte y présente : soit le rapport à la féminité et à la culture[1]. Ces éléments sont la manière dont un lecteur potentiel est invité à approcher l'œuvre. C'est ce qui

[1] Nous utilisons ici l'idée de culture dans son sens large en référence à son utilisation des concepts grammaticaux comme point de départ d'une réflexion. Même si ici, elle ne va pas beaucoup plus loin dans ce sens et nous pourrions le réduire à cette expression, ceci est un reflet de la position plus large que nous adopterons dans notre analyse du texte lui-même.

lui permet de consolider et de confirmer son horizon d'attente. Le paratexte sème donc différents indices permettant d'approcher l'éthos préalable de l'œuvre.

De l'autre côté, chez Zviane, cette apparition du sémème représentant le soi dans le paratexte devient évidente de manière plus progressive que chez Julie Delporte. En effet, la couverture est esthétiquement beaucoup plus neutre et le titre ne comporte aucun pronom. En dehors, donc, de la présence soulignée plus tôt du pseudonyme de l'autrice sur la couverture, il est plutôt difficile de percevoir la présence de la mise en forme du soi dans l'œuvre. De plus, le sens du titre n'est pas immédiatement évident. En effet, le ping-pong sert de métaphore pour décrire l'échange entre les différents milieux d'études de l'autrice (Zviane, 2015, p. 21). Cette signification prend rapidement son sens à la lecture, mais n'est pas immédiatement visible dans le paratexte. Cependant, comme dans la bande dessinée de Delporte, des indices de l'ethos préalables sont présentés en deuxième de couverture : « un espace commun de réflexion où tout le monde se renvoie la balle. » (Zviane, 2015, 2e de couverture) Ce choix éditorial nous permet un premier contact avec le sens à donner à cette expression dans l'ouvrage. En revanche, une différence reste évidente à l'analyse paratextuelle de *Ping-Pong* : l'absence notable de traces de la première personne. L'autoreprésentation est pourtant présente un peu partout à l'intérieur de l'œuvre et est un élément tout aussi central des choix esthétiques qui rythment l'œuvre que dans *Moi aussi je voulais l'emporter*. Le « je » est remplacé, dans *Ping-Pong*, par une apostrophe au lecteur : une forte utilisation du « tu ». Même si le rôle joué par ces deuxièmes de couvertures est similaire, ils permettent de lire deux stratégies d'énonciation différentes. Alors que Julie Delporte exprime une intériorité émotive, Zviane extériorise plutôt son discours. Ainsi, le texte fait paraître le rapport d'échange verbal qui en sera le cœur thématique puisque « dans l'échange verbal, […] la construction d'une image de soi ne peut être pensée en dehors de son ancrage dans un « je » qui prend la parole à l'intention d'un « tu ». » (Amossy, 2010, p. 103) Donc, même si le rapport à la présentation de soi n'est que sous-entendu dans cette deuxième de couverture, le livre présente déjà à son lecteur le type d'énonciation auquel on aura recours. L'approche de ces deuxièmes de couvertures nous permet de voir comment, même si les thématiques des textes peuvent, à une première lecture, être perçues différemment, le rapport à l'énonciation de soi est central à leur construction textuelle. Nous pouvons ainsi voir que la voix des autrices est présente dans l'énonciation de ces deux œuvres par l'utilisation des pronoms, soit à la première personne par

Julie Delporte ou à la deuxième personne par Zviane. Cette première incursion dans l'analyse du paratexte nous a donc permis de poser l'importance de la représentation de soi dans les deux œuvres et même, de déceler différents indices qui anticipent la forme spécifique qu'elle prendra dans les textes.

Pour finir, nous explorerons comment un lecteur modèle de ces œuvres pourrait être mobilisé à même ses connaissances encyclopédiques des différents éléments sociaux qui ouvrent la voie de l'autoreprésentation de ces autrices et qui sera retravaillé dans les bandes dessinées. C'est de cette manière que nous pourrons proposer une lecture préalable modèle pour les deux œuvres que nous travaillons. Pour ce faire, il nous faudra considérer la manière dont l'architexte, soit les catégories qui permettent de classer les œuvres, peut influencer l'ethos préalable. Plus spécifiquement, nous observerons, dans les prochaines sections, la manière dont certaines catégories auxquelles appartiennent *Ping-Pong* et *Moi aussi je voulais l'emporter* ont un rapport avec l'ethos que désirent mobiliser les œuvres.

1.2 La bande dessinée au « je » : l'histoire d'un ethos moderne

Le statut d'une œuvre ne dépend évidemment pas que de celui de son auteur et de nombreux facteurs peuvent avoir un impact sur la réception qu'il peut induire. Comme le soulignait Eco dans son essai sur le lecteur modèle, « la société a réussi à enregistrer une information encyclopédique seulement parce que celle-ci a été fournie par des textes antérieurs » (Eco, 1985, p. 26) Il y a une circulation d'idées qui dépassent les cadres des œuvres analysées et qui informe les appropriations spécifiques par Julie Delporte ou Zviane. Les deux ont ainsi bénéficié de tendances générales qui ont traversé l' histoire de la bande dessinée des dernières décennies. Il est donc important de saisir la manière dont ces tendances ont pu enrichir la lecture encyclopédique de leurs œuvres, nourrissant l'ethos préalable. Dans le cas des titres qui nous intéressent, il faudra d'abord rappeler certains changements dans le milieu de la bande dessinée afin de mieux cerner les lectures qu'ils tendent à susciter. En effet, les publications et lectures de *Ping-Pong* et de *Moi aussi je voulais l'emporter* ont été grandement nourries par un contexte littéraire spécifique, premier élément fondamental de la composition de l'ethos préalable de ces œuvres. C'est par lui que naissent les attentes face au rôle de l'auteur. Si « le juge, le chef de parti, le chef de l'état tirent leur autorité de leur statut et de la nomination officielle dont ils bénéficient » (Amossy, 2010, p.46), le statut, moins officiel, mais

pas moins reconnu, de l'auteur peut également lui procurer une forme d'autorité sur son discours. Ainsi, l'histoire de la bande dessinée et des créateurs qui ont un ethos similaire à celui de nos autrices nous permettra de définir ce statut et l'horizon d'attente que créent les institutions littéraires qui le supportent.

Pendant longtemps et un peu partout dans le monde, la bande dessinée a principalement été associée au divertissement industriel et au monde de l'enfance. Ce rôle historique peut être associé à un nombre important de héros populaires qui ont bercé l'enfance ou l'adolescence d'un grand nombre de lecteurs, d'*Astérix* à *Superman* en passant par *Naruto* ou les *Moomins* : « les célèbres "jeunes de 7 à 77 ans" du journal Tintin » (Dürrenmatt, 2013, p. 19) demeurant le public dominant. Ces personnages nés dans les pages de journaux ou d'albums, ou même adaptés d'autres formats, sont encore aujourd'hui la première chose que de nombreuses personnes peuvent associer au genre de la bande dessinée, comme un souvenir parfois lointain. Ce rapport étroit entre le « tout public » et ce nouvel art n'exclut pas une réception critique dans la sphère intellectuelle, mais il en naît tout de même un cadre spécifique, loin des idées de l'autoreprésentation. Dans les dernières décennies, cependant, quelques mouvements et œuvres marquantes de la bande dessinée ont su intégrer l'imaginaire populaire de manière suffisamment importante pour offrir un contrepoids à cette place considérable qu'occupent les œuvres qui visent la jeunesse. Ainsi, « ce sont tout un ensemble de maisons d'édition indépendantes […] qui s'en chargeront, aidées par l'arrivée en provenance des États-Unis du terme de « roman graphique » [dont] le canon […] sera fourni par le célèbre *Maus* d'Art Spiegelman. » (Dürrenmatt, 2013 p. 20) Cette œuvre va redéfinir l'importance de l'écriture autobiographique en bande dessinée. En effet :

> La forme même de [l'écriture de Maus] — mêlant autobiographie, biographie et mémoires —permet à l'artiste américain non seulement d'évoquer l'holocauste, mais aussi de mener une étude inédite des relations familiales, de la difficulté à parler de soi, de la naissance de sa vocation d'illustrateur et de faire vaciller la distinction du vrai et du faux. (Hubier, 2003, p.79)

Dans ce cas spécifique, les outils de la bande dessinée ont permis à Art Spiegelman d'offrir une position nuancée sur une situation historique complexe et va populariser la relation entre mémoire et roman graphique. Le genre est pourtant d'abord crée quelques années plus tôt, en 1978, avec *A Contract with God* de Will Eisner. Ces œuvres s'approprient la terminologie littéraire,

principalement celle du roman, le *novel*, pour s'en attribuer les qualités et la réception critique. Comme le souligne Ruth Amossy, « la construction d'un ethos discursif relève d'un habitus au sens de Bourdieu – un ensemble de dispositions acquises qui constituent une sorte d'« inconscient culturel ». » (Amossy, 2010, p. 51-52) Donc, ces artistes s'approprient la catégorie plus littéraire du roman et y associent l'aspect graphique de la bande dessinée permettant de créer une nouvelle forme d'habitus, une réputation qui sera reprise du discours sur l'écriture romanesque et disposera le public à une nouvelle lecture. La popularisation du roman graphique dans les années 80 et 90 est donc un élément fondamental l'élaboration du processus d'acquisition de la légitimité. Ce statut sera central à l'ethos préalable des livres de Zviane et de Julie Delporte. L'aspect littéraire leur permet d'explorer des thématiques plus matures, n'ayant pas autant à confronter une perception infantilisante du format. *Ping-Pong* se place ainsi directement dans la lignée de livres qui offriraient une lecture métatextuelle, explorant le travail de bédéiste, alors que *Moi aussi je voulais l'emporter* propose plutôt une réflexion du contexte politique ou culturel dans lequel la bédéiste se meut. La place de l'écriture autobiographique dans cette ère nouvelle de la bande dessinée prend la forme d'une « mise en scène de l'intime (et parfois de ses parties intimes) qui relève de la confession aux vertus cathartiques servit d'exutoire à ces jeunes gens en rupture de ban débordés par les émois de leur Moi » (Alary, 2015, p. 15), formant l'un des traits caractéristiques de cet ethos préalable. Nous retrouvons donc également celle-ci à l'intérieur des deux livres que nous étudions. Il y a eu un élargissement des possibilités du format dans les dernières années, ce qui contribue à permettre à nos autrices de se faire reconnaître plus facilement comme faisant partie d'une lignée artistique reconnue.

Dans l'histoire de la bande dessinée, l'importance de l'autoreprésentation trouve ses racines dans le milieu *underground* américain où des auteurs comme Art Spiegelman ou Robert Crumb, par exemple, ont repoussé les limites de ce qui pouvait y être dit. Cette nouvelle forme de production était dominée par une « recherche d'authenticité » (Le Roy Ladurie, 2016, p. 1) qui lui permettait de se distancier par son contenu de la place dominante des héros iconiques que nous avons mentionnés plus tôt. L'authenticité se nourrissait du rapport au réel et permettait donc, à son tour, de nourrir la crédibilité et la reconnaissance de la figure de l'auteur. Ainsi, par un mouvement parallèle, l'aspect littéraire du roman graphique a donc été accompagné d'une augmentation de la présence de l'autoreprésentation. De plus, cette dernière trouvait, au même moment, une forme de

reconnaissance dans d'autres formes de littérature. Dans la bande dessinée, « après avoir expédié ses héros sur Mars ou après avoir usé jusqu'à la corde les poncifs du roman d'aventures pour la jeunesse, la bande dessinée se plaît aujourd'hui à mettre en scène la vie de ceux et, plus rarement, hélas, de celles qui la font. » (Baetens, 2013, p. 1) La présence d'œuvres qui correspondent à ces intentions artistiques dans la culture ambiante permet de créer une position sociale que les autrices peuvent réinvestir dans la création de leurs œuvres et s'associer, même intuitivement, à ces textes précédents. Cette transformation du champ de la bande dessinée aidera au développement d'un certain nombre de maisons d'édition qui se spécialiseront en bandes dessinées indépendantes, adaptant certains traits caractéristiques de ces œuvres, autant dans le ton écrit que dans le style visuel, par exemple. L'arrivée de ces structures éditoriales permettra de renforcer cette nouvelle tendance. L'écriture de soi devient donc une avenue de la bande dessinée, invitant les bédéistes à construire un horizon d'attente qui s'y adapte.

Dans le milieu culturel québécois, cette tendance au sein du genre de la bande dessinée, qui cible davantage les lectrices et lecteurs adultes et qui mise davantage sur l'autoréférentialité, se manifeste par l'émergence d'entreprises qui permettent la publication et la popularité de ces œuvres. Ces nouvelles maisons d'édition, principalement, « plus axée[s] sur l'avant-garde et la recherche esthétique » (Falardeau, 2020, p. 7) ont contribué à susciter un intérêt de plus en plus grand et à générer une réception critique positive, revigorant la popularité de la bande dessinée québécoise. Cette évolution de la valeur accordée à l'art de la bande dessinée au Québec est relativement récente : une grande partie des maisons d'édition qui sont actives et qui contribuent à ce développement ont été fondées dans les années 90 (comme La Pastèque ou Drawn & Quarterly) ou plus récemment encore (Falardeau, 2020, p. 7-8). Cette reconfiguration de l'ethos du roman graphique et la valorisation critique de la bande dessinée québécoise est importante puisqu'elle a permis de « s'approprier l'image stéréotypée d'une catégorie sociale » (Amossy, 2010, p. 44). Ici, la catégorie sociale que ces nouvelles maisons d'édition ont réussi à faire leur est celle de l'auteur moderne de bande dessinée, une image influencée par les auteurs indépendants des différentes grandes sphères culturelles de la BD que nous avons décrites en partie plus tôt. Ces auteurs avaient su faire reconnaître l'aspect littéraire de leur travail dans l'opinion publique autant que chez les amateurs du format ou les critiques. Ainsi, toute œuvre publiée dans ces institutions, ce qui est le cas de celles qui nous intéressent, sera aussi intégrée dans cette lignée. Nous pouvons y voir que

« l'autobiographie semble ainsi se constituer en garante de la viabilité et de la pérennité de structures éditoriales » (Alary, 2015, p. 68) qui trouve également leur place dans le milieu québécois. Publiées chez *Pow Pow*, maison d'édition bilingue née en 2010 et qui a déjà su s'attirer une bonne réputation quant à la place de ce type d'œuvres graphiques (Falardeau, 2020, p. 7), elles s'associent à ce changement culturel qu'elles pourront utiliser comme base pour construire leurs propres esthétiques. L'image populaire du roman graphique et de l'édition indépendante est donc déjà présente lorsque l'on considère le format et les éditeurs de *Moi aussi je voulais l'emporter* et *Ping-Pong*. C'est un univers littéraire qui, comme nous l'avons vu, manipule souvent, surtout dans ses œuvres les plus connues, des formes de l'écriture de soi. En effet, des œuvres comme *Maus* ou *Persépolis*, par exemple (Dürrenmatt, 2013, p. 195), emploient l'autoreprésentation pour élaborer leurs propositions narratives et ont eu droit à une réception critique et populaire enviable.

De l'autre côté de l'industrie de bande dessinée québécoise, il y a un marché grandissant de l'autopublication, aidé par le développement de technologies d'édition. On peut principalement trouver ce qui formerait l'ethos préalable associé à ce mouvement dans les publications sous forme de fanzines, « cet espace plus marginal qui lui permet de renouveler son langage et ses thèmes. » (Falardeau, 2008, p. 151) Proche des publications des *comix* américains par leur marginalité et leur capacité exploratoire, leur influence sur l'œuvre de nos autrices se manifeste par un recours continuel à l'autopublication pour pousser un peu plus loin les possibilités de leurs productions. Les faibles moyens nécessaires pour produire un fanzine, dont la qualité de production peut se dispenser de couvertures cartonnées, ou même de l'impression en couleur, permettent de miser sur un ethos plus artistique, mais également plus personnel. Ce rapport très matériel à l'ethos du fanzine, très local et personnel, voire intime, est déterminant puisqu'on peut y trouver une dimension matérielle du rapport à la figure de l'auteur. Chaque livre devient un objet unique. Cette matérialité peut se trouver dans la langue ou les aspects graphiques, mais lorsque l'on parle d'un ethos préalable, elle peut également se lire dans le contact plus direct entre le lecteur et l'auteur que le fanzine permet. Celui-ci crée donc un sentiment de proximité avec l'œuvre qui est très différent dans une œuvre plus industrielle. Ainsi, le rapport au milieu de l'autopublication altère l'ethos préalable de l'œuvre et esquisse un rapport symbiotique avec l'écriture de soi. Cet ethos est particulièrement important pour *Ping-pong* puisque le livre est directement issu de ce milieu. Comme le dit l'autrice en introduction : « J'en avais imprimé 500 exemplaires, que je suis allée

porter moi-même dans les librairies. » (Zviane, 2015, p. 5) Ainsi, dans sa version originale, le livre émanait d'une volonté de créer par soi-même dans l'intention de tester ses capacités créatives. Ajoutant à cela l'utilisation de la licence « Creative Commons » qui permet à tous de retravailler le livre à d'autres fins, il s'en dégage une position très spécifique sur la liberté de créer, qui est partagée avec cet environnement littéraire et la communauté qui s'y déploie.

1.3 Féminité et ethos préalable

Par ses œuvres, un bédéiste « entend souvent projeter une image qui n'est pas seulement la sienne, mais aussi celle du groupe auquel il appartient et au nom duquel il dit parler » (Amossy, 2010, p. 156) et ce, même si ce groupe n'est pas directement visible dans le discours. Ainsi, il est important de souligner cette facette de l'ethos préalable : le rapport au collectif. Nous avons déjà partiellement vu ce rapport dans la partie précédente en parlant des changements des interdiscours sur la bande dessinée qui entourent l'arrivée du roman graphique et l'augmentation de la popularité de l'écriture de soi dans ce milieu. En effet, « s'approprier l'image stéréotypée d'une catégorie sociale est […] indispensable aussi bien en termes de construction d'identité qu'en termes de communication efficace » (Amossy, 2010, p. 44) et cette appropriation se fonde sur un rapport plus ou moins conscient à ces classes stéréotypées. Le positionnement face aux archétypes est ce qui a permis à « la féministe des premières heures [de] prendre la parole en son nom propre pour appeler les femmes à se constituer en collectivité et à se mirer dans un ethos susceptible de les englober et de les rassembler toutes. » (Amossy, 2010, p. 158) Nous explorerons donc la manière dont ce rapport au collectif a été construit dans les bandes dessinées de femmes de la période contemporaine que nous avons observée dans la partie précédente et les discours qui les accompagnent. Puisque les deux œuvres que nous analysons sont signées par des femmes bédéistes et se positionnent dans cet environnement culturel, leurs créations reflètent également cet ethos.

Pendant longtemps, cette prise de parole des femmes dans la bande dessinée a été effacée au profit de la popularité d'auteurs masculins. Comme le souligne Jessica Kohn dans un article sur le sujet :

> it seems obvious that women, even though they are far less numerous than men in the field of comics, and a bit less active, have been made invisible. Their lives and careers have been

> forgotten, they have been restricted to their status of wives and mothers, and their work has not had the chance to be published. (Kohn, 2016, p. 6)

Kohn démontre en effet que, en parlant du milieu franco-belge où seulement « 7% of comics authors were women after World War Two » (Kohn, 2016, p. 1), l'effacement de la place des femmes dans cet art se voyait en considérant la transition à la publication en recueils et albums. Cette situation était potentiellement attribuable au fait qu'un nombre important de ces femmes n'auraient pas la bande dessinée comme source principale de revenu, et assurerait en partie leur subsistance en réalisant un travail d'illustratrice. Cet effacement et la marginalisation du discours à propos des autrices dans la culture générale ont un impact sur la réception et, conséquemment, sur l'ethos qui prévaut au moment d'entreprendre la lecture des deux œuvres de notre corpus. De plus, le faible nombre de bédéistes féminines mène à des critères de qualité implicitement contrôlés par les hommes du milieu. Cette réduction de l'énonciation à un regard masculin crée des personnages féminins — « in both mainstream comics and in work by underground or alternative cartoonists such as Robert Crumb [que nous avons mentionné plus tôt comme étant pourtant fondamentaux dans la création de l'ethos préalable des genres que nos autrices emploient] — [that] are often reduced to sexualized objects and erotic spectacle for the implied male reader. » (Køhlert, 2019, p. 23) Cette présentation de la féminité est donc, la plupart du temps, encadrée par une énonciation masculine. Ainsi, « le poids considérable du statut social » (Amossy, 2010, p. 73) qui permet de modeler l'ethos collectif repose sur les épaules de quelques femmes dont l'histoire a pu retenir les noms comme étant des figures importantes des premières décennies de la forme. Le travail de reconnaissance de celles-ci a donc longtemps été à faire, devant se défaire de l'homogénéité dans le genre des créateurs.

Plus nous nous rapprochons de la contemporanéité de notre corpus, cependant, plus nous pouvons observer la présence d'autrices de bandes dessinées importantes qui sont reconnues par la critique et renforceront l'ethos collectif de cette identité. Dans le milieu québécois, l'une des premières grandes figures de la bande dessinée féminine est la bédéiste Julie Doucet qui emprunte les codes des *comix* pour y intégrer une réflexion exclusivement féminine sur le rapport au corps dessiné, y amenant les particularités de cette expérience. À ses débuts, elle se démarque par sa participation à *Wimmen's Comix* : un collectif féminin *underground* qui a vu naître plusieurs grands noms de la bande dessinée américaine, dont « Lynda Barry, Alison Bechdel, Mary Fleener,

Melinda Gebbie, Roberta Gregory, Aline Kominsky Crumb, Diane Noomin, Sharon Rudahl, and Dori Seda, as well as Phoebe Gloeckner and Doucet » (Køhlert, 2019, p. 25). Cette publication féminine contribue à faire émerger une génération complète de femmes bédéistes qui servira de point de départ pour élaborer de nouveaux codes. Julie Doucet produit donc, à l'intérieur de ce mouvement, un « étalage, parfois très explicite, de la vie intime et sexuelle, avec une forte dimension transgressive » (Brogniez, 2010, p. 118) tel que d'autres de ce nouvel environnement littéraire indépendant l'avaient fait, mais où elle « appropriates the point of view of the male comics world and rearticulates its interpellation of her from a point of view of debasement in order to expose its intrinsic misogyny. » (Køhlert, 2019, p. 30) Ce rapport cru au corps, dans toutes ses dimensions, permet d'explorer une autre forme d'intimité psychologique. Cette démarche permettra d'ouvrir la porte à un grand nombre d'explorations de la pensée féministe dans la bande dessinée. Julie Delporte, dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, est donc une héritière de cet élargissement des possibilités. Même si le ton est fortement différent, Doucet et Delporte partagent bien plus qu'un prénom et une profession.

Si nous retournons dans le monde franco-belge, autre pôle important de la bande dessinée, l'une des plus grandes personnalités de l'écriture de soi en bande dessinée est certainement Marjane Satrapi dont le *Persépolis* et son adaptation cinématographique ont eu droit à une réception critique et éditoriale positive, la bande dessinée se voyant être rééditée mainte fois. Alors que les femmes américaines (et québécoises) ont pu se tailler une place dans *l'underground,* il a fallu un peu plus de temps pour apercevoir un mouvement similaire dans les milieux indépendants franco-belges : *Wimmen's Comix* débute dans les années 70, et ce n'est que deux décennies plus tard que *L'Association,* l'une des plus grandes maisons d'édition indépendantes du pays, voit le jour en France. Elle se démarquera rapidement par la présence de textes autobiographiques (Alary, 2015, p. 69) et on y retrouvera également les textes de Julie Doucet. Le livre de Satrapi, publié originalement en quatre volumes, est beaucoup moins graphique que les œuvres de Doucet et de ces collaboratrices dans *Wimmen's Comix* dans sa représentation des questions de la féminité, mais explore plutôt les souvenirs de l'autrice, depuis son enfance et jusqu'à l'âge adulte , en explorant son rapport à l'histoire de l'Iran, son pays d'origine. Ce rapport à la culture et à l'histoire est également fondamental à la bande dessinée autobiographique. Le milieu a, ainsi, permis de voir un nombre grandissant de « femmes faisant le récit de leur quotidien » (Alary, 2015 p. 67), soit dans

le rapport à l'intime ou à l'histoire culturelle[2], et qui vont donc réussir à intégrer le mouvement indépendant et y ajouter leur propre représentation. En revanche, « si l'intérêt actuel pour les récits personnels, « créneau » qui a été investi avec succès par de nombreuses dessinatrices […], constitue pour celles-ci un espace de visibilité et le lieu d'expression d'une singularité, il peut aussi créer un « effet ghetto » et déterminer un horizon d'attente contraignant. » (Brogniez, 2010, p. 138) Les bédéistes contemporaines doivent donc parfois trouver un moyen de s'extraire des limites de ce genre, ce qui les mène à diversifier leurs productions en explorant d'autres arts ou d'autres sujets. Malgré cette diversification, l'importance de l'autoreprésentation dans la construction d'un ethos féminin est toujours prépondérante puisqu'elle permet de s'approprier les codes d'un genre dont la voix a longtemps été principalement masculine.

Cette place de l'autoreprésentation dans la bande dessinée des femmes est centrale à l'œuvre de Julie Delporte, encore davantage qu'à celle de Zviane, puisqu'elle travaille directement les questions liées à la féminité dans ses œuvres. En effet, dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, elle décrit son livre comme « du travail touchant, sensible, féminin, de bonne femme » (Julie Delporte, 2017, p. 6). Cette description fait référence à la manière dont son père décrivait péjorativement un travail mal fait. De cette manière, la bédéiste place son œuvre dans un contexte de déconstruction de cette idée reçue de la féminité comme étant nécessairement inférieure. Nous pouvons élargir un peu le sens premier de cette phrase, à la suite de ce que nous avons analysé, en la plaçant dans le contexte historique de la bande dessinée au féminin. Le livre devient donc un objet qui se positionne dans une catégorie sociale qui est encore à définir et doit se positionner comme un contrepoids à la domination masculine du domaine. Si Delporte s'interroge sur la valeur de son travail, c'est, en partie, faute de pouvoir s'inscrire dans une lignée et de s'approprier un héritage. En effet, une autrice ne peut fonder « inconsciemment ou délibérément son ethos discursif sur un modèle culturel entériné, se construisant ainsi une identité qui le situe » (Amossy, 2010, p. 46) si ce modèle culturel est rare ou peu connu. Ainsi, l'exploration de l'intimité et de la valeur de la féminité permet ouvertement de fonder une image sociale de la bédéiste. Suivant ces constats, nous pouvons considérer que les textes que nous travaillons dialoguent avec cet ethos et offrent une manière, pour un lecteur modèle, de les considérer dans un contexte social plus large, y compris

[2] Nous retravaillerons cette dualité entre l'intime et l'historique dans notre analyse des textes de Zviane et Julie Delporte, les chapitres suivants, puisqu'elle s'y retrouve également.

lorsque ce contexte entre en tension avec le cadre qui avait jusqu'alors prédominé dans l'espace culturel.

1.4 Qui sont-elles? : Ethos possibles des autrices

Lorsque nous nous intéressons à la question de l'environnement culturel préalable qui entoure un auteur, il nous faut évidemment observer ce qui touche directement les discours antérieurs de cette personne. En effet, l'ethos préalable se constitue d'abord par « la connaissance des textes antécédents ou l'histoire conversationnelle qui règle l'écoute et le déchiffrement. » (Amossy, 2010, p. 73) Cette question du statut social sera divisée en deux parties :

> D'un côté, donc, ce qui est repérable dans le dire et le dit, et qui peut être relevé à partir d'éléments langagiers tangibles ; d'autre part, la situation de discours et l'interdiscours qui nécessitent des connaissances encyclopédiques et ne laissent pas nécessairement de traces immédiatement perceptibles dans le texte tout en en faisant partie intégrante. Dans la première catégorie figurent le nom du locuteur et ce qu'il dit ou rappelle explicitement sur son passé. Dans la seconde figure, l'image de sa personne telle qu'elle s'est construite dans ses prises de parole antérieures – une histoire conversationnelle ou discursive qu'on peut retrouver dans une mémoire commune ou dans des textes ; ce qu'on dit et écrit de lui (l'interdiscours) ; les représentations collectives qui s'attachent à sa personne ; et, enfin, son statut social et institutionnel avec ce qu'il implique de légitimité et d'autorité. (Amossy, 2010, p. 79-80)

Pour ce qui est de la première catégorie, dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, nous trouvons peu de traces écrites explicites que nous pourrions associer à l'ethos préalable et qui ne seraient pas des informations sur la vie personnelle de l'autrice. Le livre en entier est cependant un rappel explicite du passé de la locutrice, basé sur la recherche, à Helsinki, des objets de la vie de Tove Jansson, créatrice de la série jeunesse des *Moomins*. Nous pouvons y lire que Delporte avait tenté, en octobre 2014, d'entreprendre ce projet (Delporte, 2017, p. 66), mais que cette démarche a plutôt vu naître le livre que nous lisons.

Cependant, c'est *Ping-Pong* qui nous offre, cette fois, l'élément le plus clair d'une manipulation de l'ethos préalable à même le texte. En effet, le livre publié chez Pow-pow est une édition commentée d'une bande dessinée qui avait été d'abord autopubliée sous licence « Creative Commons », une forme de libération de droits d'auteurs permettant à tous de retravailler l'œuvre. Cet aspect spécifique de l'histoire éditoriale de ce livre est souligné dans les toutes premières pages

(Zviane, 2015, p. 5), dans une préface qui explique la différence entre l'édition originale et celle qu'on a sous les yeux. Puisque nous travaillons cette édition commentée, la version autopubliée peut donc être perçue comme une autre expérience de publication. Ainsi, les deux œuvres qui nous intéressent sont basées sur la réécriture d'un projet : Zviane commente une œuvre qui a connu le succès et qui s'avère ainsi une réussite, alors que Julie Delporte voit *Moi aussi je voulais l'emporter* naître des cendres d'un projet de recherche sur Tove Jansson qui n'aura pas abouti. Ici, le lien avec une figure d'artiste externe renforce le rapport autobiographique où « la volonté de dépeindre à grands traits l'arrière-plan historique et culturel déterminant un parcours individuel conduit parfois l'autobiographe à insérer, dans le récit de sa vie, de vastes fresques ou d'amples réflexions. » (Hubier, 2003, p. 80) Cependant, la bédéiste ajoute un niveau de conflit interne en positionnant le parcours de cette autrice en relation avec le sien, soulignant la difficulté créative qu'elle ressent. Ce rapport au passé créatif présente deux ethos contraires à ce sujet. Dès la première page de bande dessinée, Zviane rappelle donc quelques éléments de la version précédente de son œuvre. L'utilisation du « Creative Commons » renforce un ethos lié à la volonté de partager la créativité qui sera au cœur de la thèse de ce que l'autrice racontera dans la suite du texte et qui se retrouve aussi dans la valorisation de l'autopublication et le travail qui y est associé que nous avons exploré plus tôt. Nous pouvons également voir une représentation de la réception de *Ping-Pong* par les différents lecteurs que l'autrice aura rencontrés dans la foulée de la publication de la version autoéditée de *Ping-Pong* (Zviane, 2015, p. 6). Ceci renforce également l'image d'accessibilité de l'art qu'elle produit, cette volonté de partager et cette reconnaissance de la proximité avec ses lecteurs que le recours à l'autopublication lui permet de développer. Finalement, dès les premières pages, nous trouvons le nom de l'énonciateur tel qu'Amossy soulignait dans sa liste d'éléments textuels (Amossy, 2010, p. 80), mais sous sa forme spécifiquement graphique : l'autoreprésentation visuelle ou l'autoportrait de l'énonciateur. En effet, si le nom d'un énonciateur nous permet de faire le lien avec son identité réelle, l'autoportrait peut avoir la même fonction et nous permet d'identifier rapidement celui qui parle et de faire le lien avec la figure réelle ainsi qu'avec d'autres utilisations précédentes de cette autoreprésentation. Ainsi, elle permet de, déjà, construire une image de l'auteur propre à l'écriture de soi. Cet vision est tributaire de l' « engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité » (Lejeune, 2005, p. 31). C'est grâce à ce pacte de vérité, que Lejeune décrivait comme étant le pacte autobiographique, que nous pouvons faire le lien entre les

éléments de la première catégorie et ceux qui forment la seconde. En effet, les interdiscours formant l'ethos préalable externe au texte n'ont de valeur que si nous acceptons que les représentations trouvées dans *Ping-Pong* soient liées à la vérité de l'auteur.

D'abord, nous gagnons à nous pencher sur ce qu'Amossy décrit dans la seconde catégorie, soit les discours ambiants, puisque nous travaillerons davantage l'ethos tel que présenté dans les textes eux-mêmes dans les chapitres suivants. Lorsque l'on réfléchit à la renommée d'un auteur par ses autres œuvres et les discours qui les entourent, la question de la temporalité est importante. En effet, dans le cas du texte écrit, il peut exister une différence importante entre l'ethos d'un auteur au moment de l'écriture du texte et celui qu'il aurait au moment de la lecture. Ce premier est celui qui est reconduit par l'auteur dans son texte. L'énonciation est dépendante de ce que l'auteur avait créé à ce moment-là. Cependant, de l'autre côté, un lecteur ne sera pas seulement influencé par le contexte qui prévalait au moment de la publication d'une œuvre, mais le sera aussi par tout ce qui a pu y être ajouté dans le temps qui sépare les deux parties de la communication. Cette distinction est beaucoup plus importante dans le cas d'œuvres plus anciennes, des auteurs du 19^{e} siècle n'ont évidemment pas le même statut aujourd'hui, près de 200 ans plus tard, qu'au moment où leurs textes étaient publiés. Toute proportion gardée, compte tenu de la contemporanéité de nos autrices, cette différence demeure importante. En effet, autant Zviane que Julie Delporte ont continué à publier des bandes dessinées entre la sortie de celles que nous étudions dans ce mémoire et la rédaction de ces lignes. En moins de dix ans, leur travail a évolué et leur réputation aussi. Nous considérerons donc ces deux périodes de la construction de l'ethos afin d'avoir une vision complète de celui-ci au moment d'une réception actuelle.

Dès son premier album de bande dessinée, *Le point B*, Zviane laisse paraître, comme le souligne Mira Falardeau dans le portrait qu'elle dresse de l'artiste, « un heureux mélange entre ses deux passions » (Falardeau, 2020, p. 140) en y intégrant ses propres compositions musicales. Cette place de la musique se confirmera dans *Les deuxièmes* (Zviane, 2013, p. 39) où le piano remplace le dialogue le temps de quelques pages. Zviane y remplit les phylactères de notation musicale, déployant davantage ce lien entre les deux arts. Ce rapport entre les techniques d'expression sera également central à *Ping-pong*, où le lien entre les deux arts sera le point de naissance de la thèse de l'œuvre : « je sentais que l'apprentissage de la musique pouvait m'éclairer sur tous les autres arts » (Zviane, 2015, p. 17). Ainsi, dès ses débuts, cette bédéiste a su intégrer un ethos basé sur

cette relation entre les différentes formes d'arts. De plus, « entre 2004 et 2009, [elle] produit environ 16 œuvres à un rythme effréné » (Falardeau, 2020, p. 140) ce qui lui permet de se faire rapidement une place dans le milieu, autant par des fanzines, des albums ou des publications virtuelles sur le web. Cette démarche lui permet de se tailler une place dans un corpus culturel beaucoup plus large, s'adaptant aux exigences des différents milieux de publications et trouvant ainsi sa place dans ces environnements. Cette démarche diversifiée nous permet d'ailleurs de comprendre autrement la manière dont *Ping-pong* est publiée. Comme nous l'avons vu plus tôt, le livre était d'abord distribué sous une licence *Creative Commons* qui permettait une diffusion très large puisque le livre pouvait être reproduit et modifié sans avoir à demander l'approbation de la créatrice. Ce rapport multiplateforme renforce d'autant plus le rapport multiple aux citations artistiques que nous avons décrit comme étant une partie essentielle de l'ethos de Zviane. Ainsi, il se forge un environnement discursif éclectique autour de son œuvre, allant du récit intimiste de *Les deuxièmes (*Zviane, 2013) à la recherche gustative du *Bestiaire des fruits* (Zviane, 2014), dont bénéficiera *Ping-pong* au moment de sa parution sous forme de livre. Dans les années qui ont suivi la parution de *Ping-Pong*, elle n'a pas cessé de construire cet ethos d'expérimentation avec les formes de publications. En effet, avec *À l'école* (Zviane, 2016) et *Zviane au Japon* (Zviane, 2018), elle explore, respectivement, son parcours aux études supérieures et son voyage au Japon, continuant l'élaboration de son projet d'autoreprésentation. Simultanément, avec la parution des différents numéros de *La jungle*, une revue de bande dessinée, elle continue à se présenter par l'autopublication[3] et, dans certaines parties de ses livres, par l'autoreprésentation. Ces différents éléments stylistiques et éditoriaux de ses œuvres précédentes nous permettent de concevoir une réputation possible dans les discours, dont se dégagent des traits récurrents qui contribuent à marquer l'imaginaire. Ainsi, le nom de plume que la bédéiste a attaché à son œuvre devient signe de connaissance préalable « [inscrit] dans une mémoire discursive plus ou moins partagée » (Amossy, 2010, p. 81) et qui nous permettra d'enrichir notre lecture de ses autres œuvres.

Similairement, nous pouvons également établir, en considérant les discours qui précèdent et suivent la publication de *Moi aussi je voulais l'emporter*, une forme d'ethos préalable de Julie

[3] À l'exception du septième numéro intitulé *Yoyolalala* et publié comme un album indépendant chez Pow Pow. Chaque numéro de *La Jungle* était composé d'une première partie libre souvent composé d'éléments de la vie de la bédéiste, suivi d'une section de ce qui deviendrait une bande dessinée complète : *Football-Fantaisie*.

Delporte. Le nombre d'œuvres publiées par l'artiste, cependant, n'est pas aussi élevé que celui de sa contemporaine. La place dans les discours culturels qu'elle s'est créée par l'ensemble des textes qu'elle aurait produits est plus spécifique quoique pas moins importante pour positionner son propos. Dès 2011, Delporte dépose son mémoire en études cinématographiques, mémoire qui porte sur le rapport entre la bande dessinée et la réalité à l'heure des publications numériques. Ces idées seront présentes dans le corpus d'œuvres narratives qu'elle publiera par la suite, utilisant l'art de la bande dessinée pour poser des questions sur l'identité et la technologie. Cette dernière, surtout, explorée dans *Je vois des antennes partout* (Delporte, 2015) est souvent contrastée à un rapport à la nature, qui reviendra dans le livre qui nous intéresse davantage. Son premier album de bande dessinée publié, *Journal*, présente déjà ces thématiques, explorant sa vie entre février 2011 et octobre 2012, tissant un lien avec le réel : « ce livre témoigne de la naissance de l'artiste que je suis aujourd'hui » (Delporte, 2020, 2e de couverture). Dans une critique portant sur la réédition du livre chez *Pow Pow* pour *Le Devoir*, Dominic Tardif souligne cette évolution de la position de Delporte face à ces réflexions :

> Il y a en effet un contraste flagrant entre la Julie Delporte s'étant munie d'outils rhétoriques et conceptuels de *Moi aussi je voulais l'emporter* (Pow Pow, 2017) et celle de *Journal*. Une transformation ayant beaucoup à voir avec la prise de conscience féministe de l'autrice qui, il y a une décennie, décrivait certaines des pressions lui incombant sans forcément posséder le vocabulaire pour les nommer précisément. (Tardif, 2020)[4]

Dans cette perspective, l'ordre chronologique des œuvres contribue à nous permettre de percevoir l'évolution des réflexions sur le malaise qui y est décrit. Cette évolution est majeure dans le développement d'un ethos préalable puisqu'elle signifie que l'autrice prend le risque de se repositionner face aux décisions narratives qu'elle aurait prises autrefois. Il y a donc une tension qui se nourrit d'études et de réflexions et qui prend forme dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, tout en continuant à travers d'autres œuvres plus récentes encore. Ainsi, dans *Décroissances sexuelles,* publié en 2020, elle reprend les textes d'une exposition parlant de la sexualité et du traumatisme, cherchant à voir à l'extérieur des violences parfois imposées. La quête continue donc et, comme pour Zviane, même si les thématiques et les questions peuvent sembler similaires, l'ethos est toujours retravaillé, passant de l'intime au collectif, de la fiction à la représentation du

[4] Nous ajoutons l'italique

réel. Ce parcours historique des productions de nos autrices nous permet de percevoir cette évolution et « de s'interroger sur le pouvoir que son statut, sa réputation ou son appartenance confère au locuteur au moment où il prend la parole.» (Amossy, 2010, p. 71) Cette connaissance nous permet de saisir l'ampleur des réflexions qui entourent les œuvres et de percevoir, même si partiellement, la richesse des interdiscours qui nourrissent la réception des bandes dessinées.

Ainsi, avant même d'entreprendre la lecture des deux œuvres, il se crée un lien qui les rattache aux environnements littéraires qui les précèdent et les entourent. Nous avons pu voir comment le développement des institutions indépendantes de bande dessinée a élargi les horizons d'attentes du grand public face à cette forme d'art. L'arrivée du roman graphique a ainsi accompagné la popularité croissante de l'écriture autobiographique qui, à son tour, permettra la parution d'un plus grand nombre de points de vue à l'intérieur des pages publiées. Les autrices partagent donc un ethos préalable avec un grand nombre d'auteurs qui ont permis la création d'un imaginaire collectif plus large de la bande dessinée. Ceci permet de voir naître des lecteurs plus avertis et plus ouverts aux possibilités que vont explorer *Ping-pong* et *Moi aussi je voulais l'emporter.* Le lecteur idéal de ces œuvres pourra donc avoir un horizon d'attente mieux adapté aux propositions effectives de celles-ci. Il existe donc déjà un ethos de l'écriture de soi qui est favorable aux explorations que tentent ces œuvres. Dans le chapitre suivant, nous étudierons plus spécifiquement la manière dont les bédéistes intègrent directement cette grande toile de références culturelles dans leurs œuvres. En effet, considérant l'ethos préalable, nous avons ouvert la porte à un échange intertextuel qui contribue à renforcer l'ethos des autrices à même leur discours.

CHAPITRE 2
INTERTEXTES ET *INTERETHOS*

À la suite de notre exploration de la manière dont les œuvres littéraires de Zviane et de Julie Delporte se posent dans un contexte culturel global, élaborant une forme préalable d'ethos, nous observerons maintenant la manière dont cet environnement culturel et les œuvres elles-mêmes entrent en relation. En effet, l'importance de comprendre l'histoire culturelle qui nourrit la réception des œuvres est d'autant plus grande qu'elle est travaillée à l'intérieur des bandes dessinées que nous étudions. Dans ce chapitre, nous explorerons donc la manière dont *Moi aussi je voulais l'emporter* et *Ping-Pong* utilisent des relations intertextuelles pour consolider cet environnement culturel et enrichir leur ethos, et nous étudierons la manière dont ce pacte est renforcé, ou modifié, par ce jeu.

2.1 Représentation et re-présentation

Que ce soit au moment de la création, de la réception ou de l'interprétation, le sens d'une œuvre est influencé par le contexte à l'intérieur duquel elle est lue. Comme le disait Ruth Amossy à ce sujet, « il faut […] prendre en compte le fait que l'image discursive nouvelle se rapporte nécessairement à des représentations préexistantes qui circulent d'ores et déjà dans l'espace social. » (Amossy, 2010, p. 75) Tout texte, aussi récent soit-il, se déploie donc à l'aide d'idées ou de concepts contenus dans un environnement social plus vaste, dépassant même parfois les univers sémiotiques connus de son auteur. Ainsi, nous pouvons estimer que la création d'une image de soi dépend, elle aussi, d'une reprise de codes populaires de la culture dans laquelle sont produits ces livres. Les bandes dessinées de nos autrices « ne représente pas, elle re-représente, elle traduit une représentation » (Matly, 2018,p. 35). En pratique, cette description de Michel Matly s'applique à la manière dont les outils graphiques ou linguistiques ne sont pas réimaginés toutes les fois qu'un nouvel artiste se penche sur une table à dessin.

À propos de la conception de l'ethos dans les œuvres de Julie Delporte et de Zviane, la re-représentation permet de reproduire les idées trouvées dans la culture ambiante et réinterpréter leurs sens. Dans *Moi aussi je voulais l'emporter,* par exemple, nous pouvons percevoir cette re-représentation dans la manière dont l'idée de la féminité est travaillée. En effet, chez Delporte,

la question de l'imaginaire collectif est au cœur de son malaise face à l'expression de sa féminité et à la place que cette féminité lui permet de prendre ou refuser dans le monde. Étant le sujet central de l'œuvre, la façon de jouer avec les différentes perspectives de la féminité agit sur la manière dont le propos est véhiculé. Lorsque Julie Delporte en parle, la féminité est un sujet complexe qui dépasse la connaissance que la narratrice a du monde. C'est le poids de l'absence du sujet féminin comme source de parole. Nous pouvons voir une forme de cette difficulté de l'emprise de l'autrice sur la féminité dans l'image du « sexe féminin dont [elle] peine à tracer la forme… tant longtemps [elle n'en a] vu nulle part. » (Delporte, 2017, p. 24-25) Prise littéralement, cette description est visuelle. L'autrice y décrie la manière dont la réalité du sexe féminin est très peu présente dans les discours de son passé, camouflée dans le tabou qui entoure la sexualité féminine. Puisque la bande dessinée utilise l'image comme élément de langage, cette incapacité à cerner l'aspect visuel d'une chose est d'autant plus forte. Les illustrations appuient cette absence : les images y sont peu détaillées, cachées par des vêtements larges dépliés pour laisser passer quelques traits, comme l'ombre de ce sexe qu'elle n'ose représenter. Parmi ces esquisses se trouve le dessin d'un chou. Par l'utilisation de couleurs similaires, la bédéiste nous invite à lire une comparaison visuelle, d'abord, entre les deux objets. L'aspect chaotique des poils qui recouvrent le sexe féminin de la première page répond comme en écho à la forme des feuilles du chou.

De plus, au-delà de la comparaison visuelle, elle reprend également la métaphore du chou comme lieu de naissance des bébés. Ce mythe de la naissance est parfois employé afin de camoufler la méthode réelle de conception aux enfants. Cette réflexion que propose la bande dessinée sur le rapport au corps et le symbole de fertilité qu'est le chou nait du récit d'une tentative d'avoir un enfant (Delporte, 2017, p. 11). L'autrice de *Moi aussi je voulais l'emporter* raconte son état de panique suivant la réalisation de la dure et complexe réalité de la maternité autant pour elle que pour son enfant à venir, se rappelant « tous les hommes qui laissent les femmes s'occuper seules du corps des enfants » (Delporte, 2017, p. 21). Delporte souligne donc ici la manière dont le rapport physique à la mise au monde d'un enfant est souvent camouflé dans l'imaginaire populaire. Si elle ne remettait pas en question ces mythes, elle serait portée à reproduire les codes et les mythes qui entourent cette réalité. Elle ignore comment elle pourrait bien s'occuper d'un enfant si elle-même ne sait pas comprendre ce monde. Cette comparaison permet donc de voir comment elle s'attaque à l'absence de représentation du corps féminin dans sa vie. Alors que, historiquement, « it is

undoubtably true that Western art has traditionnaly been geared towards the male viewer » (El Refaie, 2012, p. 74), le regard féminin sur lui-même demeure beaucoup plus rare, nourrissant ce sentiment de distance face à son propre corps. Cet extrait devient donc une description beaucoup plus conceptuelle : elle ne se voit jamais dans le monde. La représentation de son propre corps souligne donc la place accordée à la féminité dans sa culture.

La bande dessinée de Zviane, *Ping-Pong*, nous permet également de trouver des exemples de citations issues de l'imaginaire collectif afin de négocier une image de l'énonciateur dans l'établissement du sujet au cœur du récit. Par ce recours, elle explore plutôt la manière dont nous parlons de l'art et les liens qui existent entre ces représentations. C'est de cette relation intertextuelle que la bédéiste tire sa métaphore principale qui donnera son titre à l'œuvre : l'image du jeu de ping-pong. La stratégie est donc centrale à la création de l'œuvre. Parfois, dans *Ping-Pong,* Zviane procède même d'une re-re-représentation, reprenant à son tour la citation d'une autre personne qui, elle, citait déjà dans son intervention dans le passé de l'autrice. En effet, dans un premier temps, nous pouvons voir comment elle a suivi « des cours privés d'électro acoustique » (Zviane, 2015, p. 34). Le professeur qui lui donnait le cours, appelé Georges, comme le souligne le commentaire en marge, est donc un acteur de transmission de connaissances dans ce contexte. C'est grâce à son intervention que la bédéiste peut, à son tour, expliquer à son lecteur une version simplifiée de la « Typo-morphologie des sons » (Zviane, 2015, p. 34). Son explication de cette théorie, telle que développée par Schaeffer et Chion, est, de cette manière, à son tour déjà retravaillée par les explications qui lui avaient été données par son professeur. C'est grâce à ce rapport que le tableau qui est représenté en fin de page peut prendre autant d'importance dans sa réflexion, et dans sa vie : « quand je fais pipi, c'est un son de facture imprévisible accumulative, masse quelconque, allure naturelle, son cannelé. » (Zviane, 2015, p. 35) C'est par ce jeu d'échange qu'une connaissance développée dans un contexte différent peut être retransmise à un lecteur par une tout autre méthode que celui de la lecture de la version originale de ce tableau, si ce n'est que du choix des exemples. L'autrice démontre ainsi que les connaissances que nous utilisons sont donc parfois un rebond sur la table de ping-pong métaphorique parmi tant d'autres échanges de savoirs.

Nous pouvons même ajouter une étape supplémentaire puisque cette re-re-représentation sera, à son tour, commentée par Alexandre Fontaine Rousseau, artiste de bande dessinée

contemporain à nos deux autrices, à la page 209. Cette reprise par le commentaire est donc elle-même filtrée par les cadres culturels que Fontaine Rousseau applique à cette idée. En effet, dans son intervention, il explique que même s'il dit s'intéresser à des musiques expérimentales qui seraient directement influencées par les idées qui ont mené à cette grille théorique, il se sent plutôt limité par celle-ci : « je trouve que c'est bien plus plaisant d'improviser des descriptions qui ne respectent pas une grille préétablie. » (Zviane, 2015, p. 209) Ainsi, il se crée un rejet de certains aspects de l'hypotexte. La citation de Zviane a nourri la création de ce texte de Fontaine Rousseau qui, à son tour, remet en question le rôle de ces catégorisations sensorielles. Le livre nous offre donc, par la mise en scène de cet échange, un aperçu des mécanismes qui façonnent la re-représentation. Il en nait une filiation entre les réflexions d'auteurs qui traversent près d'un siècle de théories sur l'art. L'explicitation de cette lignée dans le texte nous donne une perspective privilégiée sur la manière dont les mécanismes d'interprétation et les buts des auteurs peuvent influencer le sens d'une idée par la création d'une œuvre. Zviane nous invite, par ce livre, à apprécier la richesse de ce jeu et à y apporter nos propres interprétations afin de le nourrir davantage. Pour ce faire, l'autrice intègre des récits faisant partie de sa réalité afin de mieux pouvoir exprimer la question centrale de son texte, créant ainsi un rapport de vérité qui va dans les deux sens. Un lecteur qui adhèrerait d'abord à la réalité de son récit ou un qui serait plus intéressé par la réflexion sur l'art et la théorie de la création pourront arriver à une conclusion similaire par la combinaison des deux attitudes. Les deux œuvres que nous analysons partagent cette volonté de mettre explicitement en question cette idée de la représentation. Malgré la différence de sujet, comprendre ces relations entre les différentes sources demeure fondamentale pour bien analyser la stratégie citationnelle que déploient ces bandes dessinées afin de construire les figures énonciatrices qui communiquent leurs idées.

Afin d'observer plus en détail ces re-représentations, nous allons étudier, dans ce chapitre, la façon dont les œuvres de Julie Delporte et de Zviane utilisent des relations intertextuelles pour construire leurs propres re-représentations, telles que décrites par Matly. Cette analyse nous permettra d'établir le réseau culturel explicite dans lequel ces livres se positionnent, et comment les autrices puisent dans les idées communes, dans ce qui était présent dans le discours ambiant, pour densifier la signification de leurs propositions et s'approprier ou retravailler des concepts d'autres auteurs. Cet environnement culturel mime une réalité contemporaine où « les réseaux

sociaux jouent à la fois un rôle de transmission de retransmission, d'événements politiques et médiatiques, véhiculant des commentaires et des opinions, dans une communication directe, sans modération, sans contradicteurs réels, le plus souvent sans construction argumentative, ce qui est propice à une surenchère. » (Guérin et al., 2022, p. 41) Ainsi, constamment entourés de représentations politiques et médiatiques, construire son image de soi crée une forme d'authenticité par la simple présence de ces intertextes. Pourtant, d'un point de vue rhétorique, l'utilisation d'éléments intertextuels permet de « travailler ensemble, […] découvrir, […], retrouver sous une forme aboutie et somme toute admirable des éléments qui s'accordent à sa perception » (Matly, 2018,p. 35). En effet, ces citations permettent aux lecteurs de saisir un positionnement dans un conflit idéologique, contrairement au flux continu d'images, de sons et de textes de la culture ambiante dont le sens est beaucoup plus diffus. Chez Zviane comme chez Julie Delporte, il s'agira de voir comment les citations permettent de positionner les autrices face aux questions qui sont abordées par leurs textes. Qu'elles soient soulevées dans une planche spécifique, un chapitre, ou même le livre dans son ensemble, ces questions et la façon dont les citations sont utilisées pour y répondre permettent de guider le lecteur. Nous explorerons également comment la sélection de textes cités permet d'appuyer l'image de soi que les autrices construisent dans leurs œuvres.

2.2 Palimpsestes et ethos

L'intertexte, concept que nous empruntons à Gérard Genette, qu'il emprunte lui-même à Julia Kristeva, dans une forme pratiquement ironique de relation intertextuelle, désigne « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (Genette, 1982, p. 8) La forme la plus visible des relations intertextuelles est la citation directe d'une autre œuvre dans un texte, mais elle peut également être trouvée sous la forme d'allusions ou d'emprunts conceptuels. Dans les bandes dessinées de Zviane et de Julie Delporte, l'utilisation de l'intertexte se construit autour de l'autoreprésentation. L'emploi de cette stratégie a un effet double. Premièrement, l'élaboration d'un environnement transtextuel permet que les « vécus particuliers [deviennent] un miroir où se reflètent les expériences communes » (Alary, 2015, p. 22), sortant la lecture du texte de « l'élaboration narcissique » (ibid.) que l'autobiographique porte souvent à percevoir. L'intertexte permet de faire dépasser la réflexion de l'intimité pour la transférer dans le monde du commun, élargissant son sens pour s'appliquer plus convenablement à une expérience partagée avec le

lecteur. Ainsi, un auteur donne à son texte une valeur qui dépasse le voyeurisme du lecteur pour tendre vers une universalisation de l'expérience. Dans un second temps, ses relations intertextuelles nourrissent le rapport au réel que sous-entend le pacte de lecture autobiographique. En effet, citer des textes de la culture générale ou populaire permet d'ancrer les descriptions offertes par un livre dans l'univers discursif qui les entoure, s'associant à notre expérience du monde, à notre connaissance encyclopédique du monde littéraire. Ainsi, dans des œuvres qui emploient cette stratégie, « the full breadth of intertextual meaning will only be available to the most well-read individuals, thus deepening their sense of involvement with the story and its protagonist » (El Refaie, 2012, p. 218). Dans le cas qui nous intéresse, le protagoniste est la *persona* adoptée par la bédéiste, la figure qui sert d'énonciateur. Si le lecteur se sent inclus dans la réalité décrite par la bédéiste, il aura tendance à accorder une valeur de vérité plus importante au reste du récit. C'est du moins ce que demande une participation active à un texte autoréférentiel. L'intertexte nourrit donc notre rapport à l'autoreprésentation. Il nous permet de retracer l'environnement textuel de son auteur. Afin de bien comprendre les citations intertextuelles, « il faut, outre la compétence linguistique, une compétence diversement circonstancielle » (Eco, 1985, p.65). Il faut souvent connaître le contexte plus large de l'objet cité pour la lire en s'approchant au plus près de la lecture anticipée par l'autrice de celle-ci. Même devant l'absence de ces connaissances, le rôle premier d'une citation dans ce genre est de nourrir le pacte autobiographique en donnant un lien direct entre le texte lu et l'environnement discursif qui l'entoure, l'associant à une forme de réalité.

C'est cette part du rôle de l'interprétant qui donne sa valeur fondamentale aux relations transtextuelles dans les autoreprésentations en bande dessinée. Elle « require[s] the reader to be actively engaged in the processed of making meaning » (El Refaie, 2012, p. 187) ce qui permet de créer un sentiment de partage du sens et renforce la croyance en la réalité du discours. Elisabeth El Refaie souligne ainsi le rôle de l'intertexte comme outil rhétorique. À l'instar de l'humour ou de la métaphore, l'intertextualité invite à faire des liens entre l'expérience du lecteur et ce qui est décrit dans les œuvres. Par exemple, une autrice pourrait citer un discours lors d'un évènement qui a eu lieu dans le monde réel pour susciter un rapport d'attachement au lecteur. Nous pouvons voir ce type d'utilisation de l'intertexte dans les pages de *Ping-Pong* où Zviane cite directement une intervention de Jimmy Beaulieu, « en 2011, lors d'une conférence à Métropolis bleu » (Zviane, 2015, p. 68). Avant même la présentation du contenu de la citation et la formulation d'hypothèses

quant à son rôle dans l'approfondissement de notre compréhension, , nous trouvons la mention de son contexte. Il demeure cependant « impossible, however, to predict how readers will respond to such invitations » (El Refaie, 2012, p. 218). Le sens est donc partiellement dépendant des significations que le lecteur de l'œuvre y apportera. Cette relation permet à un lecteur curieux de vérifier la réalité de l'évènement ou à un lecteur plus confiant de croire en la parole de l'artiste et à un lecteur idéal de faire des liens avec la connaissance préalable qu'il aurait au sujet de Jimmy Beaulieu ou l'évènement lui-même. Il serait même plausible d'imaginer un lecteur sceptique qui refuserait de croire que l'intervention soit réelle ou exacte. Cette diversité de conclusions possibles force une adaptation du sens du texte à l'expérience ou aux valeurs du lecteur.

D'autres évènements ou objets de la vie courante peuvent être reflétés dans les textes par l'utilisation de citations graphiques ou écrites. Un exemple se trouve dans l'utilisation et la comparaison que Julie Delporte effectue entre les représentations de la protagoniste féminine dans ce qui était, au moment de l'écriture du livre, le plus récent chapitre de la saga *Star Wars* et dans l'adaptation de 1994 de *Les quatre filles du Dr March*. Dans cet exemple, la bédéiste souligne que l'évolution de la représentation des personnages féminins est perceptible et reflète un changement de paradigme social. Cependant, elle conclut en soulignant la question qui en découle : « de quelles images sommes-nous prisonnières? » (Delporte, 2017, p. 141) Cette prison des images métaphorise la manière dont ces récits qui font partie de nos vies orientent notre perspective sur le monde qui nous entoure et imposent un certain nombre d'angles morts et de limitations quant aux sujets qu'ils représentent eux-mêmes à l'écran. Dans une étude portant sur la consommation culturelle éthique, le rapport entre cette volonté d'avoir des personnages féminins plus indépendants des personnages masculins et la manière dont ces œuvres de la culture populaire étaient perçues avaient été notées :

> More than simply an individual project, the consumption of Rey and other representations articulates a desire to influence cultural and social change through their daughters, albeit in an individualized way. One parent stated this explicitly: 'I believe if we as parents can instil a good foundation in how we bring up our daughters and how they see themselves, change will come' (Family 6). For other parents this was more implicit, with an emphasis on role models for girls who 'speak out' and 'overcome challenges' (Family 1) and 'stand up' for what they 'believe in' (Family 2). (Wood et al., 2020, p. 551)

Ainsi, cette perspective est partagée par d'autres, qui pourraient former un lectorat idéal de l'œuvre de Delporte, favorisant une agentivité indépendante de celle des personnages masculins. La

comparaison avec le personnage de Jo March, que Delporte considère comme le seul exemple de personnage qui présenterait une version similaire d'agentivité féminine, souligne une évolution de ces figures dans la culture populaire. La seule présence d'un personnage féminin de ce genre dans les souvenirs de l'autrice serait dans une adaptation cinématographique d'un roman du 19e siècle. Elle note donc comment il est plus facile, même dans des genres plus traditionnellement masculins dans la sphère populaire comme la science-fiction, d'avoir accès à ce genre de personnages dans les dernières années. Cependant, l'autrice souligne la dépendance de March, finalement, à « un professeur […] plus vieux qu'elle… qu'elle embrasse sous la pluie à la fin du film » (Delporte, 2017, p. 140). C'est de cette image intégrée à son imaginaire dès l'enfance qu'elle se sent prisonnière. Les femmes ne peuvent que finir dans les bras des hommes.

Ironiquement, c'est également ce qui arrivera au personnage de Rey dans les plus récents films de la sage de *Star Wars* que Delporte décrivait comme une évolution. Il faudra cependant deux autres films avant qu'elle n'embrasse Kylo Ren, leader temporaire d'un mouvement autoritaire, antagoniste principal de la nouvelle trilogie et fils de deux des protagonistes de la trilogie originale de la franchise. Cette conclusion de l'arc narratif de ces personnages que Delporte décrivait comme une figure prometteuse correspond aux désirs de certains fans de ce texte : « social media sites like Tumblr are full of "Reylo" shippers (fans who want Rey and Kylo to end up in a romantic relationship) » (Hoffman, p. 1). Ainsi, la pression des images, celles qui créent un horizon d'attente face aux personnages féminins, les poussant à développer une relation romantique avec un personnage masculin important comme élément majeur de leurs arcs narratifs, est encore très présente. Malgré la force du sujet qu'est le personnage de Rey, elle demeure elle-même limitée par ce que Delporte décriait. Évidemment, au moment de la parution de *Moi aussi je voulais l'emporter*, la conclusion de cet arc narratif n'avait pas été atteinte, mais un lecteur plus contemporain peut l'interpréter ainsi. Ainsi, la prison des images que décrit la bédéiste n'a pas connu une évolution aussi marquée qu'il y paraissait au moment de la rédaction de ses pages. Cet exemple nous permet donc de voir comment un énonciateur peut employer des citations et des références à différents objets culturels, ici cinématographiques, pour étayer son point de vue. Cela permet en outre à un certain public, comme nous l'avons vu dans l'étude citée, de se reconnaitre dans le rapport aux œuvres de la culture populaire qui est présenté par le livre.

Le chapitre intitulé « Mal nommer ? » de *Ping-Pong* tourne entièrement autour de réflexions qui ont été engendrées par une citation d'Albert Camus. Avant même de nous présenter la citation, elle se permet de montrer son appréciation de l'auteur : « les cossins qu'il a écrits dans les années cinquante, ça aurait très bien pu être écrit aujourd'hui, j'ai l'impression. » (Zviane, 2015, p. 45) Cette phrase opère de deux manières pour le bien de notre analyse : elle permet à l'autrice de démontrer une connaissance des écrits de Camus, mais, aussi, de reprendre une partie de l'ethos de celui-ci en soulignant une modernité dans son propos. Cependant, le texte que l'autrice travaille dans ses pages n'est pas celui auquel elle a donné ses qualités. Bien au contraire, la citation qu'elle tente d'interroger, « mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde », est immédiatement rejetée par la narration puisqu'elle est étrangement trop imprécise : « c'est pas un peu ironique qu'il condamne les choses en employant des mots hyper pas clairs !??? » (Zviane, 2015, p. 45) Cependant, après une quinzaine de pages, alors qu'elle continue à réfléchir à la question de la dénomination et à la manière dont elle peut avoir un impact sur la façon dont nous percevons le monde qui nous entoure, cette démarche est interrompue par l'intervention d'un personnage, anonyme et représenté hors champ, qui tend un morceau de papier au personnage autoreprésenté de Zviane. Le lecteur y découvre alors que « la citation est même pas de Camus » (Zviane, 2015, p. 60). C'est dans cette surprise que se cache un élément important permettant de comprendre le rôle de l'intertexte dans la formation d'un ethos. Même si, comme le disait Gandhi, « mal citer les gens, c'est faire pleurer Jésus » (Zviane, 2015, p. 60), cette utilisation de la fausse citation altère les valeurs qui y sont associées. La présentation de la citation de Camus est volontairement faite pour nous faire croire, du moins, dans un premier temps et à un lectorat qui n'aurait pas une connaissance encyclopédique des écrits de cet auteur, que celle-ci est réelle et qu'elle sert de base valide pour le reste du chapitre. L' utilisation d'une fausse citation révèle la confiance envers le texte qu'exige l'intertextualité. Si l'ethos préalable d'un énonciateur peut être construit par le jeu que celui-ci fait avec les éléments culturels qui l'entourent, ce jeu peut également inclure la fabrication ou, dans ce cas, l'obfuscation d'éléments importants de contexte face à ces hypertextes. Il ne faut cependant pas y lire un bris du pacte autobiographique, bien au contraire. Le dévoilement du statut mensonger de l'attribution de la citation est fait aux dépens du personnage énonciateur. Il devient donc une façon d'ajouter une part d'authenticité à l'écriture, « something that is performed more or less convicingly and either accepted or rejected by an audience. » (El Refaie, 2012, p. 138) Le mécanisme de performance est donc entièrement dévoilé

par cette partie du livre, soulignant le rôle de l'appareillage intertextuel dans cette construction. Le livre publié, contrairement au discours oral, peut être relu ou corrigé. Conserver cet élément est donc un choix. La bédéiste performe l'erreur. Ceci suggère que le sentiment de tromperie est partagé entre les deux entités. Ainsi, la bédéiste contribue à l'image de faillibilité qui est centrale à son image. Ses connaissances sont incomplètes sur le monde qui l'entoure. Ce sont ces limites qui mènent à l'intérêt de l'échange de connaissances que le texte cherche à dévoiler. Des idées mènent à d'autres, mais c'est par l'intrusion d'une entité externe que le sens peut se construire ou se déconstruire.

2.3 Citer ou commenter?

Au-delà des relations intertextuelles repérées dans les œuvres, un élément de la présentation paratextuelle de *Ping-Pong* nous permet de réintroduire une autre perspective dans les relations entre les textes telles que considérées par Gérard Genette : le métatexte. En effet, tel que nous pouvons le lire sur sa couverture et dans l'introduction du livre de Zviane, l'édition de ce livre publiée chez *Pow Pow* est la *version commentée* de celui-ci, soulignant la présence d'une « relation critique » (Genette, 1982, p. 11) entre l'édition originale et sa republication. Au-delà d'une simple convocation sous-entendue d'une autre œuvre, la relation métatextuelle agit par la voie de commentaires ajoutés à propos de l'œuvre elle-même, créant un rapport de renforcement ou de déconstruction de ce qui est dit. Si une référence peut être mécomprise dans la mesure où elle nécessite une connaissance ou une recherche supplémentaire, le référent impliqué par un commentaire est encore plus difficile à contourner, puisqu'il demande une relation de coprésence et est le sujet présumé du texte. Les références font partie de l'horizon d'attente que le commentaire sous-entend. Celle-ci est, dans un sens, inhérente à l'écriture autobiographique. Selon Philippe Lejeune, « l'autobiographie s'interroge […] fatalement sur elle-même » (Lejeune, 2010, p.51). Elle cache toujours un travail de réflexion sur une expérience vécue, une problématisation de son propre récit. Ce rapport d'immédiateté avec la forme originelle de l'œuvre peut encore plus être renforcé par la nature de la bande dessinée. En effet, la planche y est déjà considérée comme une entité beaucoup plus construite et inflexible qu'elle ne l'est dans un texte en prose où les choix de mise en page n'ont, souvent, pas une aussi grande importance. Il serait plus rare d'imaginer une réédition qui déplacerait l'ordre des cases sur la page, comme cela se produit par exemple lors de la réédition d'un roman en format poche. La planche est l'unité de base, même si parfois dédoublée, de la bande

dessinée puisqu'elle est difficilement reconfigurable sans altérer le sens. Le positionnement des différentes cases, surtout lorsqu'elles ont des formes irrégulières, comme c'est le cas de plusieurs planches des œuvres que nous analysons, autorise plus difficilement de diriger le sens de lecture autrement que ce que le texte demande.

Pour ces raisons, l'esthétique de la relation métatextuelle prend une forme particulière dans la bande dessinée de Zviane : il est possible pour l'autrice de souligner son propre texte, de faire des flèches qui pointent des éléments spécifiques des pages précédemment écrites. Associée à la place des images, cette construction spécifique pave la voie à l' apparition de commentaires qui s'apparentent à une prise de note sur le vif, qu'on tente de reproduire graphiquement. Par exemple, nous pouvons observer, à la page 111, l'emploi de la couleur verte, utilisée à travers l'entièreté du livre pour signaler les ajouts par rapport à la version originale. Il devient ainsi possible d'attribuer une valeur métatextuelle à l'utilisation de cette couleur puisque l'autrice l'emploie pour commenter l'édition antérieure du texte. À la p. 111, Zviane utilise le vert pour ajouter deux cercles au bas de sa planche qui avait déjà une forme cylindrique, renforçant l'aspect phallique de celle-ci (voir Annexe A). Ici, le commentaire visuel permet à l'autrice une touche d'autodérision. Cette blague visuelle renforce l'aspect spontané de la réflexion qui y est présentée, mais permet également de déconstruire le sérieux que l'on pourrait accorder aux propos de l'autrice à ce moment, ramenant la légèreté de ton de *Ping-Pong*.

Un exemple de relation métatextuelle au niveau de l'écrit se trouve à la fin de l'introduction du texte original lorsque Zviane intervient pour souligner qu'elle est « déjà en désaccord avec un paquet d'affaires » en « même pas six mois » (Zviane, 2015, p. 22). Ainsi, la nouvelle édition du texte laisse transparaitre une volonté de « rectifier certaines idées, à la lumière d'une réflexion nouvelle, […] ce qui justifie *a priori* l'utilisation des marges » (Jacob, 2018, p. 104). De cette manière, le rapport métatextuel permet de nourrir ce qui était déjà l'idée centrale du texte : l'échange entre deux milieux permet d'approfondir la connaissance des deux. Dans ce cas, les deux sont séparés temporellement puisque le premier commente l'autre, mais le ping-pong continue. Cette forme d'autoréflexion, de travail sur l'hypotexte qui est aussi le texte lui-même, est le jeu qui est le sujet de ce livre : l'autoreprésentation est multipliée et les différences entre ces deux instances narratives permettent une meilleure compréhension de l'évolution de la pensée et des différentes possibilités qui se déploient à même un processus créatif. Par l'ajout des commentaires, nous

voyons donc apparaître deux versions d'une même figure énonciatrice qui partagent toutes deux une part d'ethos, alors que d'autres aspects évoluent dans le temps.

Le jeu spécifique que Zviane entreprend par ce recours à la relation métatextuelle produit un effet que les citations plus usuelles ne permettent que plus difficilement : il en naît une nouvelle possibilité de dialogue. L'ouverture aux rapports métatextuels a permis à *Ping-Pong* d'ajouter une seconde partie qui permet une présentation de commentaires d'autres artistes en fin de livres. Comme l'énonce Carmélie Jacob :

> Si le projet initial de Zviane de faire intervenir ses contemporains dans les marges s'avère trop complexe d'un point de vue éditorial, la formule choisie permet tout de même à des bédéistes de se prononcer sur certaines choses ou de partager leurs expériences, la marge servant alors à effectuer un renvoi à leurs interventions […]. (Jacob, 2018, p. 105)

La marge qui « n'est pas vouée à rester libre » (Groensteen, 2011, p. 39) devient donc un support pour les relations intertextuelles. Par cette méthode, la bédéiste redirige le lecteur vers de nouveaux textes, joints en annexe, et qui prolongent des idées que le texte lance sur la métaphorique table afin d'offrir une nouvelle perspective. La métatextualité a donc un impact sur la structure même du livre de Zviane et les ajouts par d'autres auteurs ont un impact direct sur l'image que cultivait jusqu'alors la bédéiste. Le jeu de ping-pong n'est plus que théoriquement relancé vers le lecteur. Le livre nous en offre directement des exemples par ces chapitres supplémentaires. Ce choix ouvre l'œuvre au dialogue et permet de souligner l'aspect négocié de l'autoreprésentation. La figure de l'autrice est d'autant plus façonnée par la perspective que ces ajouts de collaborateurs apportent. Cette apparition du dialogue dans un texte qui a d'abord des fondements dans l'écriture de soi change la perspective, même si la majorité des commentaires s'intéressent plutôt à fournir une perspective supplémentaire sur un sujet déjà effleuré par Zviane. Nous pouvons voir des dialogues plus directement représentés dans l'intervention de Luc Bossé, par exemple. Il commence avec une apostrophe à la bédéiste : « Allô Zviane. » (Zviane, 2015, p. 181) Il continue ensuite en déplorant son propre rapport plus négatif au dessin avec lequel il a beaucoup plus de difficulté. Bossé embrasse complètement l'aspect dialogal de cette partie du texte puisqu'il s'engage lui-même dans un dialogue, se contredisant lui-même et ridiculisant son style : « Non non. C'est super bon. […] Je suis sérieux. Ta ligne est claire. La lecture est fluide. Tu te concentres sur le message. Ça rend tes jokes de pet vraiment efficaces. » (Zviane, 2015, p. 184) Cette reprise de la critique de Bossé

par sa conclusion ironique défait le ton sérieux de cette aide. Le dialogue est possible principalement parce que la voix qui ridiculise son propos provient de l'extérieur du cadre des cases présentées dans ses pages. Ce n'est qu'à la toute dernière que le bédéiste dévoile qu'il s'agit d'une autre version de lui-même. Cet élément retransforme le dialogue et le rapproche de celui que nous avons décrit dans les pages précédentes : l'auteur commente directement son propos par un recul, dans ce cas ironique.

Ainsi, Bossé reproduit la méthode de Zviane. L'adresse à celle-ci, qui dénote l'aspect métatextuel du dialogue, se présente différemment, comme dans l'intervention de Lewis Trondheim où le commentaire direct réapparait après l'énonciation initiale. Elle était trop courte et, selon ce qu'il nous dit, Zviane lui est revenue avec des commentaires sur son commentaire, ce à quoi il réagit directement : « Je peux dire ce que je veux madame la professeure! Même si je me trompe. D'ailleurs, j'ai bien bossé… je vais faire une pause musicale. » (Zviane, 2015, p. 216) Même s'il s'agit d'un refus du commentaire de l'autre, nous pouvons tout de même voir un dédoublement du dialogue. Alors que Bossé l'internalisait, Trondheim l'externalise, reproduisant un échange entre lui et l'autrice de l'œuvre qu'il commentait déjà. La place accordée à ce rapport métatextuel mène à une liberté dans les interactions entre les différentes voix qui s'y trouvent.

À certains moments, les créatrices peuvent ainsi faire référence à leur propre œuvre, incluant des citations ou des liens avec des créations passées. Cette méthode permet à l'artiste de renouer avec l'image qu'elles ont pu développer dans ces œuvres précédentes. Au-delà du clin d'œil qui viserait à récompenser un lecteur fidèle en développant les idées des œuvres précédentes, cela agit sur l'ethos lorsque ces citations jouent avec les impacts de leurs propres publications. Nous pourrons parler ici d'une utilisation d'un intertexte restreint, selon l'idée d'Evelyn Voldeng : « l'intertexte général est le rapport avec des textes d'auteurs différents, l'intertexte restreint, avec un texte du même auteur » (Haruvi, 2000, p. 147). Le décalage dans le temps mène bien souvent à une réévaluation de la valeur d'une énonciation précédente dans la perspective d'appuyer ou contredire les propos des hypotextes. Évidemment, la majorité des citations dans les œuvres étudiées participent davantage de la logique de l'intertexte général, tentant d'explorer l'étendue culturelle liée à leur sujet, mais quelques exemples d'intertextes restreints sont présents dans les pages de *Ping-Pong*. L'exemple le plus marquant se trouve dans l'utilisation des commentaires, reproduits en vert pour souligner la différence de contexte d'énonciation, qui rythme la lecture de

la bande dessinée. Ceux-ci agissent comme une forme d'intertexte restreint qui traverse l'ensemble du livre et reconduit ou retravaille certains aspects de la version autopubliée. Cette relation est d'abord soulignée dans l'introduction, où elle raconte le projet du livre. Cependant, même sans cette précision, il est possible de percevoir la relation métatextuelle au sein des pages de *Ping-Pong.* En effet, nous pouvons retrouver dans ces marges des allusions directes à la version autopubliée et au temps écoulé entre les deux versions. Par exemple, à la page 43, l'autrice souligne qu'elle aurait dû utiliser trois pages plutôt qu'une seule pour décrire la relation que les mots ont à leurs définitions. Évidemment, en premier lieu, ce court exemple dénote la présence de commentaires par l'utilisation du passé : « J'aurais donc dû» (Zviane, 2015, p. 43). Le lecteur doit donc y comprendre une écriture qui regarde vers les actions passées. Au-delà de cette relation textuelle, on remarque aussi une représentation visuelle de celle-ci : l'autoportrait que Zviane utilise pour exprimer certaines émotions face au texte regarde directement les cases en question. Ici, la bédéiste utilise donc deux méthodes qui se joignent pour souligner le rôle de commentaire qu'aurait cette partie en vert du texte.

Le rapport de commentaire que nous pouvons observer dans le livre de Zviane peut également renforcer la valeur de certaines citations aux yeux des lecteurs. Lorsque l'autrice affirme qu'elle a « déjà dit [qu'elle] ne croyai[t] pas au talent, mais il y a, on doit l'admettre, le « chemin le plus court » » (Zviane, 2015, p. 20). Dans la version originale, la présence d'un intertexte était difficile à déceler. Un élément que les commentaires ont permis à Zviane de préciser, donnant littéralement un lien web qui mène à la page de son blogue où elle exprimait cette idée en 2008, permet de rendre le procédé plus visible. Par cet ajout, l'intertexte devient explicite. Une partie de son argument peut donc être articulé de manière plus détaillée par un autre texte. La présence du lien permettant de voir directement le texte qui avait été référencé par l'autrice facilite la tâche au lecteur qui souhaite approfondir sa compréhension de l'univers littéraire de *Ping-Pong.* Zviane, à travers ces œuvres, dévoile l'évolution ou la constance des positions qu'elle adopte. La citation est donc utilisée comme objet de connexion avec l'un des éléments les plus importants de l'ethos rhétorique, cette valeur du statut de l'énonciateur. Une lecture préalable des autres textes d'un auteur peut permettre de nourrir ce sens également, mais l'appel explicite à cette forme de relecture dirige considérablement plus la lecture. Malheureusement, le lien web n'est plus fonctionnel au

moment de la rédaction de ces pages. Cet intertexte a donc retrouvé son état originel, n'étant plus disponible facilement par les traces laissées dans l'œuvre.

Cette forme d'autoréférence ne peut cependant pas être considérée comme telle que si nous considérons ces commentaires comme un texte à part entière, distinct de la version originale du *Ping-Pong*. C'est l'effet que la présence des deux couleurs crée. Les appréhender comme une seule entité altérerait la manière dont la relation entre les deux, créant un intertexte qui serait internalisé, citant ses propres idées, plutôt qu'une version externe qui travaillerait donc un autre texte (Haruvi, 2000, p. 147), mais collée physiquement au texte précédent. Peu importe la manière dont cette relation est perçue, les commentaires en vert ne peuvent vivre sans leur hôte qu'est le texte original. Ce dernier peut, en revanche, être lu indépendamment, sans perdre son sens. Ainsi, la différence entre les deux moments d'écriture est centrale à la compréhension du rôle de cet élément du livre de Zviane. Les commentaires peuvent autant supporter les idées, en détaillant les sources de celles-ci, ou réduire leur impact, en mettant en doute leur validité ou la qualité du point qui était établi : « Était-ce vraiment si clair que ça? » (Zviane, 2015, p. 19)

Nous avons déjà exploré, dans le chapitre précédent, le rôle de certaines des formes intertextuelles que Genette décrivait dans *Palimpsestes*. Principalement, nous avons vu comment l'architexte et le paratexte permettaient d'élaborer des stratégies pour la création d'un horizon d'attente. Ces deux catégories se forment à l'extérieur du texte et peuvent donc être interprétées avant la lecture. En effet, l'architexte repose sur les genres dans lesquels s'inscrivent les œuvres et peut être conçu dans le rapport préalable à l'œuvre, se nourrissant de ce que nous avons défini comme étant la connaissance encyclopédique. Compte tenu de leur rôle dans la culture populaire, le sens de toute bande dessinée est filtré par « the prism of the more conventional comics, irrespective of whether there are any explicit references to these texts or not. » (El Refaie, 2012, p. 216) De cette manière, l'histoire de la bande dessinée crée un horizon d'attente qui accompagne la lecture. Les différents formats et leurs rôles dans l'histoire de la bande dessinée amorcent donc une première forme de relation transtextuelle qui devient un vaste environnement de référence pour les artistes qui s'en inspirent. L'artiste peut s'installer dans le contexte, mais n'en est que très peu la source. Le paratexte, quant à lui, repose sur les éléments textuels qui entourent l'œuvre, comme l'introduction que Zviane a produite pour son édition commentée de *Ping-Pong*. Le paratexte , en plus de révéler des indices quant à la mise en scène de soi, recèle également de précieux

renseignements sur le genre littéraire et la façon dont une autrice s'y positionne, permettant à l'œuvre de se placer dans un ethos de genre. Déjà, sans faire une exploration détaillée de cet aspect, Genette déclarait que le paratexte était le « lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le contrat (ou pacte) générique. » (Genette, 1982, p. 10) Ainsi, le paratexte dévoile, par différents mécanismes que nous réexplorerons, l'architexte qui encadre l'œuvre et qui permet aux lecteurs de situer leur expérience littéraire.

Nous avons déjà vu comment les maisons d'édition fondent leurs images discursives sur les œuvres qu'elles publient, accumulant les ethos de leurs auteurs afin de former une nouvelle image. Dans le cas de la maison d'édition *Pow Pow*, qui publie *Ping-Pong* et *Moi aussi je voulais l'emporter,* l'architexte que leur corpus génère est lié à l'image de la bande dessinée moderne pour adultes, qui met de l'avant la figure de l'auteur comme élément récurrent. Que ce soit par l'utilisation de l'écriture autoréférentielle ou simplement par un rappel des autres œuvres d'un même auteur de bande dessinée, l'auteur devient un point de repère pour un lecteur dans des œuvres qui sont moins sérielles que beaucoup de bandes dessinées populaires. Ainsi, la présence du nom de *Pow Pow* permet de diriger le lecteur vers sa connaissance préalable de cette institution. Similairement, nous avons établi que les deuxièmes de couvertures étaient utilisées dans les deux œuvres comme des moyens de présenter la thèse de l'œuvre, ses sujets ou les questions qui y seront explorés. Nous avons défini que, par le paratexte, les bédéistes peuvent établir leur rapport à l'autoreprésentation, mais nous y trouvons également des traces du style graphique qui sera utilisé dans les pages du livre. Cet outil permet donc de préparer le lecteur aux différents ethos des autrices.

Cependant, nous avons omis, volontairement, une partie du paratexte dans notre première partie qui est présente dans les deux œuvres : les citations en exergue. En effet, autant *Ping-Pong* que *Moi aussi je voulais l'emporter* utilisent tous deux ce procédé, utilisé dans une majorité de bandes dessinées publiées chez *Pow-Pow*, pour établir leur relation à l'intertexte : on peut le voir par la présence d'une citation de Félix Leclerc qui introduit *La petite Russie* (Desharnais, 2018) ou le choix plus humoristique de citer un film où un chien joue au basketball dans *La conquête du cosmos* (Fontaine Rousseau et Desharnais, 2021). Dans les deux œuvres que nous analysons, la première page du livre est elle aussi occupée par une ou des citations qui permettent d'introduire des thématiques de l'œuvre. Ainsi, dans *Ping-Pong*, Zviane emprunte une longue citation à Wassily

Kandinsky, un peintre lui aussi connu pour ses réflexions théoriques sur l'art. La citation ouvre le livre en expliquant comment « les différents arts se mettent-ils lentement en chemin pour dire ce qu'ils peuvent le mieux dire, et ce, par les moyens que chacun d'eux possède exclusivement. » (Zviane, 2015, p. 1) Cette citation dévoile déjà un des éléments centraux du livre : la multiplication des perspectives et des outils théoriques que permet l'adoption de plusieurs formes artistiques comme cadres théoriques. Cette citation formule donc un appel à l'autorité, permettant à Zviane de s'inscrire dans le sillage artistique et théorique de cet auteur et de s'installer dans la lignée de celui-ci. À son tour, Kandinsky retravaille, dans le troisième paragraphe de la citation, les mots de Socrate, « connais-toi toi-même », pour les appliquer de manière plus générale à la relation entre l'artiste et les modèles qu'ils utilisent. Une mise en abime de citations est ainsi créée : Zviane cite Kandinsky qui, à son tour, cite Platon. Ces multiples niveaux d'intertextualité rappellent la métaphore du palimpseste déployée par Genette, le texte en cache un autre, qui en cache un autre, traversant une longue histoire littéraire, philosophique, culturelle. Ainsi, la citation démontre en elle-même la multiplicité des points de vue qu'elle décrivait.

De l'autre côté, dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, Julie Delporte déploie plutôt deux citations dans son exergue qui se complètent pour évoquer la profondeur recherchée. Citant deux femmes de lettres modernes, Goliarda Sapienza et Monique Wittig, elle crée ainsi une autre lignée littéraire. Dans la citation de Wittig, « on voit qu'elles ont entre les mains des petits livres dont elles disent que ce sont des féminaires » (Delporte, 2017, p. 1), on perçoit d'abord la trace de l'importance de l'écriture féminine. Cependant, par l'utilisation de l'adjectif « petits », nous lisons aussi une minorisation, bien que revendiquée, de l'importance de cette écriture. La seconde citation explique cependant le rôle important joué par ces petites écritures puisque « les choses non-dites pourrissent à l'intérieur de nous. » (Delporte, 2017, p. 1) Nous pouvons voir que, avant même d'entrer dans le corps du texte, les œuvres déploient des relations transtextuelles et établissent des liens entre différents textes. Ces relations permettent de donner de la valeur à l'énonciation, la plaçant dans un contexte littéraire qui dépasse la réflexion individuelle pour s'appuyer sur l'ethos d'autres auteurs qui font déjà partie de la culture littéraire plus large. La citation en exergue permet donc d'introduire le ton de l'œuvre, tout en créant ce lien. Elle ouvre la porte aux connaissances encyclopédiques nécessaires à la lecture modèle de cet univers littéraire et dirige le lecteur vers des prolongements possibles aux propos formulés dans l'ouvrage si on ne dispose pas déjà de ces

repères dans notre encyclopédie personnelle. Par l'utilisation de l'intertexte, les œuvres passent d'une écriture individuelle à une négociation de sens dans le rapport au collectif. Pourtant, « si le « je » se range dans le « nous », il n'en projette pas moins un ethos individuel à travers une apparente fusion dans la collectivité. » (Amossy, 2010, p. 177)

2.4 Intertexte rejeté/intertexte ajouté

Au-delà de l'ethos individuel des auteurs des citations intertextuelles, les bédéistes peuvent utiliser des citations qui retravaillent des idées de la vie courante. En effet, dans les deux livres, les autrices utilisent des expressions partagées par la communauté comme base de leur réflexion, retravaillant ainsi une forme discursive qui aurait été entérinée par l'utilisation commune de celles-ci. Cette utilisation de l'expression toute faite pour construire le discours est au centre du livre de Julie Delporte et va jusqu'à se manifester dans le titre : *Moi aussi je voulais l'emporter* est une référence directe à la règle de grammaire qui dit que « le masculin l'emporte » dans les normes liées aux accords en genre. Cette règle n'est cependant jamais directement citée. Sous-entendue, elle conserve une présence puissante sur le discours de l'autrice puisque « ça fait mal les règles de grammaire » (Delporte, 2017, p. 50-51) et qu'elle voulait écrire un livre pour le dire. L'intertexte est donc ici, non seulement collectif, mais également indirect. Sa présence dépend de notre connaissance préalable du libellé des règles de grammaire qui sont martelées à toutes et à tous au moment de leur apprentissage de l'écriture. Ce recours à la citation d'une règle de grammaire permet de retravailler un ethos qui avait été accepté par le collectif, reproduit à l'extérieur de son cadre textuel originel pour devenir une représentation de la valeur collective. Les règles de grammaire sont une forme intéressante de cet ethos commun puisqu'elles témoignent de normes qui sont très encodées et qui dévoilent les réalités sociales par les biais des usages linguistiques, outils qui nous servent également à les critiquer. Ainsi, l'écriture de Julie Delporte critique son propre outil. Elle explore la manière dont l'outil linguistique lui-même reflète ses idées et anxiétés face à sa réalité, comment les questions de genre sont présentes dans la langue et limitent sa propre expression.

Nous pouvons également voir l'utilisation des normes collectives dans l'expression artistique comme moyen de créer un ethos individuel dans les pages de *Ping-Pong*. En effet, Zviane y utilise la grammaire pour explorer la manière dont « les règles esthétiques du genre […] sont

définies a posteriori » (Zviane, 2015, p. 75), que c'est par l'observation de ces normes déjà présentes dans les actes linguistiques, ou musicaux, que ces normes se forment. Ainsi, les deux textes se répondent : si les rôles de genres sont très cadrés et défavorisent le féminin dans la grammaire, c'est dû à une écriture dans la langue de normes sociales qui étaient déjà dans la pratique courante. Cependant, l'exemple employé par Zviane remet plutôt en question d'autres règles, tentant d'exprimer son idée à l'aide d'un exemple plus connu d'un large public. Elle s'intéresse plutôt dans cette partie du livre aux normes musicales qu'elle tente de rationaliser afin de comprendre comment celles-ci peuvent être mobilisées pour fonder la qualité d'une œuvre. Zviane utilise principalement l'exemple des quintes consécutives, comme étant un exemple de chose à ne pas faire selon les cours de composition musicale qu'elle a suivis. Elle conclut en revanche en observant celles-ci que les règles ne devraient pas servir à normer le discours, mais plutôt à les décrire pour mieux les comprendre. « Si on savait les règles pour créer des chefs-d'œuvre, les chefs-d'œuvre n'existeraient plus » (Zviane, 2015, p. 78), dit-elle. Les règles sont toujours à remettre en question, même si elles demeurent utiles.

Cette manière de s'interroger sur les intertextes en les mobilisant reflète ce que Dina Haruvi, dans son analyse des intertextes dans des œuvres de l'avant-garde féministe québécoise, décrivait comme un intertexte masculin. En effet, alors que l'intertexte est souvent employé pour ajouter l'ethos d'un autre énonciateur à celui de l'auteur, dans le cas de l'intertexte masculin, « c'est pour s'opposer à ces discours, qui dans leur majorité discriminent la femme, et se poser en tant que sujet que les femmes veulent écrire. » (Haruvi, 2000,p. 148) Même si les citations utilisées par Zviane, contrairement à celles de Julie Delporte, ne s'intéressent pas directement à la question du genre que présuppose cette terminologie, la logique reste similaire. L'étude de cet intertexte dit masculin peut nous être utile pour décrire un rapport négatif à l'intertexte. Celui-ci serait utilisé pour décrire, dans un premier temps, les normes sociales environnantes et, dans un second temps, les rejeter ou les nuancer. Cette forme intertextuelle analysée par Haruvi est très directement employée par Julie Delporte dont le discours se rapproche d'ailleurs fortement des autrices observées par la théoricienne. Delporte, comme les artistes des avant-gardes féministes, « en attaquant le langage patriarcal, le sens, le savoir, les mythes, les institutions, vise à une remise en question totale du système, à savoir des fondements mêmes de la pensée » (Haruvi, 2000,p. 144). Cette idée ajoute à l'analyse que nous avons déjà faite du titre de l'œuvre, mais nous pouvons voir cela dans d'autres

formes de citations d'intertexte collectif dans ce livre. Dans les premières pages de son récit, en effet, elle souligne également la manière dont la féminité peut être décrite de manière dénigrante dans les expressions de la vie courante. Celles-ci, même si elles ne représentent pas des normes aussi ancrées et réglementées que celles de la grammaire, décrivent une facette du système idéologique que l'autrice tente de contester. La bédéiste parle rapidement de la manière dont son propre père employait l'expression « du travail de bonne femme » (Delporte, 2017, p. 4) afin de décrire un travail mal accompli. Cette description de ses souvenirs lui permet ensuite de souligner que cette idée a longtemps nui au développement de son écriture : « à quoi bon ce livre alors? » (Delporte, 2017, p. 6) La réponse se forme d'elle-même : le livre sert à contredire cette expression de la vie commune, ce souvenir fondateur de l'autrice. Le travail féminin devient donc une façon d'écrire autrement.

Par cette critique des normes et institutions qui façonnent et limitent encore aujourd'hui la place de la femme dans la sphère publique, la bédéiste se place directement dans la lignée de celles dont l'écriture était le sujet d'Haruvi : « plus qu'un discours sur soi, on a là l'articulation d'un discours collectif des femmes sur la femme. » (Haruvi, 2000, p. 141) Dans les exemples cités par cette théoricienne, c'est plus souvent par la parodie, le pastiche ou la satire que l'intertexte masculin se construisait. Ridiculiser les idées qui avaient été présentées permettait de conceptualiser un ethos contraire. Pour sa part, Delporte, plutôt que de tenter de ridiculiser la réalité, la représente et laisse au lecteur ou à la lectrice la possibilité d'interpréter cette réalité dans le contexte du reste du récit. Ceci permet à l'autrice d'ancrer son discours dans la réalité, de le rendre plus authentique. Elle se place en écho à cet esthétique littéraire, mais, tout en employant la bande dessinée pour le faire, produit une autre forme de cette expression. L'aspect autobiographique de son récit l'amène à se conduire autrement face au discours littéraire environnant. L'utilisation des intertextes permet donc de créer un sens de communauté autour de ceux qui auraient une expérience commune, une forme de lecteur idéal idéologique.

Nous pouvons également trouver dans les pages des bandes dessinées des deux bédéistes des exemples de ce que Haruvi décrivait comme étant l'intertexte féminin. En effet, alors que les autrices de la littérature féministe tentaient de créer un nouvel ethos littéraire en affrontant directement celui des auteurs masculins qui formaient un grand pan des institutions culturelles, elles tentaient également de se trouver. Pour se faire, « l'intertexte féminin veut naturellement

rendre hommage à l'écriture des femmes ; il est aussi envisagé comme […] une sorte de travail en groupe où tout est partagé » (Haruvi, 2000, p. 150) créant une communauté intertextuelle. Cette toile formée de liens entre les voix féminines, « ce même petit sac de femmes inspirantes » (Delporte, 2017 p. 166) comme Julie Delporte le nomme, peut être parfois limité dans le nombre de sources possibles d'inspirations et doit donc opérer dans une forme de partage, « renonçant au système de la propriété et l'inviolabilité littéraire » (Haruvi, 2000, p. 150) qui formerait l'individualité du discours. Cette création d'une généalogie artistique commune est très fluide, naviguant entre les arts et les genres, avec la volonté de conserver une forme de cohérence. La présence la plus marquée de ce type de relation intertextuelle se manifeste notamment dans la quête que l'artiste entreprend sur les traces de l'œuvre de Tove Jansson. Cette recherche dévoile une relation étroite entre la voix et celle de l'artiste finlandaise à propos de ces enjeux. À la lecture de la biographie de Jansson « la perspective d'être une femme de 60 ans [lui] semble soudain plus douce, enviable. » (Delporte, 2017, p. 170) C'est en étant confrontée à l'écriture d'une autre femme que les inquiétudes de la narratrice s'apaisent. La communauté littéraire féminine lui permet donc de répondre à une partie de ses questions. Si la présence des institutions peut limiter les accès des femmes au discours, il n'est pas impossible pour elles d'en vivre pendant longtemps. Même si la recherche que l'autrice tentait de faire sur le sujet a finalement dévié du projet initial, une autre forme d'énonciation en est ressortie. La voix descriptive de la recherche documentaire qu'elle tentait de faire a laissé sa place à une voix plus personnelle qui jongle avec ces réalités. L'ethos renouvelé ainsi dépend bien plus du pathos, d'une connexion aux émotions de son public cible, que d'une recherche encyclopédique. L'intertexte dénote donc ici la présence de cet univers textuel où les réponses trouvées par les femmes du passé peuvent aider les femmes du présent. Ainsi, par le positionnement face aux textes qui les entourent, les autrices se créent une image discursive qui leur permet de se creuser une place spécifique. L'utilisation de l'intertextualité de cette manière permet de s'assurer de la compréhension du lecteur de la posture que l'énonciatrice adopte. Cette « « posture » [est] comprise comme « la façon d'occuper une position » [mais surtout] « comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques » » (Amossy, 2010, p. 88). L'intertexte permet donc de gérer son propre discours, mais également le discours des autres, et de les positionner face au sien qui demeure tout de même le centre d'intérêt du livre, puisque c'est l'énonciation qui contrôle en grande partie ce qui est vu ou

lu. L'interprétant peut en réduire l'impact par l'aspect toujours imparfait de ses connaissances préalables, mais il en reste que le discours est soutenu par le sens de lecture de l'œuvre.

2.5 Intertexte visuel

L'un des éléments qui donnent sa particularité à la bande dessinée est le rapport symbiotique entre le texte écrit et l'image. Cette coprésence permet de faire naître d'autres formes de relations intertextuelles grâce aux possibilités graphiques du médium. Ainsi, les œuvres de bandes dessinées peuvent citer d'autres textes et, comme nous l'avons vu pour des exemples plus traditionnels d'intertextes écrits, former une image de soi qui ajoute au contenu autobiographique. La première forme que prend l'intertexte visuel dans les œuvres que nous analysons est le rapport de représentation directe d'autres objets graphiques ou visuels.

En effet, nous pouvons voir dans les pages des bandes dessinées de Zviane et de Julie Delporte, un bon nombre de citations visuelles prennent la forme de reproductions par les bédéistes d'autres dessins, peintures, photographies ou scènes de films. Ces reprises jouent un rôle similaire à celui de la citation écrite. En reproduisant, dans son intégralité ou partiellement, ces œuvres et en les plaçant dans un nouveau contexte d'énonciation, un auteur peut jouer avec les valeurs que l'image porte en elle pour construire l'ethos narratif qui lui serait propre. Ainsi, Zviane emprunte par moments des dessins à d'autres bédéistes. Par exemple, au début de son chapitre intitulé « Bon goût », elle utilise la grille interprétative développée par Boulet, un autre bédéiste québécois, citant à ce moment une interaction qu'ils ont eue en 2014, qu'elle accompagne d'illustrations-citations. Pour démontrer la variété des styles de dessin, allant de « bonhommes patate [à] quelqu'un qui sait dessiner une cathédrale gothique en perspective avec tous les reflets sur les vitraux et la profondeur atmosphérique » (Zviane, 2015, p. 80), elle reproduit les dessins de XKCD et ceux de Moebius. Le premier est connu pour ses dessins simplistes, utilisant souvent les bonhommes allumettes afin d'illustrer ses courtes bandes dessinées, alors que le second est, au contraire, connu pour le niveau impressionnant de détail dans ses dessins. Alors que les deux artistes sont reconnus dans leur domaine, ils ont pourtant pu le faire par des propositions esthétiques complètement opposées. Le commentaire en marge qui accompagne cette seconde illustration nourrit d'autant plus l'exploration de la diversité puisqu'elle dit qu'elle a « essayé de reproduire une image » (Zviane, 2015, p. 80). Souligner cette tentative démontre donc qu'elle reconnait ici les limites de sa capacité

à reproduire dans un si petit espace le détail de l'œuvre de Moebius. Ce commentaire permet également de souligner l'acte d'appropriation propre à la relation intertextuelle. Cette acceptation humoristique de l'incapacité à reproduire la complexité du dessin de l'artiste cité est multipliée par la case présente plus loin sur la même page qui montre le rôle du lien empathique entre le lecteur et le dessin où elle ne tente même pas de reproduire le style de Goossens, remplissant la case plutôt de texte : « Désolée, je ne suis pas capable de reproduire du Goossens (du Moebius non plus, d'ailleurs). » (Zviane, 2015, p. 80)

Cette action ne relève pas tout à fait du pastiche puisque celui-ci, « dont la fonction est d'*imiter* la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible. » (Genette, 1982, p. 102) Pourtant, la citation n'est pas tout à fait exacte non plus, étant nécessairement adaptée par la reproduction de l'image qui est produite. Ici, l'intertexte visuel est remplacé par une citation textuelle, mais crée le même effet de proximité avec un lecteur idéal puisque la reproduction dans la première section ne représente pas entièrement non plus le détail du dessin cité. La qualité argumentative dépend donc en partie d'une connaissance encyclopédique de l'œuvre de ces deux artistes ou d'une recherche permettant de comprendre exactement l'intérêt de l'exemple. Cette difficulté se présente différemment dans la citation textuelle qui, même si elle ne reproduit pas l'œuvre dans son ensemble, reproduit tout de même les signes. Le rapport partiel de la reproduction sémiotique est la source de cette différence. Un changement de mise en page ou même de calligraphie aurait un impact très différent dans la valeur du texte qui en serait tout de même parfaitement lisible. Ceci est d'autant plus vrai que c'est la virtuosité du trait des artistes cités qui est au cœur de cette partie du texte. Cette stratégie permet à la bédéiste d'emprunter l'ethos d'un autre artiste pour complémenter son argumentaire. La citation permet de créer une relation hypertexte-hypotexte qui complémente la richesse de l'un et de l'autre : une « relation unissant un texte B […] à un texte A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Genette, 1982, p. 13) Cette utilisation d'illustrations d'autres auteurs dont les dessins sont reproduits pour servir d'exemples se trouve aussi plus loin dans le livre de Zviane, qui utilise XKCD (Zviane, 2015, p. 117) ou Sailor Moon (Zviane, 2015, pp. 104 et 125), entre autres. Par ces exemples, Zviane se crée un vaste inventaire de bandes dessinées qui lui permet de se doter d'une forme d'autorité. Parmi les œuvres citées, nous avons des webcomics américains, de la bande

dessinée franco-belge et du manga japonais qui ont tous des tons et des publics cibles très différents. Ceci permet à Zviane de démontrer une diversité d'objets auxquels sa perspective peut s'appliquer.

Chez Julie Delporte, nous pouvons voir surtout des exemples de citations visuelles empruntées à des œuvres qui ne se trouvent pas dans le milieu de la bande dessinée. Ceci peut être expliqué par la place que le dessin d'observation a dans *Moi aussi je voulais l'emporter*. Ainsi, les représentations qui s'y trouvent sont dirigées par l'expérience directe de l'autrice et son récit de vie. Les œuvres citées sont donc celles qui étaient soit physiquement ou mentalement présentes dans ces moments de la vie de l'autrice, reflétant cette impression de « porter la vieille histoire des femmes » (Delporte, 2017, p. 49) qui traverse l'œuvre. Cette traduction du poids de l'histoire de la féminité évoque dans cette même page par la présence visuelle du personnage de Mouchette du film éponyme. Dans le film de Bresson, le personnage est victime d'un environnement violent qui la pousse à une fin tragique. Ainsi, pour « the adolescent Mouchette, 'force' cannot be subsumed beneath the classification 'childhood abuse'; rather, it takes the form of a materially recalcitrant poverty and a painful awareness of her political and cultural *powerlessness*. » (Cresswell et Karimova, 2013, p. 156) Cette force que décrivent Cresswell et Karimova est la source du trauma du personnage que Delporte représente et qui mènera à son suicide par noyade. Même si le texte ne cite qu'au passage, et principalement visuellement, le regard de ce personnage, un partage de cette impuissance culturelle peut être ressenti par un lecteur idéal qui connaitrait déjà le film qui est la source de cet intertexte. La version du film est évidemment beaucoup plus dramatique, mais l'image employée par Delporte souligne l'utilisation de la féminité comme symbole de cette difficulté à vivre qui jalonne les parcours de plusieurs femmes artistes. Le récit du film reflète donc le sentiment de violence genrée que la bédéiste décrit dans son récit. Dans *Moi aussi je voulais l'emporter,* les films, partie importante de la culture populaire, forment donc la représentation d'une réalité sociologique qu'elle déplore. En citant des œuvres qui remettent en question le rôle de la féminité, Julie Delporte crée « an imagined community of people with a common background and interests » (El Refaie, 2012, p. 216). Son utilisation des citations visuelles lui permet donc de créer deux niveaux à cette communauté : par l'intertexte et par le texte. Ceci est évidemment observable dans toutes les citations, mais il y a ici une nuance importante à apporter. Les illustrations empruntées par Delporte à d'autres œuvres travaillent la re-représentation de ces idées sociales. Pour un lecteur qui connaitrait les œuvres citées, ceci lui permettra de faire des liens avec

les thèmes de l'œuvre citée, alors que pour un lecteur qui n'aurait pas cette connaissance, l'importance de la citation en est amoindrie, mais pas nulle. Elle dénote tout de même l'environnement culturel dans lequel l'énonciation se pose. Il se forme donc la possibilité d'une abstraction. Contrairement à l'utilisation faite par Zviane des illustrations de Moebius ou de Goossens, les images conservent leurs impacts.

Deux éléments de la stylistique visuelle de l'œuvre de Julie Delporte accentuent l'impact de ce procédé : la mise en page et le trait. Alors que les illustrations que nous avons analysées un peu plus tôt chez Zviane n'occupent qu'une toute petite case dans une page qui contient également beaucoup de texte permettant de les contextualiser, les images citées par l'autrice de *Moi aussi je voulais l'emporter* ont beaucoup plus d'espace pour respirer. Ainsi, la représentation de Mouchette prend une page pleine et dépasse même légèrement sur la page voisine. De plus, l'impact de la citation visuelle chez Delporte est bien différent en ce qu'elle permet d'appuyer le propos de manière abstraite. Même si une connaissance de l'œuvre citée renforce le sens de l'illustration, l'appropriation de celle-ci par le style visuel de l'autrice crée un contact plutôt basé sur le sens de l'œuvre cité que lorsque Zviane tente d'explorer le spectre des possibles de la représentation visuelle et se voit limitée par ses propres capacités à les reproduire. Les éléments graphiques n'ont pas à être une reproduction directe des traits du film. Il s'agit pour créer la relation à l'intertexte d'être suffisamment reconnaissable pour un lecteur potentiel. Tels « [les] nom[s] propre[s] [qui font] émerger de la mémoire collective une image qui peut être multiple, voire proposer des facettes contradictoires qui seront diversement actualisées en fonction des circonstances et des allocutaires » (Amossy, 2010, p. 80), la présence de ces portraits ou de ces reproductions de scènes ouvre plutôt à une multiplication des interprétations.

Nous pouvons trouver un autre exemple de cet intertexte visuel dans *Ping-Pong* alors que Zviane cite directement la scène du film *Antichrist* de Lars Von Trier (Zviane, 2015, p. 54) dans laquelle un renard dit « Chaos reigns ». Cette représentation est utilisée comme une illustration du chaos qui est traité à ce moment-ci du livre comme étant un élément central de l'art : « Quand je consomme de l'art, je suis confrontée à comment quelqu'un d'autre a pris plein de petits morceaux de chaos […] et en a fait une organisation cohérente. » (Zviane, 2015, p. 54) Par ce questionnement, l'autrice souligne comment la création est « principalement travaillée sous l'angle de la cohérence et de la continuité » (Kaufmann, 2007, p.221). L'image qu'un auteur projette dépend de cette

capacité à structurer les idées pour bien communiquer cette cohérence. La citation demande une connaissance préalable du film pour être capable de la situer dans son contexte et d'en saisir la pleine portée, mais elle conserve un sens assez clair dans le contexte d'énonciation de l'autrice. Pour les lecteurs potentiels qui auraient déjà une connaissance de l'œuvre de Von Trier, l'utilisation de la représentation visuelle de cette scène ajoute une richesse à cette partie de la bande dessinée qui souligne également les connaissances culturelles de la bédéiste elle-même. Le film hautement controversé à sa sortie (Badley, 2010, p. 143) se distingue des autres références présentées dans le livre, s'adressant plutôt un public cinéphile qui serait au courant des controverses ayant entouré le cinéma de Von Trier. Il se crée donc, par l'utilisation de cette citation spécifique, un bris momentané de l'ethos préalable. Le lecteur idéal de l'œuvre se déplace légèrement de ce qui était perceptible par le paratexte, créant ainsi « deux rendus de lecture [qui] peuvent laisser le sentiment que les lecteurs n'ont pas eu accès à la même œuvre. » (Matly, 2018, p. 34)

Par la nature même de l'acte de lecture, l'importance d'une citation, qu'elle soit visuelle ou écrite, peut changer, influant l'analyse que l'on en fait. La bande dessinée de Zviane produit donc un effet spécifique de sélection du lectorat idéal, nourrissant cette multiplicité des interprétations et cherchant à démontrer cette diversité de connaissances chez l'énonciatrice. Le film demeure cependant un exemple intéressant de ce que l'autrice soulignera plus tard dans cette planche : « une personne moins sensible à l'art, c'est peut-être juste quelqu'un qui perçoit moins l'organisation. » (Zviane, 2015, p. 54) À ce moment, la bédéiste utilise également l'exemple d'une peinture de Jackson Pollock, connu pour son style chaotique dont l'intérêt esthétique est parfois difficile d'accès. *Antichrist* se trouve dans une situation similaire :

> opening the next morning's press conference, the Daily Mail's Baz Bamigboye, demanded the director justify his work and Trier replied, after a beat, "I don't have to excuse myself. You are all my guests, not the other way around," adding "I don't make films for audiences. I make them for myself" before proclaiming himself "the best director in the world." (Badley, 2010, p. 142)

L'allusion au film a donc comme rôle d'illustrer la place du chaos dans la perception que Zviane a de l'art et le fait que le sens d'une œuvre peut parfois être difficile à percevoir si les concepts que nous utilisons pour la décoder ne s'adaptent pas bien à celle-ci. Cet exemple est donc profondément autoréflectif. Si la citation peut sembler faire bris avec le ton du reste du livre, c'est parce qu'elle

crée ce même effet de déconnexion que l'autrice décrivait, mais dans le sens inverse : le choix du film de Von Trier embrasse volontairement le contraste chaotique pour un lecteur avisé, mais produit tout de même un sens en soulignant la coprésence d'une thématique similaire entre les deux œuvres. Cependant, le seul élément qui nous permet de saisir cet effet est une évocation visuelle de l'une des scènes les plus iconiques de ce film, la citation qui l'accompagne et la ressemblance à sa représentation visuelle. Le titre de l'œuvre ou le nom de son réalisateur n'est présent à aucun endroit de cette page. Cette citation n'opère donc que par les outils spécifiques du langage de la bande dessinée. Le rapport direct entre le texte et l'image se rapproche très facilement de celui qui prévaut entre l'image et le son au cinéma, permettant cette citation difficile à reproduire dans un texte écrit.

La représentation de médias graphiques n'est pas la seule méthode employée par les autrices des œuvres qui nous intéressent pour présenter des intertextes de manière visuelle. Une technique intéressante est la représentation visuelle de livres qui sont évoqués. En effet, dès les pages 16 et 17 de la bande dessinée de Julie Delporte, par exemple, nous pouvons apercevoir, dans une illustration qui occupe les deux pages, une représentation de deux des livres de la série des Moomins écrits par Tove Jansson. Ces livres illustrent la présence en arrière-plan de la recherche que la bédéiste faisait à ce moment sur cette artiste. La présence de livres rythme le récit de Julie Delporte et nous pouvons également en trouver un exemple chez Zviane lorsque, dans ses commentaires, elle dessine le livre de Ludwig Wittgenstein, *Remarks on colors,* pour continuer la réflexion sur le rôle des couleurs qu'elle déploie dans le texte : « comment décrire une surface OR? » (Zviane, 2015, p. 38). Ici, la représentation visuelle du livre occupe un rôle similaire à celui de la note de bas de page d'un texte écrit, citant des sources qui ont pu inspirer ou aider à répondre à ces questions. C'est un ajout aux propos de l'autrice. Cependant, dans les deux cas, même si le rôle de ces représentations est différent, reflétant ce dont le livre tente de témoigner, elles conservent un point commun qu'il est utile de souligner : ce ne sont pas les textes en eux-mêmes qui sont représentés, mais l'objet physique sur lequel ces idées sont déposées. Les textes sont donc représentés dans leur matérialité, plutôt que dans la citation des idées plus habituellement associée à l'intertexte dans les œuvres littéraires. De cette manière, les pages des bandes dessinées composent une forme virtuelle de table de chevet, ou de bibliothèque, où les livres s'accumuleraient pour former une représentation visuelle de l'environnement culturel dans lequel se placent les

autrices. Le rapport à l'objet physique du livre, dans la bande dessinée de Julie Delporte, offre un rapport au texte qui lui permet de se placer dans le décor, comme en trame de fond du récit. L'objet est présenté dans l'environnement matériel de l'autrice. Il fait partie de la vie, comme pris en note par l'autrice, et renforce le rapport à la réalité qui est demandé par l'écriture autobiographique.

La représentation visuelle de ces objets de culture est souvent, cependant, schématique, ne montrant que la forme simple d'un livre sur laquelle le titre est souvent le seul indice de ce qui se cache sur les pages. C'est ce que nous pouvons observer chez Zviane, mais également, dans le dessin de la copie de *Vernon Subutex* de Virginie Despentes qui accompagne un repas sur une table à l'extérieur (Delporte, 2017. p. 177). Dans ce cas, seuls le titre et le nom de famille de l'autrice nous sont donnés. Une illustration peut parfois être reproduite par Delporte, comme dans son utilisation de *Tender Points* d'Amy Berkowitz (Delporte, 2017, p. 126) ou du *Un livre d'un été* de Tove Jansson (Delporte, 2017, p. 108) sur lequel nous pouvons reconnaître le dessin d'une île reflétée dans l'eau qui se trouve sur la couverture. Au-delà du rôle que ces lectures occupent dans l'histoire personnelle de la bédéiste et du lien entre ces livres et cette réalité autobiographiquela valeur réelle du texte cité n'est pas directement saisissable. Ainsi, afin de bien comprendre le rôle de ces objets culturels dans la construction du sens du texte, le lecteur doit mobiliser ses connaissances encyclopédiques, qui dépassent le texte dans son immédiateté, pour bien percevoir ce qui se cache dans les pages.

Delporte ne plonge cependant pas toujours son lecteur dans cette situation. Par exemple, la représentation de l'île sur la page couverture d'*Un livre d'un été* que nous avons observé plus tôt est liée directement au rôle de cette image que la bédéiste avait déjà souligné quelques pages plus tôt. En citant, cette fois-ci directement, l'essai *Oar* de Jansson, Delporte mentionne qu' « elle les voit comme le symbole de la solitude constructive [et] qu'il n'y a pas de vraie liberté si l'on ne peut pas faire face à la solitude. » (Delporte, 2017, p. 91) Ainsi, l'intertexte direct est rappelé par une autre forme intertextuelle, qui prend cette fois une forme graphique et souligne une des valeurs qui est travaillée par le récit. Ce rappel souligne le rôle de la solitude et de la contemplation, partageant cette valeur avec ce qu'elle souligne de l'œuvre de Jansson. Par le recours à un procédé similaire, Virginie Despentes revient à la fin du livre, lorsque, en guise de remerciements, la bédéiste cite directement des titres de féminaires dont la lecture l'aurait guidée pendant la rédaction du livre. Dans cette section, Delporte nomme un autre livre populaire de Despentes, *King Kong*

théorie (Delporte, 2017, p. 240), un livre abordant également des questions liées à la féminité. L'objet réel sert donc de rappel à un intertexte qui est formé par la connaissance encyclopédique du lecteur ou par d'autres idées qui avaient été soulignées par le livre. L'aspect graphique simplifié de cette représentation transite par un lien matériel entre l'objet et les idées qu'il véhicule. Il réside dans ce choix stylistique une abstraction qui donne au livre un nouveau sens et ajoute à son tour aux intertextes textuels qui sont souvent plus largement expliqués.

Une autre forme de l'intertexte visuel se présente par l'ajout d'une représentation visuelle de l'auteur d'une citation qui est travaillée dans une bande dessinée. Cette technique permet de fusionner les avantages de l'intertextualité graphique et l'intertextualité écrite : la citation peut-être directement attribuée à son origine et il y a une forme de réinterprétation de l'image que nous pouvons avoir de son auteur par l'utilisation du visuel. Ceci s'avère une forme d'intertextualité qui est facilitée par les outils de la bande dessinée, dont les dialogues entre personnages, représentés par le biais de phylactères, est une incarnation phare. Nous trouvons surtout des exemples de cette méthode chez Zviane qui reprend souvent des citations comme si elles étaient du dialogue énoncé oralement par leurs auteurs. Cette stratégie permet à la bédéiste d'ancrer davantage les discours qu'elle cite dans son expérience personnelle et souligne l'aspect discursif et dialogique de ceux-ci et sert à mettre en récit des citations qui trouvent leur origine dans des échanges qu'elle a eue en présence de leurs énonciateurs. À ce moment, la bande dessinée change de point de vue. C'est l'autrice qui est témoin de la réalité présentée. Plusieurs autres artistes sont ainsi cités : l'éditeur de chez Pow-Pow (Zviane, 2015, p. 6), Delf, (p. 64), Jimmy Beaulieu (p. 68), Pascal Girard (p. 69), Guy Delisle (p. 72), etc. Nous pouvons trouver une autre forme de cette technique par l'utilisation de portraits d'auteurs que la bédéiste n'a pas pu rencontrer. Afin d'illustrer l'aspect indirect de ce type de citations, Zviane remplace le dialogue par une présentation du personnage qui salue le lecteur. Par cette méthode, elle nous présente Pierre Schaeffer (p. 34), Albert Camus (p. 45), Chris Ware (p. 52) ou Debussy (p. 75), par exemple. Ce dernier continue à parler, cependant, mais il s'adresse directement au lecteur, ce qui est perceptible par le regard qui traverse le quatrième mur. Le destinataire de ces énonciations est donc fluide. Selon la manière dont le livre nous le présente, il peut s'agir avant tout du lecteur du livre ou plutôt de l'autrice qui relate un échange auquel elle a assisté. Ces deux formes de représentations qui interviennent dans le propos de la narratrice créent une forme particulière d'intertexte qui donne un aspect très humain à la citation. Comme l'énonçait

Carmélie Jacob dans son analyse du livre : « l'avantage du recours à l'anecdote, dans un essai en bande dessinée, est qu'elle n'est pas seulement apte à illustrer, mais apte à *être* illustrée. » (Jacob, 2018, p. 99) L'anecdote étant vécue par l'autrice, elle occupe un double rôle : créer un rappel d'un rapport au réel et donner une plus grande liberté dans les manières de cadrer l'image qu'une citation d'un objet déjà visuel et pour lequel ces choix auraient déjà été faits.

La calligraphie employée par la bédéiste peut également créer un effet différent. Nous pouvons voir un exemple de l'utilisation de la calligraphie comme outil visuel pour souligner la présence d'un intertexte dans les pages de *Ping-Pong.* Alors que quelqu'un mentionne la qualité musicale de sa bande dessinée, l'autrice se rappelle la définition qu'elle avait apprise de la musique : « la musique est l'art des sons. » (Zviane, 2015, p. 50) Malgré le fait que cette citation soit reprise de la page précédente, cette répétition transtextuelle est soulignée par l'utilisation d'une police d'écriture dactylographiée qui reproduit l'esthétique des pages d'un livre et qui contraste fortement avec l'écriture manuscrite qui se trouve dans la grande majorité du livre. L'effet est double : premièrement, ce changement stylistique rappelle le manuel, l'objet physique, d'où la citation est tirée, mais également, dans un deuxième temps, elle permet de faire sentir l'aspect figé de celle-ci. En effet, même si la narratrice applique cette théorie, elle ne l'a pas encore totalement assimilé. C'est la définition de la musique qui lui a été donnée et elle la reprend lorsqu'elle y est confrontée. Cependant, cette fixité de la définition est la cause du problème que la page souligne : les bandes dessinées ne produisent pas de son et elles ne peuvent pas être musicales selon cette définition préacquise. Zviane est donc confrontée à une idée préétablie et doit déconstruire celle-ci afin de mieux comprendre ce qu'il en ressort. Ainsi, ajouter un élément de distinction visuelle à ce morceau de texte permet de souligner la rigidité de cette citation. La narration pourra ensuite jouer avec les idées qui y sont présentes, détournant les valeurs qui y avaient été associées.

Avant de clore cette partie de notre analyse, il nous reste à évoquer une forme de relation transtextuelle qui est permise par l'image : l'intégration à une histoire stylistique de la bande dessinée, voire des arts visuels de manière générale. En effet, les exemples que nous avons explorés dans les dernières pages concernent principalement des citations visuelles directes : des reprises d'images provenant de films ou d'illustrations de l'objet livre dans sa matérialité. Le spectre des intertextes visuels directs est déjà plutôt large, mais les relations plus indirectes sont encore plus difficiles à cerner. Cette forme spécifique de transtextualité est d'autant plus dépendante de la

cocréation de sens entre les bédéistes et les lecteurs. Pour les citations directes, nous pouvons voir la manière dont la contextualisation par des éléments de textes ou des utilisations d'objets iconiques pourrait se traduire par une gestion plus contraignante par l'auteur de cette cocréation. Lorsque Julie Delporte décrit son contact avec « une femme solitaire au cinéma » (Delporte, 2017, p. 137) en parlant de sa réaction face aux nouveaux Star Wars, elle dessine le portrait de Rey et Kylo Ren, des personnages du film, et laisse des indices à ceux qui ne les reconnaitraient pas. Ainsi, même un lecteur qui ne dispose pas des compétences destinées au lecteur modèle décrit par Eco aurait la possibilité de trouver le sens en effectuant des recherches dans les discours ambiants. À l'inverse, la conception d'un ethos par le moyen de citations architextuelles indirectes « relève d'un habitus au sens de Bourdieu – un ensemble de dispositions acquises qui constituent une sorte d'" inconscient culturel". » (Amossy, 2010, p. 51-52) Puisque « chacun effectue sa présentation de soi dans un espace virtuel où les réactions peuvent être nombreuses et variées, sans savoir au départ à qui exactement il s'adresse et avec qui il va dialoguer » (Amossy, 2010, p. 145), il est difficile de cerner avec exactitude l'impact d'éléments signifiants et la manière dont un lecteur individuel les liera avec d'autres objets culturels. L'impact de ces relations transtextuelles est cependant important pour approcher ces œuvres. Comme nous l'avons vu auparavant, l'écriture des livres que nous analysons se produit à la suite d'une période importante de la bande dessinée européenne et américaine. En effet, dans les quarante dernières années, nous avons pu y observer la montée en importance de l'écriture autobiographique. Dans ce contexte, la popularité de cette forme d'écriture a un impact sur sa réception: « ces ouvrages devaient côtoyer toutes sortes de publications comme pour mieux démontrer qu'écrits graphiques et littérature étaient susceptibles de former une communauté. » (Alary, 2015, p. 70) Cette communauté formée avec la littérature écrite permet aux bandes dessinées de partager implicitement certaines possibilités narratives. En effet, au même moment, la bande dessinée a su s'attirer une image discursive de maturité artistique qui lui a permis une plus grande légitimité en général, et une capacité accrue d'autoréflexivité.

CHAPITRE 3
L'ÉCRITURE, DANS L'ÉCRITURE DE SOI

Au fil des pages de *Ping-Pong* et *Moi aussi je voulais l'emporter*, il nous est possible de déceler la présence des autrices à même la représentation qu'elles font de leurs propres discours. En effet, plusieurs outils propres à la rédaction écrite peuvent permettre à un auteur de modeler l'ethos qu'il tente de présenter. Malgré l'importance des illustrations et des images qui la composent, le contenu de la bande dessinée émane pour une égale part du texte écrit. Deux formats de présentation dominent le texte dans une bande dessinée. Dans un premier temps, le phylactère en devient très souvent le support emblématique. Ce symbole est devenu, avec le temps, indissociable du médium, rendu pratiquement synecdochique. Celui-ci est fort utile, offrant une manière de créer une diégèse dialogale en structurant le temps d'énonciation en fonction de la lecture de l'image. Le texte d'une bande dessinée se présente sous la forme d'une narration qui entoure l'action et qui permet d'ajouter un contexte à celle-ci. Ces deux catégories, le dialogue et la narration, sont évidemment très générales, mais ce qu'il faut d'abord en retenir, c'est que, dans sa forme classique, le texte en bande dessinée est dépendant des représentations graphiques qui l'entourent, et vice versa. Ceci propose donc une un type de lecture distinct de celui de la prose, même illustrée. Dans ce rapport symbiotique entre texte et image, il reste cependant des utilisations pour lesquels soit le texte, soit l'image, est favorisé. Certaines de ces utilisations du texte permettent à des bédéistes de se construire une figure énonciatrice. Nous observerons donc ici comment le texte de la bande dessinée peut contribuer à l'ethos de nos bédéistes.

3.1 La fondation d'une figure de l'autrice dans le texte

Si nous admettons, tel que l'énonce Amossy, qu'« un nom propre fait émerger de la mémoire collective une image qui peut être multiple » (Amossy, p. 80), la présence de celui-ci peut aisément être remplacée par l'utilisation de pronoms qui seraient l'indice de leurs présences. Ces derniers, eux-mêmes, feraient référence au nom propre qui se trouve sur la couverture du livre que nous lisons, dans le cas d'une œuvre autobiographique. De cette manière, l'utilisation du je au fil des pages de la bande dessinée dénote non seulement la présence de l'auteur, mais également des

qualités multiples que lui associerait un lecteur idéal à partir de différents indices disséminés dans le texte. L'écriture à la première personne devient donc une manière de joindre les propos et la personnalité d'une bédéiste. La mise en scène du soi devient indissociable du reste des propositions narratives, esthétiques ou thématiques.

Dans l'œuvre de Zviane, on trouve de nombreuses traces de l'effet conjugué des textes et images pour s'autoreprésenter. Dans les pages de ce qui était l'édition originale, le je est le troisième mot que contient le livre : « Au secondaire, je dessinais pas mal. Mais c'était pas sérieux. » (Zviane, 2015, p. 15) L'incipit soulève d'entrée de jeu la question de l'origine de la créativité. Même si la narration est moins directement métatextuelle, parlant plutôt du geste créatif de manière générale, et de la relation de Zviane à ce geste, dès son plus jeune âge, nous y observons la genèse de l'œuvre que nous sommes en train de lire, soulevant la question de la démarche créative à plus long terme. Dans la version commentée, nous trouvons les deux premiers exemples d'utilisation des pronoms à la première personne dès la première phrase : « « Ping-Pong » est un livre que j'ai édité moi-même en novembre 2014 » (Zviane, 2015, p. 5). Ainsi, le choix d'évoquer dès l'incipit l'édition précédente du livre permet de souligner le travail créatif qui accompagne la naissance du livre. Nous pouvons même y déceler une insistance sur ces traces du soi par l'utilisation du « moi-même ». Ce dédoublement permet de souligner la liberté éditoriale du discours au moment de la création : le livre ayant été auto-édité, il n'était donc pas, du moins à ses débuts, limités par des considérations éditoriales. Cette première phrase ouvre donc l'écriture de soi aux commentaires métatextuels sur son propre rôle de créatrice, élément qui rythmera la suite du texte, et dont la présence gagnera en importance tout au long de l'œuvre.

D'un autre côté, chez Julie Delporte, la place de l'écriture de soi est plus discrète au moment de l'incipit. En effet, dans *Moi aussi je voulais l'emporter,* Delporte introduit le récit par sa propre expérience, mais elle n'en est pas le sujet : « Quand quelque chose n'était pas bien fait, mon père disait pour rire : « c'est du travail de bonne femme » ». (Delporte, 2017, p. 4) Ainsi, l'autrice ouvre en parlant de l'expérience qu'elle a des effets du langage de son père. Les traces de la première personne ne sont pas entièrement absentes de la phrase puisque nous pouvons y trouver le « mon » qui nous permet déjà de nous situer par rapport à ce qui nous est raconté, mais ce n'est pas elle qui dirige l'action présentée. Cette absence d'agentivité correspond justement à ce que l'œuvre cherche à mettre en question. Ainsi, si la subjectivité de la narratrice semble être effacée par les décisions,

c'est que, du moins à cet instant, elle l'est. C'est le langage du père et la perception sociale générale de la féminité qui oriente à ce moment-là du récit. Malgré la surabondance de traces de la première personne dans le titre, *Moi aussi je voulais l'emporter,* celles-ci se confrontent à une absence de victoire. Le livre sous-entend que le soi ne l'emportait pas. Finalement, alors que Zviane s'intéressait à la manière dont les artistes sont influencés par le monde qui les entoure, Delporte souligne plutôt les limitations que l'environnement social renforce au sujet de la féminité. Les deux utilisent l'incipit pour situer ces éléments centraux de leur œuvre.

Ainsi, dès la première phrase des deux œuvres, nous pouvons voir que les créatrices explorent leurs subjectivités par des stratégies complètement différentes. C'est par ces introductions que se crée le pacte autobiographique tel que décrit par Philippe Lejeune. Celui-ci permet aux autrices de « poser [leur] voix, choisir le ton, le registre dans lequel [elles vont] parler, définir [le] lecteur, les relations qu'[elles] entendent avoir avec lui » (Lejeune, 2010, p. 51). Certains des éléments de ce pacte resteront à préciser au fur et à mesure du texte, bien entendu, mais il se trouve ici, déjà, les grandes lignes de cette relation spécifique. Chez Zviane, le soi est productif, actif, il crée. Chez Delporte, le soi est, du moins au départ, plus passif, il est le réceptacle d'une culture qui l'entoure et le limite. Il se déploie donc, à l'intérieur de ses incipit, un positionnement qui dévoile l'ethos que les deux autrices tentent de former et dont l'impact sur l'œuvre est considérable. Même si les deux phrases se penchent vers les passés respectifs des deux autrices, l'acte linguistique qui est raconté diffère par la personne qui a le contrôle sur le discours. Dans les deux introductions de *Ping-Pong,* soit celle de la version originale et celle de la version commentée, Zviane s'intéresse aux œuvres qu'elle a créées dans sa vie. Que ce soit la version auto-éditée du même livre qu'elle nous présente ou les dessins qu'elle faisait au secondaire, la bédéiste conserve ce rapport à l'art comme élément vital de son discours. C'est ainsi ce rapport à l'art qui sera le sujet de l'œuvre. Au-delà des questions liées à l'art, c'est d'abord l'exploration de soi qui est en jeu. L'art de l'autrice fait déjà partie intégrante de sa vie telle qu'elle est présentée par ces discours d'introduction. L'importance est attribuée à l'acte de création qui était déjà présent. Le langage y devient donc un outil pour cette exploration de soi. C'est elle qui énonce sa réalité. Delporte propose, au contraire, un passé où le langage est extérieur et où le soi en sort limité. C'est le père qui contrôle le discours, qui, rapidement, devient associé au travail. Le travail féminin, que Zviane soulignait, y est alors discrédité.

Il y a très peu d'utilisations de la deuxième personne dans les œuvres que nous travaillons. Alors que la présence explicite de la deuxième personne semblerait utile dans la perspective d'établir une relation entre l'écrivaine et le lecteur, son absence dénote un aspect plus intimiste du dialogue des œuvres. Le soi n'est pas nécessairement mis en relation avec une autre personne à qui il est présenté. La première inclusion du vous pour s'adresser au lecteur, chez Delporte, survient au moment de la présentation du projet du livre : « ce livre que vous tenez entre vos mains devait parler de Tove Jansson » (Delporte, 2017, p. 69). Plutôt qu'une façon pour l'énonciatrice de partager une expérience positive pour que le lecteur s'y reconnaisse, la phrase prend la forme d'un aveu. Le livre n'est pas ce qu'il était censé être. Il s'agit donc d'une bifurcation du projet. Le projet d'écriture et de création, que Zviane s'astreignait à terminer, ne l'a jamais été par sa contemporaine. Il a dévié pour porter entièrement, ou presque, d'autre chose que ce qui avait d'abord été planifié. La recherche que la bédéiste faisait en Finlande sur une autre créatrice lui a plutôt inspiré d'autres réflexions. Elle a tout de même réussi à produire une œuvre, puisque nous pouvons la lire, mais l'adresse au lecteur se déploie ici plutôt pour solliciter notre complicité : elle nous invite à comprendre l'évolution de son projet originel. Non pas créer en suivant sa méthode, mais de l'y suivre dans son intimité. L'image du soi qui en résulte est celle d'une personne qui se sent bloquée par un contexte émotionnel qui l'empêche d'achever la rédaction du livre qu'elle avait d'abord planifié. Cet aveu d'échec, même bref, renforce donc la proximité entre l'énonciatrice et ses destinataires, ce qui permet ensuite de se sentir plus impliqué dans le développement personnel de l'autrice.

Un des rares exemples d'utilisation de la deuxième personne dans les pages des œuvres qui nous intéressent se trouve à la conclusion de *Ping-Pong,* dans laquelle celui-ci n'est non pas utilisé pour s'adresser directement au lecteur, mais bien pour créer un effet de dédoublement de l'énonciation. En effet, nous pouvons y voir une double représentation de la persona de l'autrice qui dénote ici sa volonté d'être plus positive :

> Allez! Lâche pas! Vas-y! Je le sais que tu travailles sur un gros projet de B.D. Que ça dure depuis genre plus de 7 ans et qu'il aboutit pas. Qu'il est à la fois source d'une grande joie et d'une grande angoisse… d'une GRANDE angoisse. Ce projet-là a juste besoin de temps, ça prendra le temps que ça prendra! Ça viendra. Aie confiance. C'est le fun, créer! C'est le fun, l'art! T'es pas toute seule à rusher. Tout le monde rushe!! Continue à travailler! Ça va bien aller! LÂCHE PAS! (Zviane, 2015, p. 159-160)

L'utilisation du dédoublement énonciatif, ici, permet, dans un premier temps, de représenter le discours interne de la narratrice. Cependant, l'utilisation du tu permet aussi d'universaliser le propos. Le « Lâche pas! » final occupe sa propre page, avec une calligraphie gigantesque dont l'esthétique rappelle les panneaux d'affichages lumineux. Il serait difficile de souligner davantage l'importance de cette phrase. L'exclusion de celle-ci du reste de l'énonciation, cependant, nous permet aussi de comprendre que le tu se transforme rapidement en conseils, voire en mots d'ordre offerts aux lecteurs. Cette méthode permet d'abstraire la phrase conclusive de son contexte originel et, ainsi, la deuxième personne devient accessible à une interprétation plus large. Le livre, malgré son utilisation d'exemples de la vie de l'autrice, proposait, en effet, que la créativité naisse de l'échange. Ce que cette conclusion laisse lire, c'est que l'échange doit se poursuivre et que la balle est dans le camp du lecteur. L'autre élément qui crée cette ouverture aux lecteurs des propos est le « tout le monde » souligné qui dénote l'idée de l'expérience partagée de la difficulté du travail créatif. C'est d'ailleurs à la case précédente que le regard du personnage représenté passe de l'autre autoreprésentation à un bris du quatrième mur, rencontrant le regard présumé du lecteur, même si le personnage est ici représenté sans yeux. Le discours et le regard, ensemble, créent cet effet de diffraction. L'énonciatrice s'adresse maintenant au lecteur. Le tu devient donc plus large. Cette utilisation de la deuxième personne permet de transformer un discours tenu à soi-même dans le contexte d'un projet difficile en quelque chose de plus vaste. Cette motivation devient donc partagée entre le lecteur et l'énonciateur, créant un contact particulier. Le lecteur est donc, pour finir, impliqué dans les idées, relancé vers sa propre créativité.

Une fois l'identité de l'énonciateur décrite, ce qui prend à l'écrit, principalement, la forme des marqueurs de subjectivité, il est possible de retracer, à travers les livres, « la même souveraine liberté que la littérature pour reconstruire un passé qu'elle ne prétend pas avoir enregistré » (Alary et al., 2010 p. 12.) En effet, dans les œuvres qui nous intéressent, nous retrouvons un angle subjectif et personnel qui est permis parce qu'il n'y a qu'une seule voix créative derrière le projet. En effet, malgré l'impact que pourraient avoir les comités éditoriaux, ces œuvres sont principalement le fruit du travail d'un seul artiste. Ceci n'est pas toujours le cas dans la bande dessinée où le travail d'écriture et de dessin est souvent séparé entre deux artistes spécialisés. Cette possibilité de la voix unique contraste avec le cinéma, grand contemporain de la bande dessinée, mais qui, par sa nature collaborative, est plus difficilement adaptable à l'écriture de soi. Ainsi, à travers les œuvres, nous

pouvons retrouver des éléments qui permettent de construire une figure spécifique de l'auteur, avec son passé et ses qualités qui dirige également la perception du livre.

Les œuvres de Delporte et de Zviane accordent une attention marquée à la représentation du passé. La première, d'abord, en fait l'élément central de sa narrativité. En effet, afin de renforcer le rapport au réel que demande l'écriture autobiographique, elle se permet de dater quelques-unes de ses réflexions par l'éventail d'anecdotes et d'histoires personnelles qui sont associées à la recherche des deux œuvres. Ceci crée un reflet de son livre précédent, *Journal*, qui est, comme le dit le titre, un journal personnel, genre fortement représentatif de l'écriture de soi. De manière similaire, donc, *Moi aussi je voulais l'emporter* emprunte les codes esthétiques de ce genre pour les transposer dans une œuvre dont le caractère est moins biographique, se centrant plutôt sur une question sociale plus spécifique. Le premier évènement daté dans ce livre est la première tentative d'avoir un enfant qui commence par une page où un morceau de papier découpé permet de lire « Bruxelles, septembre 2016 » (Delporte, 2017, p. 9). Cette inscription d'un lieu et d'une date permet de solidifier l'ancrage historique de ce qui est écrit par la suite, rendant plus authentique ce qui est raconté. À la page 26, nous trouvons une version indirecte de ce marqueur d'une temporalité avec un « un an plus tard ». Les souvenirs d'enfance ou les autres descriptions culturelles ne sont cependant pas datés. Il se crée donc une impression de retour dans un temps. Le style du journal intime n'est employé que pour ce qui est contemporain au développement du livre. Ceci dénote la présence d'un récit dominant, soit celui qui prend la forme du journal et qui décrit la rédaction du livre. Les évènements du passé de l'autrice servent plutôt à souligner le contexte culturel permettant de mieux comprendre le présent. Lorsqu'elle écrit qu'elle a « appris la sexualité la même année [qu'elle a] appris à lire » (Delporte, 2017, p. 36), les évènements restent volontairement imprécis, mais ils sont surtout écrits dans un contexte qui ne sert qu'à évoquer leur importance. Il n'y a pas d'âge, d'année ou de date spécifique qui soit précisée. L'association entre ces deux découvertes est cependant soulignée comme source d'une partie de son malaise face à sa propre sexualité. La temporalité exacte est donc accessoire. Elle permet surtout de mieux cerner la réalité à laquelle elle rattache ce souvenir. Delporte donne à cette histoire le poids de la « vieille histoire des femmes » (Delporte, 2017, p. 49). L'imprécision historique permet donc de rendre plus accessibles ces parties de son récit, les rendre plus générales. Ce sont les faits saillants qui en ressortent et doivent connecter avec le lecteur, pas l'historique spécifique de ces actions.

La relation au temps dans les pages de *Ping-Pong* est beaucoup plus conventionnelle, les mentions de dates sont surtout réservées aux évènements qui se passent à un autre temps que celui de l'énonciation. Chose intéressante, dans les deux cas, la notion de temps est conjointe à une présentation d'éléments contextualisant la vie des autrices au moment de ce qui est raconté. Ceci permet parfois d'associer un évènement à une période de la vie plutôt qu'à une date. Chez Zviane, on peut en trouver de nombreux exemples, comme ici : « J'ai étudié en dessin animé un an. Il y a un de mes profs que j'aimais bien, Dan. » (Zviane, 2015, p. 82) Ce n'est pas un moment précis qui est présenté, comme le septembre 2016 de *Moi aussi je voulais l'emporter*, mais plutôt un moment relatif à la vie de la bédéiste, transmis à un lecteur idéal, ce qui permettrait d'en tracer des éléments de son histoire artistique personnelle avec les théories de Maitland Graves qui l'accompagnent. Le rôle de l'écriture du temps permet de rendre plus personnelle l'énonciation dans l'œuvre. Ainsi, ceci réaffirme le pacte de lecture que la présence rapide du je, déjà, présentait. Nous sommes face à une figure de l'autrice, une représentation de soi, qui dirige explicitement la perspective empruntée, mais également le ton du récit.

3.2 Ethos commun et ethos individuel

Nous avons pu définir que l'écriture de l'ethos se construit en même temps que la formation d'une image du soi. Nous avons vu qu'elle peut se former à l'écrit par l'utilisation de la première personne et par la manière dont le récit se connecte à une forme de réalité par le rôle de la temporalité. Une autre technique de l'écriture de soi se trouve dans l'extension de la perspective du soi individuel à celle d'un soi qui serait plutôt collectif. En effet, en passant du soi au nous, un auteur, ou une bédéiste, peut agencer son ethos à celui d'un groupe plus large, qui l'entoure. L'écriture du collectif peut sembler, au premier regard, une chose bien différente de l'écriture de soi, mais c'est à la relation entre les deux que nous nous intéresserons. Ce collectif ainsi construit n'est « donc pas [une] simple addition d'individus, mais [plutôt un] élargissement du noyau initial que constitue le moi, d'une ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité. » (Amossy, 2010, p. 159) Le groupe auquel s'associerait un énonciateur est tout aussi construit par les valeurs et attributs qui sont énoncés que le personnage de l'auteur énonciateur qui est le centre de notre analyse. Ceci lui permet donc également de « [défendre] leur auteur, tout en insistant continûment sur la crédibilité de ce dernier, présenté comme un témoin sincère et probe justifiant sa vie par un savoir de la littérature et de lui-même peu à peu acquis. »

(Hubier, 2003, p. 97) L'écriture autobiographique dépend de cette construction de la crédibilité et l'arrimage à un groupe permettrait donc de faire communiquer les ethos des deux entités, l'individu et le collectif.

Par l'analyse de l'intertexte en première partie, nous avons déjà évoqué certains des éléments qui président à la formation de cet ethos collectif. Lorsqu'un auteur cite ou retravaille des textes d'autres auteurs, il se crée une communauté littéraire à même l'œuvre, comme un regroupement dans lequel se positionnent les autrices. Julie Delporte utilise énormément cette méthode lorsqu'elle parle de la manière dont elle se perçoit parmi les figures féminines de son environnement culturel. Évidemment, il y a d'abord la puissante présence de la figure de Tove Jansson à travers toute l'œuvre. C'est à la lecture de ses journaux que l'artiste décrit que « la perspective d'être une femme de 60 ans [lui] semble soudain plus douce, enviable. » (Delporte, 2017, p. 169) Elle y envie la paisible existence créatrice qu'elle découvre dans un parcours artistique qui lui semble pourtant si éloigné du sien : comme si sa vie s'excluait des attentes liées à son genre que Delporte dénonce tout au long de son texte. Ainsi, par cette figure qui était le sujet de ses recherches au moment de l'écriture du livre, il se crée une communauté féminine, comme une volonté de partager une expérience artistique avec une femme qui la précèderait. De plus, le grand nombre de citations d'autres textes de femmes, ou représentant des personnages féminins, auxquelles la bédéiste s'identifie souligne l'aspect vaste de la représentation de la féminité par les arts. Une volonté de s'autodéfinir, loin des demandes des projections masculines, se lit au fil des pages du livre. C'est de cette position que parlait Haruvi dans sa théorie d'intertextes féminins et masculins : « en prenant la parole au féminin pour se présenter, et par ce biais donner une nouvelle image de la femme, les écrivaines doivent souvent défendre des thèses féministes qui deviennent inhérentes à cette nouvelle prise de parole. » (Haruvi, 2000, p. 141)

L'œuvre de Zviane démontre également le rôle de ces intertextes afin de créer une communauté à laquelle des valeurs sont associées. Cependant le groupe qui y est construit est moins clairement circonscrit. Alors que Delporte démontre une volonté explicite de reformer une image de sa féminité et, donc, de celle des femmes comme classe, Zviane le fait de manière beaucoup plus dans l'optique de répondre à ses questionnements créatifs. Cette ouverture des possibles de la communauté fait cependant partie de la démarche de l'œuvre. *Ping-Pong* n'est pas un livre portant sur une identité féminine. Il porte plutôt sur une action, celle de créer, et sur la manière dont elle

se conçoit par l'expérience. Que ce soit par l'écrit, le dessin, la bande dessinée ou la musique, les citations que l'autrice présente se penchent plutôt sur cette question, soit en citant des réflexions, ou en citant des artistes qui l'ont influencée. Celui-ci vise donc à parler de la création comme de quelque chose qui ne serait pas restreint à un groupe limité : « la plupart des gens comprendront pas les idées telles qu'elles existent dans ma tête […], mais je crois que quelque chose arrive tout de même à traverser la brume qui nous sépare. » (Zviane, 2015, p. 157) Ainsi, même si, par moments, elle s'associe spécifiquement aux artistes visuels ou aux musiciens, les valeurs qui sont associées au groupe sont relativement similaires. Principalement, cela est dû à la manière dont la créativité demeure l'ancrage qui consolide le discours. Les spécificités de l'écriture musicale, par exemple, ne servent qu'en guise d'exemple ou d'anecdote pour ajouter à l'exploration. Le collectif est donc présent, mais le nous est ouvert dans son interprétation. Les citations qui sont travaillées dans la bande dessinée reposent toutes sur cet apriori, cette perspective.

Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter*, la question de l'association à l'identité féminine et la construction de celle-ci sont au cœur de ce qui est raconté. Il s'agit pour la narration d'un long travail de reconstruction où ce qu'est être une femme est constamment questionné et réévalué. Cet acte se fait principalement à travers des choix et des questions qui entourent le langage. Au-delà de la relation aux normes de grammaire qui donne son sens au titre de l'œuvre, il s'agit aussi d'une manière de réclamer une terminologie plus féminine : « Je fais cet effort depuis quelques mois : changer mon vocabulaire. Pour parler de moi-même ou de mes amies, chaque fois, remplacer le mot <u>fille</u> par <u>femme</u>. » (Delporte, 2017, p. 151) Cet effort linguistique a pour but de faire croître le rôle de la féminité dans sa perspective en maturant son image de la femme. Ceci lui permet de recentrer son discours sur elle-même, ou elles-mêmes. Le langage permettrait donc de changer nos perceptions de la réalité et avoir un impact sur elle. Même si, « au début, le manteau est un peu large » (Delporte, ibid.), elle réussit à s'approprier ce discours à un tel point que l'inverse survient. Le mot homme est remplacé par « garçons » (Delporte, 2017, p. 152), comme une manière de signaler un renversement de valeur. Cependant, ce changement est accompagné d'une forme de malaise puisqu'elle décrit le mot « homme » comme restant « coincé dans [sa] gorge. » (Delporte, Ibid.) Ainsi, le langage de l'énonciatrice laisse comprendre que le travail n'est pas encore accompli, qu'il reste des tensions à dénouer dans ses relations genrées. Cette tension se traduit par un ethos valorisant un travail constant où chaque étape du développement, afin de s'approprier sa féminité,

mène à une autre question, un autre blocage, qui doivent être traités eux aussi. Cette idée du développement continu est d'autant plus renforcée par la conclusion du texte. À la dernière page, dans une page de journal, datée du 19 juin, la narratrice déclare qu'elle est « morte de trouille d'être enceinte » (Delporte, p. 159). Cette panique reflète celle qu'elle a en début de livre, en septembre, « dans une ville où un été [elle a] essayé d'avoir un enfant » (Delporte, 2017, p. 11). Ainsi, les angoisses associées à la maternité sont encore présentes, même si bien différentes. Le choix de présenter ce questionnement en début et en fin de livre souligne l'importance de celui-ci. Ainsi, même si elle a pu formuler une longue réflexion sur son rapport à la féminité, à l'art et aux exigences de la relation entre ceux-ci, elle se retrouve encore paniquée à l'idée d'être enceinte. Dans l'énonciation de chacune de ses grossesses, soit celle qui ouvre le livre et celle qui le ferme, elle décrit cet état comme s'il était maintenu en secret, loin des réflexions de l'homme avec qui elle pourrait partager cette histoire. Il est là soit pour donner des idées de noms pour cet enfant à naître, ou pour se disputer avec elle. Ce sentiment d'incapacité à donner naissance à un enfant reflète également la relation similaire que l'autrice dévoile face à son propre art. L'acte de créer lui semble impossible. Le contexte est donc différent, mais suffisamment similaire pour créer ce sentiment de présence à long terme. Cette peur devient symbole de la limite des voix des femmes.

L'exemple du féminisme comme étant vecteur de construction de l'ethos est exploré par Ruth Amossy :

> Ainsi, la féministe des premières heures pouvait prendre la parole en son nom propre pour appeler les femmes à se constituer en collectivité et à se mirer dans un ethos susceptible de les englober et de les rassembler toutes. Elle contribuait ainsi à créer dans l'interaction verbale une identité que toutes les intéressées étaient censées endosser, et à imposer cette identité dans l'espace public. (Amossy, p. 158)

En effet, comme nous pouvons le voir chez Julie Delporte, l'expérience collective et l'expérience individuelle peuvent se superposer et s'interchanger afin de créer un sens qui serait commun. Il s'agit donc de la création d'une identité commune par l'écriture d'un nous, mais qui demeure liée à une perspective artistique individuelle. Ceci se déploie à l'intérieur des pages de *Moi aussi je voulais l'emporter* où cette fusion du commun et de l'individuel peut se percevoir lorsqu'elle se pose les questions : « Quel homme va supporter une féministe? Quel homme vais-je pouvoir supporter? » (Delporte, 2017, p. 197) Dans cet extrait, malgré l'inversion de la question, l'idée du

soi et l'idée de la féministe sont relativement interchangeables. L'identité de femme féministe et celle du soi opèrent conjointement face à la perspective d'une nouvelle relation avec un homme : l'une ou l'autre pourraient-elles se supporter? Cette superposition du nous et du soi nous mène à concevoir toutes les valeurs que Delporte associait à des discours féministes aux siennes.

Afin de participer à la construction d'un soi collectif, une énonciatrice peut également utiliser une identification négative. Il s'agit ici de prendre ses distances des attributs qui seraient associés à une image préconçue du groupe qui serait interrogé. Cette forme de discours se rapproche de l'ethos qui était créé par l'intertexte masculin que nous avons vu dans les analyses d'Haruvi, l'utilisation d'un contre-discours face aux images hégémoniques. La théoricienne définit celui-ci comme des œuvres qui sont écrites « pour s'opposer à ces discours, qui dans leur majorité discriminent la femme, et se poser en tant que sujet que les femmes veulent écrire. » (Haruvi, 2000, p. 148) Ceci fonctionne principalement lorsque le groupe en question est un groupe marginalisé, plus souvent exprimé par la voix de l'autre, tel que le laisse comprendre le discours du père qui ouvre le livre, et qui ridiculise le travail féminin à l'aide d'une expression populaire (Delporte, 2017, p. 4). Ici, Julie Delporte reproduit un discours masculin pour s'en distancier, montrant l'impact de celui-ci sur sa perception d'elle-même dès ses jeunes années. Dans le contexte que l'autrice décrit, si la femme existe dans l'imaginaire collectif, c'est souvent par des voix masculines. Elle décrit les voix féminines comme « un même petit sac de femmes inspirantes » (Delporte, 2017, p. 167), comme si elles étaient trop peu connues ou nombreuses pour offrir une diversité d'idées. La métaphore du petit sac dénote l'aspect réduit de l'histoire liée à l'écriture des femmes que l'autrice décèle. Il faudrait donc sortir de ce cadre afin de nourrir une vision historique de la féminité qui serait plus riche que celui dans lequel elle nage déjà. C'est l'idée des images qu'affronte l'ethos que souligne Delporte quand elle dit : « pourquoi j'ai dans la tête des images de secrétaires à talons qui taillent des pipes sous des bureaux? » (Delporte, 2017, p. 56-57) En effet, à ce moment du livre, elle décrie les descriptions hypersexualisées de femmes dont le rôle n'est que d'être objet de désir pour un regard masculin. Elle s'écrit donc en opposition à ce regard, désirant que des femmes puissent aussi créer, vivre, au-delà de ces assignations patriarcales. Ainsi, l'image de soi peut être négociée par une anti-définition, en démontrant des choses que nous ne sommes pas. L'autrice tente donc de se défaire des limitations sociales qu'elle perçoit. C'est cette contrainte qui est sous-entendue lorsqu'elle écrit : « j'aurais voulu qu'il me dise je m'occuperai d'elle tu

pourras dessiner je changerai les couches je vais même l'allaiter mais nous n'avons rien dit et quand il a joui, je me suis sentie trahie » (Delporte, 2017, p. 18-21). Cette trahison dénote la distance qu'elle ressent entre ses propres envies et la réalité qui l'entoure. C'est l'absence de partages des tâches qui est la source de sa souffrance, l'implicite absence de support moral et matériel qui traverse sa relation.

Ainsi, nous pouvons voir que, dans les pages du livre de Delporte, la création d'un ethos peut se faire par l'utilisation du collectif. En décrivant la réalité d'un groupe, ses qualités, et en s'y attachant, la bédéiste peut s'attribuer les valeurs de cette identité. Dans son livre, elle emploie surtout l'identité féminine pour arriver à ce but. Nous y trouvons une description de sa relation fluctuante sa propre identité, nécessitant des renégociations avec le monde qui l'entoure et les valeurs qu'elle s'attribue. Même lorsque la relation entre la communauté et l'autrice n'est pas aussi visible et directe, cette dernière « se dissimule dans les replis de l'énonciation testimoniale et puise dans cette discrétion même sa légitimité. » (Amossy, 2010, p. 173) Laisser la place à d'autres, que ce soit en citant ou, simplement en décrivant, permet de transmettre une image de confiance, n'ayant pas toujours besoin de se recentrer sur soi-même, mais également une image de raisonnement partagé. Le rapport au collectif est difficilement dissociable de la fondation de l'ethos puisqu'une image, pour être adaptée à un lectorat potentiel, doit fonder ses qualités sur un contexte. L'utilisation du groupe permet donc d'ancrer l'ethos de Delporte dans plus qu'un simple discours individualiste. Les crises identitaires dont témoigne le récit sont le reflet de problèmes bien plus grands et ces reflets sont, à leurs tours, réinterprétés par le lecteur, adaptés à son propre contexte. Julie Delporte tente de rêver d'une autre place pour la féminité.

3.3 Langage comme outil d'identité

À la suite de notre exploration des déclinaisons de l'ethos par la création d'une identité collective, nous devons nous pencher vers une des formes de collectivisation de l'ethos qui est beaucoup plus implicite. À l'intérieur des pages d'une bande dessinée, nous pouvons retrouver ce qu'Anna Giaufret décrivait comme étant « une représentation de la langue spontanée » (Giaufret, 2016, p. 128), une forme de langage quotidien qui tente de se rapprocher des réalités de l'oralité. Les mécanismes spécifiques de la bande dessinée favorisent une forme plus dialogale, ou orale, de l'écriture. Ceci mène à une présence accrue de la langue vernaculaire. En effet, même si les deux

expressions sont souvent conjointes, la spécificité du vernaculaire vis-à-vis de l'oralité vient de son contexte culturel culturel. Les bandes dessinées peuvent donc se permettre d'afficher une forme de langage qui s'éloignerait de la norme écrite, afin de reproduire cet environnement langagier. Cependant, il faut faire attention lorsque l'on s'intéresse à la question de l'oralité à l'écrit. Il se trouve dans la pratique de l'écrit, et même du dessin, des limites à la transcription de ces réalités. En effet, « les phénomènes d'oralisation et de variation vont se concentrer essentiellement sur les éléments lexicaux et morphosyntaxiques, ainsi que sur certains phénomènes phonétiques représentés par des formes néographiques » (Giaufret, 2016, p. 134). Ainsi, certaines formes de prononciations ou le rythme de celles-ci seront plus difficiles à représenter, malgré l'apport des outils graphiques spécifiques à la bande dessinée, que des changements de choix de vocabulaire. De manière générale, malgré ces difficultés, l'utilisation du vernaculaire ou de l'oralité permet à une bédéiste de créer deux effets qui se côtoient pour renforcer l'écriture de soi.

Premièrement, le langage crée un rapport au réel. Effectivement, lorsqu'une autrice utilise des formes de langage qui rappellent des discours oraux, il y a une possibilité de rappeler des évènements de la vie réelle du lectorat ou d'un auteur, ou, du moins, quelque chose qui pourrait s'en rapprocher. Même si le dialogue n'est pas rapporté de manière exacte, il en reste un rapprochement esthétique qui nourrit le rapport à l'anecdote. La représentation du réel est donc rendue plus crédible par cette méthode. Cette forme de crédibilisation se trouve principalement comme des extraits de dialogues mettant en scène des éléments de la vie réelle et cette stratégie se trouve principalement dans les pages de *Ping-Pong*. Cette présence plus importante de l'écriture dialoguée dans l'œuvre de Zviane est, entre autres, due à son utilisation plus classique des phylactères à l'intérieur des pages. Nous pouvons observer cette utilisation de la bulle pour écrire une réalité du dialogue prendre une forme explicite lorsque, à la page 76, Zviane emploie la superposition de phylactères pour représenter une cacophonie (voir Annexe B). La suite de questions qui accompagnent les idées qui commencent la page s'accumule dans cet extrait à un point tel qu'il est impossible de les déchiffrer en même temps. La bédéiste représente visuellement cette accumulation sonore en effaçant certains éléments du dialogue derrière d'autres. Le dialogue devient comme écrasé dans un espace-temps, puisque l'espace représente ici le temps, limité. Nous avons donc ici droit à une représentation visuelle de ce que nous décrivions : le texte, en bande

dessinée, peut se transposer en temps réel. Ce temps réel permet d'agencer la représentation d'un moment passé et le dialogue de celui-ci à une expérience du passé qui serait recréée.

Puisque le langage écrit dans la structure du dialogue permet de lui donner une forme de temporalité différente, il permet plus facilement de s'accorder avec des dialogues réels. En effet, dans la bande dessinée, « d'un point de vue sémiotique, le texte contenu dans le phylactère (ou bulle) constitue un élément iconique censé représenter l'énoncé émis au niveau diégétique par le personnage auquel le phylactère est relié, habituellement par un appendice. » (Giaufret, 2016, p. 206) La diégèse, dans le cas de l'écriture de soi, et d'autant plus lorsque l'on parle d'histoires vécues, implique une tentative de reproduction de cette expérience du réel. Chez Julie Delporte, le livre ne présente aucune bulle. En effet, les seuls dialogues rapportés le sont entre guillemets, comme dans un texte en prose plus traditionnel. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de discours rapporté chez Delporte, mais celui-ci est traité différemment, plutôt sous la forme de citations. Contrairement au discours rapporté de Delporte, la bulle permet au dialogue de se coordonner temporellement avec les images qui l'accompagnent. Ainsi, dans l'œuvre de Delporte, il se crée une distance avec la réalité décrite. Ceci offre au livre un aspect unique qui le distingue d'une grande majorité d'œuvres de ce format : par l'absence de bulles, l'autrice réduit la place d'un récit diégétique. Il en résulte une œuvre plus distante, mais, également, plus intime puisque l'expérience du réel est beaucoup plus clairement filtrée par la narrativité. Lorsqu'elle rapporte, par exemple, que « quand elle était petite, [sa] sœur disait qu'elle voulait des enfants, mais pas de mari » (Delporte, 2017, p. 31), il est évident, même à une première lecture, que cette idée est filtrée par les souvenirs de l'autrice. Nous ne voyons pas la sœur exprimer cette idée, mais l'énonciatrice qui raconte ce que sa sœur pensait. Les représentations visuelles que nous offre l'œuvre sont dissociées du discours. Évidemment, cette idée d'une perspective unique n'est pas unique à cette œuvre, elle est même indissociable de toute pratique artistique, mais elle est ici soulignée par le mode de narration. Tout le récit est ancré dans la perspective d'une même voix. Il s'en dégage un ethos intimiste, personnel, mais qui nous invite à partager cette expérience de sa vie. L'ethos qui se dégage de la présence de phylactères chez Zviane produit, quant à lui, bien plus un effet qui correspond à l'intention de son œuvre. En utilisant ceux-ci, elle propose de reproduire les dialogues et les idées des autres et leur offre une voix, même si recomposée. C'est également cette partie de l'image de l'énonciatrice qui est renforcée par les commentaires d'autres auteurs en fin de livre.

Contrairement à Delporte, ici, l'importance est mise sur le réseau de sens, la multiplicité des acteurs, plutôt que sur le sujet qui les perçoit. Le dialogue de bande dessinée produit donc un rapport au réel qui peut être modulé par le rapport entre celui-ci et la narration qui l'entoure, la manière dont il est encadré.

Deuxièmement, il se crée un rapport à la culture, en plus de celui au réel que nous avons vu. En effet, le langage vernaculaire permet d'ancrer l'écriture d'une œuvre dans un contexte culturel spécifique et donc, d'associer celle-ci à une expérience ou une expression collective. Chez Julie Delporte, cette question du langage culturel est au centre du récit, allant même jusqu'à remettre en question notre rapport aux normes de grammaire et tentant d'y replacer le rôle du féminin. Cette déconstruction ouvre une réflexion plus large, mais la question du langage guide le regard de l'autrice : « je ne veux plus aimer (regarder en boucle) ce cercle de poètes dont je ne fais pas partie. » (Delporte, 2017.p. 161) Décrire les hommes qu'elle n'arrive plus à aimer comme des poètes souligne la volonté de reprendre le contrôle de la parole, comme si ces hommes étaient des énonciateurs qu'elle ne pouvait rejoindre. Il s'en dégage une volonté d'occuper le langage. De l'autre côté, nous pouvons trouver plusieurs exemples du langage vernaculaire spécifique de la bédéiste dans *Ping-Pong.* Certaines phrases emploient parfois des orthographes spécifiques qui permettent de traduire cette réalité. Par exemple, alors qu'elle décrit les dictées musicales qu'elle avait à faire lors de sa formation en musique, Zviane écrit : « Ben oui, des cassettes, toé chose! » (Zviane, 2015, p. 32) Dans cette petite phrase, nous trouvons deux exemples de traces du vernaculaire : le « ben » et le « toé ». Ce changement de graphie ne change pas le sens du mot. Ils continuent de vouloir dire « bien » et « toi », respectivement. Cependant, il en naît une forme de familiarité chez ceux qui partagent cette prononciation du mot qui contraste avec le langage plus soutenu qui serait attendu du processus académique qui est décrit dans cette scène. Dans cet exemple, le moment que Zviane raconte dépend aussi d'une certaine familiarité à une technologie qui n'est plus contemporaine au moment de la parution du livre. La cassette comme support audio relaie une période spécifique de l'apprentissage musical qui précède l'énonciation et elle démontre, plus loin dans la même planche, l'utilisation qu'elle devait en faire. Ainsi, il se crée un rapport de proximité avec un lecteur potentiel qui se reconnaitrait dans ce partage culturel. La spécificité temporelle de celui-ci permet de jouer sur la nostalgie, puisqu'il s'agit d'une expérience commune, mais qui n'est plus aussi présente aujourd'hui. Ceci permet d'ancrer le langage comme étant une

expression d'un historique partagé. À travers les pages du livre, nous pouvons retrouver un grand nombre d'autres exemples d'orthographes qui s'approchent plutôt d'une forme d'oralité typiquement québécoise soit par la transcription de sonorités spécifiques ou l'emploi de mots familiers : « Eille » (p. 6), « ti-dessins » (p. 7), « chialer » (p. 8), « laittes » (p. 9), etc. Ceci permet également de créer une connexion avec un lecteur idéal qui partagerait ce langage, comme une forme de création d'une communauté.

L'utilisation du vernaculaire par les auteurs de bande dessinée peut même aller jusqu'à l'utilisation de jurons. Quoique plutôt rare dans les livres que nous travaillons, il se trouve quand même des exemples dans les pages de *Ping-Pong.* Ainsi, alors que Zviane déclare à Delf, une collègue bédéiste principalement connue pour son travail de coloriste, qu'elle n'a jamais fait de la peinture, celle-ci lui répond : « J'peux t'expliquer TOOOOOUUTE LA VIE de la peinture, si ça te tente… mais ce sera JAMAIS comme crisser une spatule sur une palette pis faire tes propres couleurs. » (Zviane, 2015, p. 64) Cette phrase accumule plusieurs éléments signalant l'oralisation du discours. Premièrement, nous pouvons voir des éléments de langage vernaculaire, comme nous l'avons décrit plus tôt, qui est aussi perceptible par sa version la plus spécifique du sacre comme verbe. De plus, dans un deuxième temps, nous pouvons y voir une forme de visualisation d'éléments sonores qui ajoutent au rythme du dialogue. Principalement, cela se voit par l'utilisation de majuscules pour signaler un haussement de ton, mais également la multiplication de lettres qui permettent de montrer que le mot est étiré dans son énonciation. Il y a même un raccourci de mot qui permet également de reproduire la prononciation orale de celui-ci : j'peux plutôt que je peux et la disparition du ne dans « ce sera jamais ». En utilisant de manière conjointe ces méthodes distinctes, Zviane nous donne à percevoir un rapport au réel et la pulsion de création qui n'est pas limitée par les normes linguistiques par le dialogue de cette anecdote. Déjà, ici, le processus créatif qui est le sujet de l'énonciation fait également partie de l'expression elle-même. En effet, ce que Delf propose, c'est que l'art doit être fait pour être compris. L'expérience de celui-ci ne peut pas qu'être expliquée par la théorie. L'utilisation d'un langage oral permet de refléter cette idée. L'oralisation devient un outil d'interprétation de l'expérience. Cet aspect visuel du texte est favorisé, entre autres, par le rapport à la calligraphie manuscrite qui domine encore la bande dessinée et offre une beaucoup plus grande liberté dans les formes des lettres et leurs positionnements. Le registre et les représentations visuelles de prononciations spécifiques de mots

nourrissent le sentiment d'oralité. Par cette méthode, l'énonciation des bédéistes peut se ranger dans une expression d'une langue collective. Selon Ruth Amossy, « si le " je " se range dans le " nous ", il n'en projette pas moins un ethos individuel à travers une apparente fusion dans la collectivité. » (Amossy, 2010, p. 177) Ainsi, le soi se rapproche de son lecteur idéal : un lecteur qui aurait une expérience de ce type de vocabulaire et de prononciation. Celui-ci pourrait donc se reconnaître dans la réalité quasi intime des réflexions de la bédéiste et accorder un sentiment de vérité à celui-ci. Cette construction induit également une volonté de liberté du langage qui correspond aux propositions faites par l'artiste sur la création. Zviane, ici, offre la possibilité d'associer ses propres qualités au discours, de s'y reconnaître. Cette reconnaissance nourrit aussi, à son tour, le sentiment d'appartenance aux idées qui sont prononcées.

Giaufret, dans son analyse de ces outils linguistiques, note que cette utilisation du lexique familier permet « de construire une connivence avec le lecteur qui se reconnaîtra dans les personnages même par la langue qu'ils utilisent. » (Giaufret, 2016, p. 180) Cette méthode favorise donc deux tons narratifs : la comédie et l'intimité. Ce dernier est ce qui nous permet de considérer l'utilisation du lexique familier comme une technique de construction de l'image de soi. Par l'intimité, un auteur nous invite à nous rapprocher de son expérience et à la considérer de manière personnelle. En normalisant le discours à travers une perspective unique, le lecteur est incité à se rapprocher de la bédéiste et à l'accompagner dans son exploration de ses idées. De son côté, malgré un emploi plus direct de ce que décrivait Giaufret, l'œuvre de Zviane déploie ses intentions comiques. En effet, de nombreuses utilisations de mots plus familiers sont autorisées par un ton plus humoristique. Par exemple, alors qu'elle travaille les difficultés du dessin en perspective, Zviane tente de reproduire, avec un résultat qui est des plus douteux, un personnage qui serait vu du dessous. Principalement, c'est par le col du chandail que le résultat fait défaut. Pour introduire ce résultat imparfait, elle ponctue l'introduction d'un « Quin! Chef-d'œuvre! » (Zviane, 2015, p. 106) Cette petite phrase fonctionne non seulement parce qu'elle est courte et ponctue bien l'arrivée de la conclusion humoristique à près de 2 pages de théorie, mais aussi parce que l'introduction du « quin » typique du langage vernaculaire québécois ajoute une authenticité et une touche d'autocritique. Le vernaculaire autorise l'autrice à dépasser l'imperfection orthographique et à se permettre plus de liberté créative. C'est par cette authenticité, et le contraste entre le « chef d'œuvre » et le familier que l'humour s'insinue. Ainsi, l'écriture vernaculaire peut renforcer le ton

comique d'une œuvre, créer des contrastes entre les énonciateurs ou la légèreté de l'approche, ce qui est le cas chez Zviane. L'humour répond naturellement à la conceptualisation ludique de l'art que déploie l'autrice où la créativité naît de l'expérience, mais aussi d'une certaine liberté d'exploration. Le ton de l'œuvre, qui peut donc facilement intégrer un gag entre deux descriptions plus académiques, reflète la métaphore qui est utilisée par Zviane pour décrire son idée. Telles les connaissances, le style peut aussi rebondir d'une forme d'expression à l'autre. Il en naît un partage tonal. L'énonciateur est donc à son tour au centre de cette partie de ping-pong entre l'humour et le sérieux de l'œuvre. Il en naît donc un ethos de liberté, capable de s'exprimer de toutes sortes de manières sur toutes sortes de sujets.

Dans *Ping-Pong*, une forme plus précise d'écriture de la langue orale peut révéler un positionnement idéologique. En effet, l'écriture vernaculaire peut aussi prendre la forme d'anglicismes ou autres formes d'emprunts. Dès les premières pages, nous notons la présence de plusieurs emplois de « cool », de « anyway » (Zviane, 2015, p. 6) ou de « come on » (Zviane, 2015, p. 7). Les anglicismes trouvent un rôle particulier dans l'écriture vernaculaire de la bande dessinée québécoise « puisqu'ils relèvent depuis les débuts de l'opération de défense et de promotion de la langue française, de l'imaginaire de l' « ennemi ». » (Giaufret, 2016, p. 181) La norme linguistique voudrait que ceux-ci soient encore plus décriés que les régionalismes. Ainsi, le choix d'introduire ses éléments dans l'écriture de la bande dessinée de Zviane dénote une certaine orientation linguistique qui tente de décrire le réel sans y prescrire cette position. Utiliser des mots qui ne correspondent pas nécessairement aux normes prescrites, mais plutôt aux normes d'usage, nous permet de ressentir d'autant plus la réalité des évènements décrits et ressentir l'oralité des expressions qui s'y trouvaient.

Le langage de la bande dessinée est donc perméable à l'importation d'éléments de l'oralité. Nous pouvons trouver une autre forme plus spécifique de cette oralisation de l'écriture dans les commentaires de la page 57 de *Ping-Pong.* En effet, à deux reprises, nous pouvons voir la présence de l'interjection « haha » pour signifier la présence d'un rire. Évidemment, à l'écrit, il n'est pas impensable de présenter ces expressions vocales de cette manière, mais cette utilisation dénote une forme d'oralisation. Il s'agit d'une écriture des sons exprimés à l'oral plutôt que d'un mot. De manière similaire, nous pouvons voir la présence d'onomatopées dans les pages du livre qui dénotent la relation auditive que le texte a aux mots. Très commun en bande dessinée, cette

utilisation de syllabes pour décrire des éléments sonores environnants permet de dynamiser les éléments visuels qui y sont présentés. Cette introduction de l'onomatopée crée un effet similaire à l'intérieur des autres éléments de textes. En effet, en prenant l'exemple de l'enseignante de danse trouvée en début du chapitre « Nommer les choses » (Zviane, 2015, p. 25), le « clap clap » qui accompagne ces mains et qui laisse comprendre qu'elle est donc en train de frapper des mains sur le rythme qu'elle enseigne aux enfants doit être entendu comme étant un élément du décor sonore de la scène. Si nous admettons ce point, alors le dialogue, qui est le décompte de ce même rythme, doit aussi être conçu dans sa sonorité, et donc dans son oralité. Certains éléments visuels peuvent également aider à construire la relation auditive au texte qui est énoncé. Zviane s'intéresse beaucoup aux idées qu'elle a apprises lors de ses cours de musique. Pour cette raison, tout au long du livre, nous pouvons voir un grand nombre de scènes qui utilisent l'iconographie des notes de musique. Ces notes signalent la présence de musique jouée dans la diégèse du récit. Ainsi, l'image et le texte s'accordent pour présenter une expression sonore, malgré l'absence de celle-ci.

Cette idée de la sonorisation du texte, de la signalisation d'une vocalisation de celui-ci par différents éléments textuels et visuels, ou parfois même les deux, répond même à une question que soulève *Ping-Pong*. En effet, la bédéiste y souligne que plusieurs lecteurs lui mentionnent qu'ils trouvent « quelque chose de très musical dans [ses] BD. » (Zviane, 2015, p. 50) Zviane y théorise que « la bande dessinée peut être musicale puisqu'on peut la rythmer dans la grande forme, au chapitre, à la page, à la bande, à la case. » (Zviane, 2015, p. 58) Même si l'autrice souligne ici la relation entre la découpe de la bande dessinée et la rythmique musicale, nous pouvons pousser la comparaison un peu plus loin. En effet, pour la bédéiste, les arts visuels peuvent être rythmés, voire musicaux si « l'on trouve une certaine forme d'organisation temporelle à plusieurs niveaux (donc rien à voir avec le son) » (Zviane, Ibid.). Ainsi, si la bande dessinée, par la présence d'onomatopée ou de symboles de sonorités, permet d'inciter le lecteur à comprendre le texte comme étant une transcription visuelle d'une expérience sonore, le rythme de celle-ci peut permettre à un lecteur d'y percevoir une forme de musicalité. Il y a donc un aspect sonore à la bande dessinée de Zviane : un rythme de dialogues et de bruitages.

Dans le texte de Julie Delporte, une des choses qui est immédiatement visible et qui dénote le style spécifique de l'œuvre est le découpage de l'écriture. En effet, d'une page à l'autre, les phrases sont souvent scindées. Cette segmentation, en créant des espaces visuels dans le récit, mène

le lecteur à prendre lui-même une pause dans sa lecture et y insérer. Cette stratégie favorise une lecture plus poétique, suivant un rythme qui s'éloigne de celui de la prose. Nous pouvons trouver un exemple de cette oralité poétique très tôt dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter*. En effet, alors que les pages 10 à 13 du livre proposent un texte qui peut se lire comme une seule idée :

> un chou dans son pot pour remplir l'appartement/(il ne me serait pas venu à l'esprit d'acheter des roses.)/un chou dans une ville où un été j'ai essayé d'avoir un enfant/je voulais une fille – quoi faire d'un garçon?/sur une carte postale, il proposait de l'appeler Vivette/comme la nièce de Pierre Bonnard, qu'on voit sur ses tableaux. (Delporte, 2017, p. 10-13)

Nous pouvons ici immédiatement souligner un élément important de l'écriture de Delporte. En quatre pages, nous ne retrouvons que deux points et un point d'interrogation. Il y a moins d'une phrase par page. Bien qu'étant la première chose qui nous paraît visible, la taille du texte sur la page n'est pas l'unique source de cette déconstruction syntaxique. L'utilisation des espaces vides à l'intérieur de la page et la manière dont le texte et l'image se nourrissent les uns les autres dénotent plutôt une volonté de jouer avec ce rapport entre les mots et le rythme de lecture. Il s'agit d'une manière de diriger le regard entre les dessins. Dès les pages suivantes, nous pouvons voir une version encore plus accentuée de cette stratégie. Alors qu'elle continue la description des évènements, Delporte emploie une page complète pour encadrer un seul mot, « brouillard ». Ici, le mot laissé à lui-même est alourdi de sens. Le vide, dans la bande dessinée, est un outil qui est souvent utilisé pour démontrer le passage du temps, agissant de la même manière que celui que nous pouvons trouver entre les cases. Cependant, comme le souligne Scott McCloud dans son essai prenant la forme, lui-même, d'une bande dessinée sur cet art, *Understanding Comics* :

> Most of us are so used to the standard ***rectangular*** format that a « ***borderless*** » panel such as this can take on a ***timeless quality***. When the ***content*** of a silent panel offers no clues as to its ***duration***, it can also produce a sense of ***timelessness***. Because of its ***unresolved nature***, such a panel may ***linger*** in the reader's mind. And its presence may be felt in the panels which ***follow*** it. (McCloud, 1993, p. 102)

En extrapolant ce qu'explorait McCloud dans ce passage, nous pouvons réfléchir à la manière dont l'utilisation de l'espace vide permet de jouer avec le temps de lecture dans la bande dessinée. La faible densité textuelle de l'œuvre de Delporte permet d'accentuer le poids temporel de chacun des mots utilisés, d'extraire le texte d'un temps qui serait présupposé dans la bande dessinée narrative

plus traditionnelle. Cette méthode permet à l'autrice d'ajouter une nouvelle dimension à son ethos, dont la valeur artistique repose sur le rôle des silences, des vides iconographiques, qui guident la lecture. Si elle se permet d'écrire de cette manière, c'est parce qu'elle se présente comme une énonciatrice dont les mots peuvent prendre plus de place. En continuant sur ce que nous avons décrit plus tôt, nous pouvons également souligner la manière dont ce rapport spécifique au temps renoue avec l'aspect intime de l'écriture personnelle. Le temps paraît dilaté parce qu'il est recréé par la perspective singulière de la narratrice.

Dans ce chapitre, nous avons pu observer les différentes manières dont l'écriture des œuvres de Julie Delporte et Zviane contribue à façonner l'image de soi qu'elles projettent. Malgré la diversité des idées qui en ressortent, certaines conclusions nous permettent de brosser un portrait relativement cohérent. De l'écriture de *Moi aussi je voulais l'emporter*, il se dégage un ethos intimiste, qui favorise le repli sur ses propres idées et la confrontation continue avec ses idées. Ce cycle intérieur se centre principalement autour de la question du rapport à la féminité et à la manière dont elle est perçue et construite dans l'espace social. Ce sentiment d'intimité est renforcé par l'introduction des marqueurs de la première personne, principalement sous forme de pronoms, à l'écrit, qui sont d'abord effacés par la voix du père de l'autrice qui décrit le « travail de bonne femme » (Delporte, 2017, p. 4). Déjà, l'aspect intimiste est renforcé par le rapport non pas à un autre artiste ou à une figure connue, mais au père de la narratrice. Chez Zviane, cette même méthode permet de consolider une image opposée, basée sur la liberté créative. Ces deux images sont par la suite renforcées par le rapport que celles-ci ont à la construction de l'expérience commune du groupe social. Chez Zviane, le social est intertextuel et principalement, lui aussi, artistique. Elle parle d'autres créateurs. Chez Delporte, en s'intéressant aux questions des rôles de genre, elle se penche sur les impacts de l'image culturelle des femmes. Ainsi, elle se permet d'en apprécier ou d'en rejeter différents aspects. Nous avons également vu comment ce rapport au social peut être dénoté par le vocabulaire utilisé et la manière dont il est traité. Nous avons constaté que dans les deux œuvres, le rôle de l'oralité offrait la possibilité de renforcer le rapport au réel, menant à une augmentation de la crédibilité de la figure de l'autrice, et à une inscription dans le culturel, menant, lui, à une politisation du langage. L'oralité du dialogue écrit est renforcée par le rapport spécifique qui se déploie à l'intérieur de la bande dessinée. Par le rapport texte-image, il se crée une coordination temps-espace dans le déploiement visuel de la planche. Que ce soit par les bulles

ou hors de celles-ci, l'écriture dépend d'une structure différente de celle d'une page en prose. C'est cette relation étroite entre lecture et structure visuelle qui est très bien démontrable par la différence entre nos deux œuvres dans l'emplacement du texte dans la planche. Par ces planches plus aérées, Delporte donne plus de poids à certains mots alors que *Ping-Pong* tend à offrir beaucoup plus de texte par page, ce qui densifie l'écriture. Par ailleurs, Zviane utilise les phylactères à de nombreux endroits, renforçant la place de l'échange dans le texte. Tous les outils textuels convergent pour construire les ethos respectifs des deux autrices. Le langage écrit crée donc un rapport spécifique au réel « pour la simple raison que dans la vie, les gens parlent » (Groensteen, 2011, p. 151). Ainsi, même dans des instances d'écriture qui pourrait sembler superflue ou répétitive, l'effet de réel est renforcé par la langue.

CHAPITRE 4
UNE QUESTION D'IMAGE

Après avoir vu comment l'ethos se fonde par le contexte, l'intertexte et le texte dans les livres de Zviane et de Julie Delporte, nous nous déplacerons hors du texte et nous intéresserons au dernier élément d'une bande dessinée. En effet, en matière d'autoreprésentations, l'art de savoir évoquer visuellement sa perspective est fondamental dans ce médium. Dans les prochaines pages, nous observerons donc les stratégies par lesquelles les bédéistes peuvent utiliser les éléments visuels pour approfondir leurs perspectives et présenter leur image à un plus large éventail de lecteurs potentiels. Si, dans l'œuvre romanesque, « le lecteur […] est invité à reconstruire à partir de divers indices textuels un caractère et un corps qu'il assigne à la source énonciative » (Amossy, 2010, p. 39), cette étape peut être travaillée autrement par l'introduction d'éléments graphiques.

4.1 Graphiations

L'une des manières dont une bande dessinée peut se concevoir dans son aspect visuel est la graphiation. Nous convoquons le concept de graphiation d'Elisabeth El Refaie qui le définit comme étant « the idiosyncratic gesture that produced a particular work » (El Refaie, 2010, p. 171). Tel qu'elle l'explique, cet élément central de la construction d'une bande dessinée, ce que nous pourrions appeler plus communément le style de l'auteur, a un impact sur la manière dont une œuvre est lue. Les éléments visuels qui distinguent une bande dessinée d'une autre font partie des éléments qui permettent à une bédéiste de se structurer un ethos singulier. On peut l'apercevoir dans le style de dessin, les choix d'outils ou même les calligraphies qui sont utilisées. Cette singularité sert de filtre visuel entre les éléments du réel et leurs représentations dans les œuvres :

> The reader of autobiographical comics will thus always be aware of the artist as a mediating instance between a representation and the objects it depicts, although the visual style can be more or less 'ostentatious' (Groensteen, 2007, 97), drawing attention to itself and thus to the presence of the artist-as-mediator to differing degrees. Ostentation depends not so much on how much a style diverges from normal perceptions, but rather on the degree to which it deviates from conventions associated with the genre. (El Refaie, 2010, p. 171)

L'aspect ostentatoire de cette distance visuelle entre le regard performé par l'image et ce qui était réellement observé se manifeste de plusieurs manières à l'intérieur des pages des livres de Julie Delporte et de Zviane.

Le style visuel de Zviane s'inscrit dans une longue tradition de l'autobiographique en bande dessinée qui, d'abord, utilisait le noir et blanc pour des raisons purement matérielles. En effet, même s'il est possible de donner des raisons symboliques de l'importance de l'absence de couleurs dans ce genre, la principale raison qui, au départ, a influencé ce choix, est le plus faible coût de l'impression. Ainsi, pour les éditeurs, ces livres, plus expérimentaux, pouvaient être produits pour moins cher et ils constituaient ainsi de moins grands risques financiers. Soulignons également que pour beaucoup de grands noms de l'écriture autobiographique, surtout si nous observons l'histoire de l'*underground* américain à partir des années 70, par exemple, l'autoédition était le seul moyen qui permettait la production et la diffusion des ouvrages. Donc, pour un grand nombre de ces artistes, le faible coût de production était un facteur de survie. De ce type d'environnement est née la florissante culture des fanzines, ou zines : « such publications are hand-forged by people whose worked doesn't fit into aboveground, mainstream or corporate-produced magazines and are disseminated throughout the cultural underground. » (Moore, 2018, p. 6) C'est spécifiquement de cette mouvance littéraire que naît l'œuvre de Zviane. Le choix de continuer à correspondre aux marques stylistiques des fanzines permet aussi à Zviane d'élaborer son projet artistique plus spécifique. En effet, l'un des buts explicites du livre est de permettre à d'autres artistes de trouver une idée ou un concept desquels ils pourraient eux-mêmes s'inspirer pour produire leurs propres fanzines. C'est ce que l'autrice elle-même dit à la fin de son introduction dans l'édition originale : « Je t'encourage donc à faire, toi avec, un petit fanzine qui va détruire toutes mes conclusions. » (Zviane, 2015, p. 22) Le rapport esthétique à d'autres œuvres autopubliées est donc non seulement une manière de s'inscrire dans une lignée historique, mais également, d'inciter d'autres artistes à faire de même. C'est l'image négociée d'elle-même que Zviane explore à travers toute l'œuvre : comment l'art s'inspire d'autres et inspire la création de l'art.

Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter,* le choix d'utiliser des crayons de couleur à un impact important sur les possibilités du texte écrit. Puisque pratiquement toute l'œuvre, y compris les éléments de texte, est produite avec l'aide de ces crayons, le texte doit travailler avec cette palette de couleur. Malgré le fait que la palette fluctue énormément entre les différentes

illustrations, le style se voit principalement par l'absence d'encre noire et la texture unique produite par cette méthode. Ainsi, une absence, rare dans la bande dessinée, de noirs francs et de couleurs unies créent une esthétique particulière qui donne sa cohérence visuelle à l'œuvre, comme si l'unité artistique de celle-ci était assurée par ce choix. En revanche, il en découle également certaines formes de graphiations qui ne seraient pas possible sans ces contrastes. L'ouverture du livre, mettant en scène la voix du père, joue avec cette possibilité de la couleur. Il peut en naître une forme supplémentaire de séparation de la voix narrative et de la voix citée par le narrateur. L'effet de détachement des voix est renforcé par l'utilisation de deux couleurs différentes dans le texte entre ces deux parties. La citation est en bleu, alors que l'énonciation est en rouge foncé. Pourtant, la réflexion qui suit, « à quoi bon écrire ce livre alors? Du travail touchant, sensible, féminin, de bonne femme » (Delporte, 2017, p. 6) est encore dans cette même couleur de bleu. Ce choix esthétique dénote une continuité entre les deux pages, renforçant le sentiment que le texte crée : l'influence du discours social sur la féminité limite encore la pensée de l'énonciatrice. Ce choix de travailler les couleurs pour signaler deux idées contradictoires, qui entrent en conflit, n'est pas unique à cette introduction. En effet, une stratégie similaire est utilisée lorsque l'autrice réfléchit à la possibilité d'avoir un enfant : « j'aurais voulu qu'il me dise je m'occuperai d'elle tu pourras dessiner je changerai les couches je vais même l'allaiter » (Delporte, 2017, p. 18). Dans cette page, la seule phrase qui est à la deuxième personne est en orange, contrastant avec les autres écrites en bleu. Ici, ce choix souligne la prise de responsabilités qu'elle souhaiterait voir être tenue par l'homme avec qui elle prévoyait faire cet enfant. En plus, au-delà de la division des tâches, ceci montre également que ce qu'aimerait réellement l'artiste, c'est avoir la possibilité de dessiner. En contrastant fortement cette phrase d'avec le reste, utilisant littéralement des couleurs complémentaires, elle attire le regard du lecteur vers celle-ci, lui conférant une grande importance. À la page 71, elle emploie la technique de couleurs contrastées pour externaliser une citation de Tove Jannson, comme si elle ne pouvait pas s'approprier complètement le sentiment paisible qui se dégage de la vie des personnages dont l'artiste parle dans sa citation. À la page 76, elle l'utilise pour identifier les différents éléments d'une cabane d'intérieur, forme d'abris pour s'asseoir, qu'elle avait trouvée dans un centre d'arts visuels, associant les composantes de cette cabane aux couleurs qui les composent.

Cette technique est également employée par Zviane, mais uniquement dans la version commentée de son livre. En effet, la version originale autopubliée était imprimée en noir et blanc. Il est assez difficile de produire un contraste de couleur dans ces conditions. Cependant, dans la version publiée chez Pow Pow, l'autrice a fait le choix d'utiliser le vert pour signaler la différence entre ce qui se trouvait dans le texte original et ce qui y a été ajouté pour cette réédition. Une grande double page de cette couleur sépare même les deux parties du livre publié, soit le livre et les commentaires d'autres artistes à la fin de celui-ci. L'avantage de ce choix est que le code de couleur est beaucoup plus stable est explicitement formulé : « Faque ce qui était dans le livre auto-édité sera en NOIR et tout ce qui est rajouté dans cette édition va être imprimé en VERT. » (Zviane, 2015, p. 9) Ainsi, le rapport métatextuel ne peut pas être omis. Comme chez Delporte, cependant, l'utilisation des couleurs dans le texte permet de souligner certains éléments et leur donner une valeur différente du reste de ce qui est présenté. Rajouter une couleur à *Ping-Pong* permet de jouer avec ces contrastes, même à l'intérieur des images : « j'ai rajouté un peu de contraste à l'image pour la rendre un peu plus lisible » (Zviane, 2015, p. 119). Cette citation explique l'utilisation du vert pour améliorer la lisibilité d'une illustration tracée de Moebius.

À un moment spécifique de son livre, cependant, c'est au tour de Zviane d'utiliser la méthode qui caractérise Delporte. En effet, dans le chapitre « Désapprendre », la bédéiste laisse transparaître le travail du dessin en adoptant, le temps de quelques exemples, une graphiation plus brouillonne. Le choix de dévoiler un peu plus la manière dont elle travaille découle de la proposition du chapitre. Dans celui-ci, Zviane explore comment elle a dû « désapprendre [sa] façon de regarder » (Zviane, 2015, p. 105) et nous force donc à également réfléchir à la complexité du dessin représenté. Le point de départ de ce dévoilement du travail de l'artiste se fait par une double page (Zviane, 2015, p. 108-109) où elle tente de représenter un même personnage dans une série d'angles de plus en plus complexes. C'est dans la page suivante, cependant, qu'elle dévoile ce qui se cache derrière cette illustration. À ce moment, cette idée se produit en deux parties simultanées : premièrement, par le texte, elle décortique le temps de travail nécessaire pour arriver à ce résultat et, deuxièmement, elle montre des esquisses d'origine qui illustrent ces étapes. Ensemble, ces composantes permettent d'appuyer la distance qui existe entre le temps de production de l'image la lecture de celle-ci par le public. Il y a donc une mise en scène et une mise en valeur du travail de l'artiste. Cette représentation, donc, similairement à la manière dont la matérialité du dessin est

exploitée chez Julie Delporte, permet de renforcer à la fois le rapport au réel, mais également le sentiment de proximité envers l'énonciateur. Démontrer la difficulté et le temps nécessaire à l'élaboration d'un tel travail de création permet d'humaniser le livre. Dans les pages qui suivent cette démonstration, Zviane se permet, pour le reste du chapitre, d'incorporer des éléments de cette idée du travail visible de l'artiste esquissée dans les dessins et le texte. En effet, par exemple, nous pouvons voir des traces d'estompage et des lignes de construction dans les pages 114 et 115. Ces lignes de constructions sont les lignes qui ont été utilisées au moment d'élaborer l'illustration. Celles-ci sont particulièrement visibles sur les visages des personnages où on peut voir les cercles qui servaient de points de repère pour leurs créations. Ici, donc, le choix d'adopter une graphiation différente reflète l'idée principale du chapitre, soit qu'il faut parfois réapprendre à observer le monde autour de soi afin d'évoluer dans ses capacités de dessin. Le dessin et le texte s'appuient donc l'un sur l'autre pour offrir cette perspective.

Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter*, le style visuel est l'un des éléments les plus marquants du livre. Dans ses autres œuvres, Julie Delporte a réussi à se développer un style visuel unique qui met en valeur la matérialité du support visuel. Les traits de crayons de couleur donnent un aspect parfois brouillon aux illustrations. Dans le cas qui nous intéresse, le choix de présenter un aspect qui semble inachevé est résolument une décision esthétique qui dénote une relation différente à ce qui est représenté que dans la bande dessinée narrative traditionnelle. Puisque « se dessiner, c'est forcément se mettre à distance » (Alary et al., 2015, p. 53), utiliser un style graphique esquissé permet d'utiliser cette distance et de la souligner. L'un des choix esthétiques qui permettent à l'œuvre de Delporte de présenter cette subjectivité est de ne pas effacer les constructions de la page. Un bon exemple de ce dévoilement du processus de création se trouve dès le début du livre. En effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les livres que nous analysons ouvrent avec des citations en exergue qui permettent de présenter les thèmes de l'œuvre. Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter,* cette présentation de citations est faite en montrant le collage nécessaire pour la mise en page. Nous pouvons voir le papier découpé des citations, textes imprimés, collés, puis photocopiés. Ceci souligne le travail de montage, le collage d'idées nécessaire à la conception finale de l'œuvre. L'utilisation de papier autocollant pour faire ces citations montre également une volonté de souligner l'aspect tactile de la mise en page. Ce choix stylistique s'étend à l'entièreté du livre : les images sont collées, découpées, déplacées. Ceci

permet deux choses. Premièrement, cela souligne la matérialité du travail de la bande dessinée. Par cette méthode, il nous est possible de voir les hésitations, les tâtonnements, les réflexions ou les choix qui opèrent lors de la création. Ainsi, à la page 221, un « aussi » est inséré à l'aide d'une petite flèche dans la phrase « Tove a voyagé plusieurs fois en Bretagne, là où je suis née et où j'ai grandi. » (Delporte, 2017, p. 221) La phrase devient donc « Tove a aussi voyagé […] » (Voir Annexe C). Esthétiquement, ceci rappelle le travail de rédaction, la réécriture, qui est nécessaire à la création d'une œuvre narrative de ce genre. L'ajout recontextualise la phrase et permet de lui donner encore plus de sens. Le choix, cependant, de conserver l'ajout visuellement dans la page, plutôt que de simplement recommencer la présentation de celle-ci joue aussi avec le dédoublement de sens. Le « aussi » en s'ajoutant permet de renforcer le parallèle qui est tant recherchée par l'autrice entre elle et Tove Jansonn, le sujet de la recherche qu'elle entreprenait à ce moment-là, lors de voyage en Finlande. Sur cette page, nous pouvons également voir un autre exemple, presque invisible de collage, un papier découpé et collé par-dessus lequel le texte a été réécrit, s'accordant parfaitement à l'image, ne laissant que la découpe visible, mais pas ce qu'elle cache. Ceci efface probablement une autre erreur qui, cette fois, n'est pas soulignée par le texte. Présenter l'ajout de manière aussi visible est donc un choix narratif et esthétique.

L'incipit, où Delporte se souvient de l'expression « c'est du travail de bonne femme » (Delporte, 2017, p. 4) que son père employait pour désigner du travail mal fait, la bédéiste utilise déjà cette technique visuelle. L'ajustement de la citation sur le papier découpé, puis recollé, laisse percevoir le travail de l'autrice dans la manipulation de sa propre histoire et permet de comprendre cette authenticité, comme une manière d'assumer la reconstruction imparfaite des souvenirs. Ainsi, nous pouvons voir que la citation elle-même a été découpée et replacée dans la page. Ici, ça crée un effet de détachement entre l'expression citée et ce qui est dit par l'énonciatrice, la séparation matérielle servant de symbole de la séparation idéologique. Ensuite, l'utilisation de traces du travail de rédaction et de mise en page permet de donner une forme d'ouverture à l'erreur au dessin de Delporte. En effet, il se dégage de cette possibilité de voir la manière dont l'œuvre se déploie une forme de déploiement de l'historique du travail de l'artiste. L'œuvre n'est pas que l'objet fini, mais également les nombreuses modifications qui y ont été faites avec le temps. Comme tout travail, elle nécessite parfois d'y retourner et de modifier certaines choses avant d'arriver à ce résultat. L'authenticité se dégage également de la matérialité qu'offre ce choix esthétique. Nous avons déjà

vu que Delporte emploie des éléments visuels qui s'éloignent des styles plus classiques de la bande dessinée. Les crayons de bois qui sont utilisés pour pratiquement toute l'œuvre lui donnent cette texture particulière. Les dessins simples laissent parfois s'estomper des détails : visages, décors, etc. Cette sélectivité reflète l'aspect partiel de tout récit de soi, mais aussi la manière dont les représentations sont toujours sélectives. Par le dessin, l'énonciatrice nous invite donc à comprendre la subjectivité du regard, plutôt qu'un rapport au réel plus direct qu'inviterait un dessin plus réaliste.

4.2 L'art de l'autoreprésentation

Lorsque nous parlons de l'ethos en art, nous remettons en question le rapport entre un énonciateur et son destinataire. Les bédéistes doivent anticiper un lectorat avec lequel ils entretiendront une relation. Afin de cibler ou, au minimum, d'interpeller les destinataires, plusieurs possibilités s'offrent à ces artistes. Nous avons pu voir, dans le chapitre précédent, que l'un des moyens les plus simples et les plus évidents de créer et travailler l'ethos dans une œuvre littéraire est la manière dont les pronoms à la première et à la deuxième personne sont utilisés. La question de la création d'une relation entre énonciateur et destinataire devient un peu plus complexe, cependant, lorsque l'on s'intéresse à l'autre élément signifiant de l'art de la bande dessinée. Comment pouvons-nous représenter le soi visuellement, mais également, et dans le cas qui nous intéresse, surtout, sa relation avec un lectorat qui n'est, au moment de la création, que fantasmé?

La forme la plus évidente que peut prendre l'autoreprésentation visuelle se trouve dans la manière dont les bédéistes vont représenter la figure énonciatrice. En effet, le langage visuel de la bande dessinée nécessite également, sauf pour de rares exceptions, de représenter le sujet qui s'exprime. Ainsi, à travers les œuvres de Delporte et de Zviane, nous pouvons observer des modèles d'autoreprésentation visuelle qui renforcent les choix stylistiques et narratifs que nous avons soulignés dans les chapitres précédents. Cette extériorisation de leur image, appelée *moi-personnage* par Groensteen dans le second volume de *Système de la bande dessinée* « est, [elle] aussi, une "marionnette" de papier entre les mains du monstrateur. » (Groensteen, 2011, p. 109) Il ne s'agit donc pas d'une présentation directe de l'auteur, mais d'un outil d'énonciation. Les deux œuvres traitent ouvertement de cette question de la perspective sur le monde. L'utilisation de l'autoportrait permet donc à un auteur de s'intégrer au récit. Chez Delporte, l'autoreprésentation est souvent fondue à son environnement. Par exemple, à la page 142, nous pouvons la voir à sa

table à dessin, accompagnée de ses outils de travail, d'une tasse et d'une copie de *Les libéraux n'aiment pas les femmes*. Nous savons qu'il s'agit de l'autrice puisque le texte qui l'accompagne raconte : « Le soir, je peux enfin dessiner, écrire, et je pense aux petites filles de maintenant. Est-ce que quelque chose peut changer pour elle? » (Delporte, 2017, p. 142) Ainsi, dans ce cas, l'autoreprésentation permet de faire la transition vers la partie suivante du récit dont nous avons déjà traité dans le chapitre sur l'intertextualité et où elle remet en question son rapport à la culture populaire de son temps et les représentations des femmes qui s'y logent. Nous pouvons même nous imaginer que le dessin qu'elle fait à cette table serait une première esquisse de ce qu'elle avait vu au « cinéma avec Christophe » (Delporte, 2017, p. 140), puisque c'est l'observation d'une femme solitaire dans un film à grand déploiement qui mènera à sa réflexion. S'élabore ainsi une relation étroite entre le personnage et son environnement. Cependant, il y a un détachement avec la narration. En effet, contrairement à dans *Ping-Pong,* la narration ne prend pas la forme de dialogues placés dans des phylactères, mais plutôt elle d'un texte qui s'accote aux illustrations de la page. Il y a donc une possibilité de distance entre les deux. Les paroles ne sont pas émises par la figure qui y est représentée. La figure visuelle de l'énonciatrice y est donc techniquement absente et ce n'est jamais elle directement qui parle. Nous pouvons observer un choix complètement opposé dans l'œuvre de Zviane : alors que Delporte crée une distance entre le narratif en texte et le représentatif en visuel, Zviane utilise fréquemment le dialogue pour représenter ce rapport entre image et texte. Nous pouvons même voir des phylactères en nuages pour représenter la pensée de l'énonciatrice : « C'est quoi une bonne narration? » (Zviane, 2015, p. 81).

Dans les deux œuvres, l'utilisation de l'autoportrait évolue en fonction de la période de la vie de l'énonciatrice qui y est racontée. En effet, les deux livres emploient des analepses pour rappeler l'origine de certaines idées. Chez Delporte, cet outil permet d'établir l'importance des contextes culturels dans son autodéfinition en tant que femme. La manière dont le monde qui l'entoure a toujours été très différent de ce qu'elle aimerait pouvoir avoir, comment sa féminité l'a limitée. Un moment où ce déplacement dans le temps nous permet de mieux comprendre le point de vue nous est livré lorsque l'autrice nous dévoile son historique complexe face à sa propre sexualité : « j'ai appris la sexualité la même année que j'ai appris à lire » (Delporte, 2017, p. 38). Ce rapport entre le trauma et la lecture est réitéré plus tard dans l'œuvre : « je me demande ce que c'est que d'avoir grandi sans trauma. C'est la lecture qui me sauve (comme quand j'étais

enfant). » (Delporte, 2017, p. 128) C'est pour faire face à ce trauma que l'œuvre de Delporte a recours à ces retours : confronter, au moment nécessaire, les éléments du passé qui ont pu forger ses croyances en sa position sociale ou en elle-même. Chez Zviane, ce retour dans le temps est perceptible parfois même simplement par le style vestimentaire et capillaire qu'elle se donne. Dans les pages 30 et 31 de *Ping-Pong*, nous pouvons observer trois périodes distinctes de la vie de l'autrice. Premièrement, elle nous raconte ses premiers cours de musique où, âgée de 9 ans, elle porte un t-shirt et de longs cheveux détachés. Deuxièmement, juste à la page suivante, nous pouvons la revoir, maintenant en secondaire 3, soit six ans plus tard, avec, cette fois, des lunettes rondes, une camisole et des cheveux tressés. Finalement, dans la marge de la page 30, nous pouvons voir l'autoreprésentation métatextuelle de l'autrice en 2015, avec un chandail texturé et des cheveux courts. Ainsi, la bédéiste se dessine différemment selon la période où se passent les évènements décrits. Il y a également une différence entre la manière dont elle dessine ce moi-personnage dans l'œuvre auto-éditée originale et dans les commentaires en vert dans les marges de la nouvelle édition. C'est même elle qui le souligne : « c'est drôle, je ne me dessine plus comme ça. » (Zviane, 2015, p. 18) Parmi les différences observables entre ces deux styles d'autoreprésentation, nous pouvons constater que la nouvelle version est beaucoup plus filiforme, exagérant davantage les traits. La longueur du cou est encore plus marquée visuellement à la page 19, alors que celui-ci est aussi long que la tête qui est, elle-même, beaucoup plus grosse que ce que le reste du corps devrait pouvoir supporter. Le nez, lorsqu'elle fait face au lecteur, est également beaucoup plus rond, la ligne le représentant fermant la forme créée avec les lunettes pour créer un ovale presque parfait. Ici, il s'agit moins d'une analepse à proprement parler, mais cette évolution graphique permet également de dénoter l'évolution psychologique et stylistique de l'autrice. Si elle se dessine autrement, c'est également que son rapport à son art a évolué. Ainsi, ce commentaire soulignant la différence entre ces deux styles visuels permet de renforcer l'intérêt pour le lecteur d'apprécier la relation métatextuelle qui se déploie tout au long du livre. Il s'agit même de la première fois qu'elle apparaît dans les marges du texte. Le contraste est donc la première chose que ce nouvel avatar énonce face à l'ancienne œuvre.

Dans le livre de Delporte, nous pouvons trouver une forme spécifique de la création d'une *persona* visuelle en tout début de récit. En effet, afin de refléter la relation tendue qu'elle entretient avec son corps, l'autrice a tendance à ne se dessiner que partiellement. Ainsi, à la page 11, nous

n'apercevons que des jambes et le bas d'un ventre. Au moment de s'imaginer ce que l'arrivée d'un enfant pourrait réserver à sa carrière d'artiste, l'artiste ne représente que l'enfant, de manière assez détaillée et réaliste. Du parent qui le tient, il ne reste que les mains et l'esquisse d'une épaule qui le supporte ainsi qu'un nez flottant dans la page. Le parent s'efface derrière l'enfant qui, lui, prend toute la place dans l'image. Même s'il s'agit d'un emprunt référencé au film *Nénette et Boni* de Claire Denis (Delporte, 2017, p. 11), l'association de l'image au texte renforce la signification. Ceci reflète la crainte de l'artiste de voir son dessin, et donc, son dessein, devoir être abandonné pour s'occuper de cet enfant. La représentation la plus pleine d'elle-même que la bédéiste fait dans cette partie du livre, soit à la page 14, demeure sans visage. Les formes des corps entrelacés sont donc anonymisées, le visage de l'homme étant également caché. Cette fragmentation du corps dans la représentation visuelle de l'artiste ou de ses pensées répond comme en écho à cette incapacité à comprendre son propre corps « dont [elle] peine à tracer la forme » (Delporte, 2017, p. 24). Le corps devient donc un objet d'identité de genre : « le marquage de l'identité sexuelle se traduit de manière sensible dans le rapport de l'autobiographe au corps, de même que dans les rapports aux parents, ou à l'autre, autant de liens fortement structurés par la représentation de la féminité et par la place réservée aux femmes dans la société. » (Brogniez, 2010, p. 121) La question de la parentalité et la relation que la bédéiste entretient avec son propre corps sont reliées parce qu'elles sont influencées par les archétypes qui entourent la définition de genre. Si l'une est fragmentée, l'autre l'est aussi. L'artiste, soulignant l'incapacité qu'elle a de reconnaître son corps dans son entièreté, se retrouve également en difficulté face à la compréhension de sa capacité à avoir cet enfant. Il y a une friction entre l'esprit et le corps.

L'histoire du moi-personnage remonte à très loin en amont dans l'histoire des arts visuels. Bien avant l'avènement de la bande dessinée, les artistes faisaient des autoportraits pour travailler leur image d'artiste. Avec l'arrivée de la bande dessinée, de nouvelles formes de ces autoreprésentations sont apparues. « Pour le créateur de bandes dessinées, le topos analogue [à celle du peintre à son chevalet] consiste à se représenter devant sa table à dessin. » (Groensteen, 2015, p. 54) Nous pouvons voir des exemples typiques de contexte autoreprésentatif à l'intérieur des livres de Julie Delporte et de Zviane. Chez cette dernière, dont l'œuvre explore la relation à l'art, l'autoreprésentation traverse le texte. Nous pouvons retrouver Zviane à sa table à dessin (Zviane, 2015, p. 136), à son piano (Zviane, 2015, p. 99) ou à son ordinateur (Zviane, 2015, p. 69),

démontrant le rapport étroit entre les propos tenus par l'énonciatrice et le travail de bédéiste par le contact entre le personnage et l'environnement de travail. Selon l'espace de travail qu'elle utilise pour s'autoreprésenter, elle souligne une facette différente de son image d'artiste. Que ce soit la dessinatrice, l'écrivaine, la recherchiste ou la musicienne, tous ces aspects du travail artistique de la bédéiste sont au centre de ses interrogations. Ainsi, la multiplication de ces milieux est importante pour façonner son image d'artiste. Similairement, chez Delporte, la table à dessin est l'expression de son objectif, qu'elle peine parfois à atteindre : « je me force à rester à ma table à dessin. C'est difficile. Je finis par googler « syndrome de l'imposteur » et par me mettre à pleurer. » (Delporte, 2017, p. 98) La grande différence est ici que la relation au travail constitue une source de conflit interne. Chez Julie Delporte, cette diversité des représentations d'environnements de travail et de vies évoque plutôt les changements de lieux qui participent aux bouleversements de son rapport à sa féminité. Ainsi, les œuvres de Jansson déposées sur le bord du lit aux pages 14 et 15 ou le livre de Despentes qui accompagne le repas pris en camping à la page 181 transcrivent une relation similaire, soit la manière dont l'autrice est accompagnée de discours d'autres femmes dans sa démarche pour créer le sien. Voyager pour se découvrir et apprendre à s'accepter : par les représentations de cet environnement de travail, il serait possible de découvrir cette partie de l'idée principale du texte de Delporte. Ainsi, tel que l'énonçait Groensteen, « à la fois accessoire et élément de décor, la table à dessin apparaît comme l'attribut qui résume un lieu (l'atelier), une profession, une activité, un sacerdoce. » (Groensteen, 2015, p. 54) La représentation du lieu de travail renforce l'ethos de nos autrices. Il s'agit d'une représentation indirecte du soi.

4.3 Une question de regards

Pour ajouter à notre réflexion sur la manière dont les autrices de *Moi aussi je voulais l'emporter* et de *Ping-Pong* ont choisi de s'autoreprésenter, observons maintenant comment elles arrivent à utiliser cette *persona* pour interpeller le lecteur. En effet, l'image peut également servir d'outil pour mieux communiquer le sens d'une œuvre en réaffirmant ce contact particulier entre une artiste et son public. L'une des manières dont cette interpellation peut se manifester, et qui sont particulièrement adaptées à l'œuvre dessinée, est l'échange de regards avec le lecteur. Dans l'œuvre de Zviane, nous pouvons voir de nombreuses occurrences de dessins où le regard de la version dessinée de l'artiste croise directement celui du lecteur. Son style de dessin très expressif et simplifié se prête particulièrement bien à cette stratégie. Dans le dessin de Zviane, les yeux sont

très souvent deux points noirs qui peuvent être déplacés pour montrer dans quelle direction le personnage représenté observe. L'avantage de ce style épuré et en noir et blanc est que les yeux et le reste du visage sont facilement lisibles, même en miniature. Sauf quelques exceptions, il n'y a pas d'ombres ou de jeux d'éclairages, ni de traits supplémentaires qui viendraient complexifier la structure du visage. Ainsi, il est très facile de comprendre et de suivre les expressions qui sont, aussi, souvent exagérées. L'effet inverse est volontairement travaillé dans l'œuvre de Julie Delporte. Alors que Zviane multiplie les jeux de regards, démontrant ce qui doit être observé avec la direction dans laquelle les pupilles sont dirigées, chez sa contemporaine, les yeux sont, en règle générale, montrés comme fuyant le regard du lecteur. Qu'ils soient simplement dirigés ailleurs, fermés, cachés ou même effacés, les yeux des personnages du livre ne sont pas un guide pour le regard du lecteur. Le style visuel aux crayons de couleur permet même d'exagérer davantage cet effacement par moments. À la page 173, nous pouvons voir un personnage penché vers le bas, avec des cheveux qui cachent partiellement son visage. Ici, l'œil visible est non seulement fermé, mais également camouflé dans les cheveux. La bédéiste utilisant la même couleur et le même type de trait pour représenter les deux éléments de son corps. Cette façon de bloquer le regard est une façon de créer un sentiment d'introspection. Le contact avec le lecteur est fait autrement que par le bris du quatrième mur. Elle se regarde elle-même ou le monde autour d'elle, mais ce à quoi nous avons accès sont ses pensées intimes et la perspective personnelle qu'elle a sur les choses qui l'entourent. Il n'y a pas de contact avec un lecteur potentiel. Celui-ci se retrouvera dans les expressions d'expériences sociales communes ou partagées, mais pas nécessairement dans l'expression d'un lien direct. La façon de traiter ces fenêtres de l'âme reflète donc, déjà, la manière dont les deux textes abordent leurs propos. L'une est personnelle et intimiste, alors que l'autre se forme dans l'échange et la redirection.

Ensuite, nous pouvons voir que la créatrice de *Ping-Pong* utilise souvent les regards de son personnage pour diriger celui du lecteur, plutôt que pour créer une relation émotionnelle ou personnelle avec celui-ci. Nous pouvons voir des exemples de cette utilisation du regard comme outil d'orientation un peu partout dans le livre. Dans une partie du livre, elle explore la manière dont le regard informé par des théories peut changer la manière dont on observe le monde autour de nous, même des objets qui pourraient nous sembler banals. Afin d'évoquer cette idée, elle emprunte l'exemple d'une quiche. Nous nous prêtons au jeu, tel que la bédéiste nous le demande,

mais plutôt que d'observer l'objet qui nous est proposé par l'énonciation, observons la manière dont elle utilise le regard des personnages et leurs expressions pour diriger le lecteur dans son interprétation de ce qui est montré. Dans un premier temps, à la page 94, elle met en parallèle deux exemples de regards sur l'objet. L'un est intéressé, l'autre, pas du tout. Le second personnage est même carrément occupé à autre chose. Même le positionnement de la quiche en relation avec le personnage renforce cette idée. Zviane est derrière la quiche et, à la dernière case, son visage est même partiellement caché derrière, ne nous laissant que son regard rivé sur le plat. Ainsi, elle devient immédiatement le centre d'intérêt pour le lecteur. Au contraire, dans la deuxième bande, la quiche est mise de côté, voire absente, dans la seconde case. Le personnage prend toute la place, il devient donc l'objet de notre attention. À la page suivante, cependant, la bédéiste réunit les deux personnages pour leur permettre d'adopter la même perspective sur l'objet en question. Ici, l'objet prend toute la place afin de démontrer « comment la quiche est magnifique » (Zviane, 2015, p. 95). Sept des onze cases de la planche ne mettent de l'avant que cet objet. Cependant, dans les autres, nous pouvons continuer à voir un regard dirigé et une expression qui renforce la relation spécifique au sujet. C'est par la composition visuelle même de la case que le sujet se crée. Même les mouvements et positionnements des personnages permettent de diriger ainsi le regard du lecteur. Ceci est très évident dans la troisième case de la planche où Zviane s'autoreprésente en pointant littéralement le sujet, le regard rivé sur la quiche et la totalité de son corps penché vers elle. Ainsi, la manière dont la bédéiste s'autoreprésente l'aide à construire son image pour préciser ce qui devrait en ressortir. Le style simplifié permet d'accentuer cet effet. Ainsi, à travers l'œuvre, les regards, expressions et mouvements des personnages sont au centre de la composition visuelle et de la création de l'ethos. Même dans une case où le personnage a les yeux bandés, comme à la page 84, la position du corps permet de diriger le regard vers l'action. Présupposant un sens de lecture similaire à celui du texte, notre regard devrait suivre les bras du personnage pour se rendre directement aux doigts tendus au-dessus du piano, signifiant l'importance de l'objet dans la case. L'absence de décors permet également de nourrir cet effet. Dans cette même case, malgré la force de la structure, le piano et le personnage, ainsi qu'un banc où elle s'assoit, sont les deux seuls éléments qui sont représentés. Il est donc plus facile d'en déduire quel objet est le centre de l'intérêt.

La stratégie n'est évidemment pas exclusive à Zviane. Nous pouvons également trouver des exemples de compositions des corps des personnages pour diriger le regard du lecteur dans *Moi*

aussi je voulais l'emporter. L'autoportrait de Julie Delporte (Delporte, 2017, p. 62) respecte également ces préceptes. En effet, notre regard est d'abord dirigé vers la tête, puis le visage du personnage qui, lui-même, observe l'illustration qui se trouve sur son chandail. Une relation est créée entre ce regard, caché par les paupières du personnage, laissant percevoir l'aspect introspectif de la scène, et celui du narval qui se retrouve sur le chandail. Ceci reflète l'idée qui est présentée dans le texte qui l'accompagne : « hier, je me suis dit, la baleine-licorne, la douce féministe, c'est moi. » (Delporte, 2017, p. 63) Il y a réciprocité. Les regards, ou même parfois leur absence, permettent de renforcer la réflexion sur soi qui sert de trame de fond à l'œuvre. Ce qu'elle regarde nourrit son image d'elle-même. Ainsi, l'utilisation de couleurs dans les pages de ce livre a également un impact sur la lisibilité de l'image. Ici, il y a un fort contraste entre les cheveux et le chandail qui scinde l'illustration en deux. Celles-ci sont également séparées par l'effet de collage typique de l'autrice. En effet, la tête a clairement été découpée, replacée et collée sur le corps du personnage. Ceci peut être un indice de l'incapacité à lier complètement les deux concepts que l'autrice dénote un peu plus tard : « Mais vous savez quoi? Les narvals femelles, elles n'ont pas de corne. » (Delporte, 2017, p. 64) Ici aussi, donc, la manière dont le corps et le regard de l'autoreprésentation sont cadrés par la bédéiste ont un impact sur la manière dont un lecteur percevra le sujet de l'image, mais également sur le rapport entre celui-ci et l'énonciatrice. Alors que Zviane avait un regard externe et admiratif sur la quiche, Delporte offre plutôt un regard qui se retourne vers elle-même et s'interroge sur son rapport à l'iconographie féministe qu'elle crée ou tente d'adopter.

Ayant établi que cette technique est employée à maintes reprises pour démontrer la manière dont la subjectivité, dans les œuvres que nous étudions, se positionne face à un objet qui leur est externe, nous pouvons observer comment cette relation peut également être établie avec un sujet qui est encore plus externe au regard de l'autrice : le lecteur. En effet, dans les pages de *Ping-Pong,* nous pouvons retrouver bon nombre d'instances où l'autrice s'adresse directement à son lecteur potentiel. Parfois, cette relation permet de créer un effet similaire à ce que nous avons étudié plus tôt. Par exemple, nous pouvons voir comment elle travaille la question de la définition de la musique, partant de « La musique est l'art des sons. » (Zviane, 2015, p. 57) Dans cette série de six cases, l'autrice jette un regard directement au lecteur à deux reprises. Dans la première case, ce contact est utilisé pour rediriger le lecteur vers la citation originale, tout en soulignant comment sa

perspective personnelle la fait rebondir dans une autre direction, telle la balle du jeu de ping-pong : « si le temps est le paramètre fondamental de la musique, [elle ne peut] pas accepter cette définition-là! » (Zviane, Ibid.) En effet, son avatar pointe la citation, mais le texte nous fait comprendre son refus qui sera d'autant plus signalé par la rature de ladite citation par le personnage. À la suite d'une série de modifications de la citation afin de la rendre plus conforme à ses propres intuitions et réflexions, elle jette finalement un second regard vers le lecteur. Celui-ci a un rôle différent. La relation avec le « tu » visuel, le lecteur interpellé par ce regard, se fait afin d'ajouter, ici, une émotion particulière à l'idée représentée. Ici, la représentation de l'artiste dégage une satisfaction, voire une fierté face au résultat de cette longue période de questionnement. Croiser le regard du destinataire à ce moment-là est une façon de le rendre complice, de partager ce sentiment avec lui. Ce partage permet de créer un sentiment commun et, donc, renforce l'ethos de l'autrice. Si nous partageons sa fierté d'en être arrivée là, ou du moins, si elle la partage avec nous, c'est dans l'espoir que nous puissions contribuer à cette réussite, même si c'est pour un temps limité.

Dans l'œuvre de Zviane, nous trouvons d'autres exemples de cette déviation du regard pour signaler la construction d'un rapport différent au lecteur. En effet, elle utilise cette méthode au début de son chapitre conclusif pour évoquer la manière dont elle perçoit les gens qui viennent la voir pour lui dire qu'ils avaient le sentiment qu'il était trop tard dans leur vie pour commencer à pratiquer leur art. Le regard des personnages est alors fuyant, pas carrément caché, comme dans les pages de Delporte, mais regardant ailleurs, dans le coin en bas, à droite de la page, ce qui est également le point le plus éloigné du point d'origine du sens de lecture occidental. Ici, en revanche, il y a un effet spécifique qui est créé par ce quasi-contact avec le lecteur. La phrase « j'entends ça tellement, tellement, tellement souvent » (Zviane, 2015, p. 151) qu'énonce l'autrice immédiatement à la suite de ses portraits laisse sous-entendre que l'idée ici était de nous faire adopter sa perspective. La répétition ajoutant d'autant plus à cette injonction : le lecteur ressent la fréquence élevée de la phrase. Les regards fuyants sont donc aussi ceux qu'elle a perçus chez ce type de personnes, lors d'échanges sur leurs volontés de créer à nouveau. Le regard de l'énonciateur et celui du récepteur sont donc joints ici dans une seule unité de perspective. Le je et le tu qui étaient sous-entendus dans les représentations décrites précédemment sont donc maintenant réunis sous la forme d'un nous. Cette façon de créer une perspective commune permet au lecteur d'adopter directement le point de vue de l'autrice, ce qui contribue à la construction d'un ethos instigateur,

dirigeant le lecteur dans sa lancée. Dans cet exemple, la position des personnages faisant face aux lecteurs, malgré leurs regards fuyants, nous met dans la position supposée de l'autrice qui a eu à interagir avec des discours similaires. Cette coordination du regard du destinataire et de l'énonciatrice nous permet d'adopter sa perspective plus facilement. Par la suite, si nous partageons cette vision de « l'adulte [qui] veut un résultat » (Zviane, 2015, p. 152), nous pouvons suivre le reste de la réflexion sur la manière dont on peut déjouer les attentes parfois trop élevées. Fusionner les perspectives à même l'image est donc une manière d'adopter le même point de départ d'une réflexion.

Cette fusion des perspectives s'élabore différemment chez Julie Delporte, mais elle porte une force de construction de l'ethos similaire. Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter,* la perspective synchronisée se trouve principalement dans les images des décors et paysages dans lesquels elle se trouvait au moment de ses réflexions. Le rôle premier de ces illustrations est de mettre le lecteur en contexte et de lui offrir un peu plus d'information visuelle à propos des endroits où l'autrice se trouvait au moment de ce qui est raconté. Cependant, elle est absente de ces dessins : « c'est tellement beau que je ne me sens pas présente » (Delporte, 2017, p. 201). Cette absence nous permet de comprendre qu'il s'agit ici d'un dessin d'observation, retraçant la perspective qu'elle avait sur son environnement à ce moment spécifique. Dans les pages 180 et 181, Delporte offre à son lecteur une triple représentation du décor du camping « seule sur une île au milieu du fleuve Saint-Laurent » (Delporte, 2017, p. 180). Dans un premier temps, nous y observons la vue sur le fleuve qui s'étend à l'horizon derrière la tente, premier indice de la présence humaine. Sous cette illustration, en plus petit, nous trouvons une souris dans l'herbe. Le rapport particulier avec la nature comme possibilité de se détacher des pressions sociales est rappelé dans cette scène. Finalement, dans la seconde page, nous pouvons voir la nourriture « qui a plus de goût qu'en ville » (Delporte, 2017, p. 181). Les paysages sont donc partagés entre la nature et les restes de la présence de l'humain, traduisant cette tension entre les deux qui est marquée chez l'énonciatrice. Cette adoption de la perspective sur la nature se fait évidemment par le biais du style particulier. Ce n'est pas l'expérience directe de ces évènements, mais bien la recréation de ceux-ci par le moyen artistique de prédilection de la personne qui les interprète, soit, dans ce cas, l'illustration aux crayons de couleur. C'est ce que l'autrice elle-même souligne lorsqu'elle dit : « c'est seulement une fois le paysage quitté que je peux avoir l'impression de le vivre » (Delporte, 2017, p. 201).

Nous pouvons même retrouver des insertions de points de vue sur des objets beaucoup plus petits, comme à la page 86 où pour parler de ses visites à la piscine d'Yrjönkatu, elle représente la clé numéro 36 qu'elle tient dans ses mains. Cette clé est un objet de sécurité qui, mis à côté de la phrase « on peut y nager nue », souligne la signification de ce que cette liberté peut impliquer ou demander. Nous pouvons même percevoir une relation similaire de fusion des perspectives lorsqu'elle nous raconte ses rêves, comme « le rêve de l'enfant » (Delporte, 2017, p. 113), « Le rêve des béguines » (Delporte, 2017, p. 229) ou « le rêve de l'ours » (Delporte, 2017, p. 185). Même s'il ne s'agit pas d'une perspective réelle, il y a ici une volonté de laisser le lecteur percevoir ces histoires comme s'il participait au sommeil de l'autrice. Ce partage d'une perspective aussi intime permet de se rapprocher à un maximum de l'expérience personnelle de celle-ci, comme une invitation à explorer l'inconscient de l'énonciation.

4.4 Rapport au réel

Dans un dernier temps, nous nous intéressons à la manière dont les choix stylistiques des deux autrices leur permettent de renforcer le rapport au réel au cœur de l'écriture autobiographique. En effet, même si nous avons déjà commencé à introduire l'idée lorsque nous traitions de l'insertion de points de vue dans les récits, il existe d'autres méthodes pour produire cet impact chez le lecteur. C'est ce que El Refaie nomme modalité visuelle. En effet, empruntant cette idée à Kress et van Leeuwen, elle souligne que plusieurs éléments permettent de renforcer un rapport au réel à l'intérieur d'une image : « These so-called « modality markers » include the degree of detail rendered, the presence or absence of background and depth, color differentiation, saturation and modulation, light and shadow, and brightness. » (El Refaie, 2010, p. 153) Selon les théoriciens qu'elle cite, ces marqueurs ne servent pas exclusivement à ancrer un récit dans le réel. C'est plutôt par un horizon d'attente culturel que la valeur de réalité d'une représentation peut naître. Ils soulignent donc que, dans l'imaginaire culturel occidental, c'est généralement le réalisme visuel qui dénote le rapport à la réalité. Ainsi, plus une image ressemblerait à celle que l'œil nu percevrait, plus celle-ci ferait preuve d'un rapport au réel signifiant. Cette idée rappelle l'une des théories de la bande dessinée que Scott McCloud développait dans *Understanding Comics* où « by de-emphasizing the appearance of the physical world in favor of the idea of form, the cartoon places itself in the world of concept. » (McCloud, 1993, p. 41) Ainsi, il existerait une forme de spectre de représentation entre le réalisme et l'abstrait, l'icône et le concept, et la manière dont les choix

esthétiques offrent un sens au lecteur. Cependant, il faut faire attention puisque, comme le souligne El Refaie plus tard dans son article :

> a viewer's willingness to see an image as authentic seems to be much more closely associated with the narratives surrounding the circumstances of its production than they are with its visual style, except to the extent that the latter can sometimes appear to provide material evidence for the supposedly authentic production process. (El Refaie, 2010, p. 170-171)

En effet, ce n'est pas nécessairement le style en lui-même de l'autrice qui suscite un sentiment d'authenticité, mais bien la manière dont il s'accroche au sentiment de réel qui le précède. Comme nous avons déjà pu le voir dans les pages des œuvres de Zviane et Delporte, l'aspect visuel n'a pas à reproduire scrupuleusement le réel pour refléter la perspective que l'énonciation vise à nous faire adopter. L'image abstraite ou partielle peut tout autant arriver à ce résultat. Il s'agit donc ici de trouver comment le style visuel peut être une manière de lire des traces de cette authenticité.

Dans un premier temps, observons la manière dont les détails sont utilisés. Dans *Moi aussi je voulais l'emporter* et *Ping-Pong*, le type de détails qui sont favorisés diffère largement. La représentation des personnages dans le livre de Zviane est beaucoup plus loin du dessin d'observation de chez Delporte. Ceci peut même, par moments, atteindre un niveau volontairement exagéré. Un exemple de ce recours à une naïveté visuelle se trouve dans les illustrations de la page 48 du livre de Zviane où tous les éléments du décor et des personnages sont volontairement simplifiés et dessinés avec des formes exagérées. L'automobile est dessinée flottante, avec des roues en ovales. Les arbres ont des troncs pratiquement aussi larges que les feuilles et aucune ligne ne sépare les deux. Les personnages sont simplifiés : sans mains, sans pieds, des yeux dessinés en points et des bouches en simples cercles qui sont même carrément effacés lorsque le personnage ne parle pas. Même la perspective du dessin à l'intérieur de la voiture est exagérée. Par cette absence de contrastes et de détails, la bédéiste crée une impression de grandeur dans le décor de la voiture, rendant, au contraire, les personnages beaucoup plus petits. La manière dont ces personnages sont représentés vus de l'extérieur de la voiture est aussi simplifiée à l'extrême : quatre lignes représentent les corps, quatre cercles représentent les têtes. Ainsi, le niveau simplifié de détails est un choix esthétique volontaire de la part de l'artiste. Le choix de la simplicité esthétique et la distance prise par rapport au réalisme sont une manière de se défaire du « dominant standard

by which visual modality is judged in Western societies [which] is, according to these scholars, a form of naturalism that assesses reality on the basis of how much an image corresponds with what one would see with the naked eye. » (El Refaie, 2010, p. 164) Ici, évidemment, il s'agit de tout le contraire. Ce choix esthétique reflète la manière dont la planche traite de la perspective faussée que nous pouvons avoir sur notre vocabulaire : « Quand est-ce qu'une définition est bonne, quand est-ce qu'une définition est mauvaise? » (Zviane, 2015, p. 48) Cette question souligne l'importance de la perspective partagée, créant un sens nouveau à un mot. Elle implique qu'une perspective qui serait considérée comme fausse par les autorités qui l'observent pourrait avoir une valeur si elle est partagée : « Même si le dictionnaire dit l'inverse, par l'usage, est-ce que ça ne devient pas la définition consensuelle, culturelle du mot? » (Zviane, Ibid.) Ainsi, d'une manière similaire, même si la perspective sur le monde représentée est abstraite ou absurde, le partage de celle-ci crée un sens commun. Le but est donc de remettre en question ce rapport au réel. De plus, dans cette page, nous pouvons trouver une copie exacte d'un courriel, incluant un lien vers *Wikitionary.org*. Cette reproduction décale complètement avec le reste de la planche, se conformant complètement, elle, à une reproduction du réel. Il est plutôt difficile de faire plus réel que l'image directement prise de sa source. Ce n'est que du texte, évidemment, mais nous avons déjà noté comment la calligraphie permet de créer une relation spécifique avec l'auteur d'une œuvre. L'introduction de cette capture d'écran, même légèrement altérée, permet de se connecter ici complètement au réel. La planche devient ainsi un simulacre d'écran sur lequel le lecteur lit le courriel, partageant ainsi la perspective de l'énonciation. Même s'il nous est impossible de confirmer absolument la réalité du dit courriel, le lien qui s'y trouve est encore actif et nous fournit effectivement l'information qui est sensée s'y retrouver. Le sentiment de réalité n'est donc pas nécessairement lié à une représentation réaliste du visuel, mais plutôt à la manière dont cette représentation nourrit le sentiment de réalité du récit qui est représenté.

À la page 103 de *Ping-Pong*, nous pouvons également voir un cas extrême de simplification du style visuel à des fins narratives. À ce moment du récit, la narratrice raconte comment, petite, elle utilisait « un livre qui montrait à dessiner avec des formes géométriques. » (Zviane, 2015, p. 103) Cette page est donc remplie de reproductions de dessins d'oiseaux faits avec cette même technique qui l'a « fuckée pour le restant de [ses] jours » (Zviane, Ibid.) Le style ici, utilisant des formes simples et approximatives, mais, surtout, répétées, permet de recréer les dessins de jeunesse.

Ces dessins servent de point de départ pour comprendre les connaissances plus tardives que l'autrice a acquises ; des techniques de représentation visuelle qui ne peuvent pas se limiter à de simples formes géométriques reproduites à l'identique. Dans cette page, la simplification est plutôt utilisée pour démontrer les avancées de l'artiste depuis ses débuts. Ainsi, il y a une grande diversité de styles dans les pages du livre. Ceci reflète ce qu'observait Thierry Groensteen dans l'œuvre de Jean-Christophe Menu, soulignant que « de telles modulations du trait marquent une rupture avec l'un des dogmes les mieux établis de la bande dessinée commerciale, qui est l'homogénéité du style. » (Groensteen, 2015, p. 57) Alors que l'œuvre de Menu emploie cette division stylistique pour signaler un moi divisé dans sa pensée, Zviane l'utilise plutôt pour signaler un moi divisé dans le temps et la manière dont nos perspectives se construisent autour de cette évolution de la pensée et des souvenirs. Un exemple intéressant d'effacement des détails se trouve dans la page 121 de *Moi aussi je voulais l'emporter* au moment où, alors que Delporte parle de sa grand-mère et de comment « d'elle, [elle ne sait] pas grand-chose » (Delporte, 2017, p. 121), elle l'illustre avec un visage très peu détaillé, fait d'à peine deux traits, et d'une figure très partielle de son grand-père. Le grand-père n'est qu'un veston, une main sur le bras de la grand-mère et des cheveux ajoutés là. Ici, le rôle de la mémoire est représenté par cette absence. Donc, même si nous ne sommes pas dans la représentation très détaillée, il se traduit quand même un sentiment réel, plutôt qu'une expérience. C'est le sentiment de distance face aux figures féminines de son passé qui est ainsi mis en évidence. L'effacement du grand-père, quant à lui, représente plutôt une volonté de retrouver cette grand-mère sans la relier nécessairement avec son mari avec qui « elle se disputait beaucoup » (Delporte, 2017, p. 121). Ainsi, nous adhérons à l'idée d'El Refaie lorsqu'elle propose que la théorie de la modalité visuelle ne soit applicable que si elle est malléable. Le sentiment de réalisme peut se créer avec une image qui a peu de détails si celle-ci reflète plus que la simple reproduction du réel. Comme elle l'énonce elle-même : « the definition of naturalistic modality in terms of being as close as possible to what can be observed with the naked eye was shown to be problematic, as it ignores the cultural and historical situatedness of vision. » (El Refaie, 2010, p. 172) L'interprétation du niveau de réalisme est issue d'un contexte culturel dans lequel l'œuvre s'inscrit, mais dont elle peut se détacher. Il n'est pas nécessaire de toujours reproduire le réel pour reproduire une expérience de celui-ci. L'abstraction peut, au contraire, nous faire sentir des aspects émotifs différents du réflexe du réalisme.

Dans les pages de *Moi aussi je voulais l'emporter*, le rapport aux détails est légèrement différent. En effet, nous pouvons distinguer un bon nombre d'illustrations qui ressemblent à, et sont très probablement, du dessin d'observation. Ce style de dessin permet à l'autrice de représenter les lieux ou espaces dans lesquels elle se trouve. Nous avons déjà évoqué par moments cette technique, mais ici, ce qui est important, c'est le niveau de détail qu'elle permet. En effet, l'un des grands avantages de dessiner ce que nous observons est que tous les détails sont conservés, ou volontairement travaillés. Ces détails servent, par la suite, à redonner au lecteur le contact avec l'objet observé par l'énonciatrice. Il en ressort un sentiment de partage de perspective, comme l'avons souligné plus tôt en parlant du regard de l'énonciation. Par le style, il nous est possible de détecter la présence de ce choix. Certains de ces dessins sont même basés sur des lieux publics, visibles sur la rue ou de la fenêtre d'où l'autrice était installée, comme l'espace où elle habite au début de son voyage à Helsinki. Delporte saisit dans cette planche (Delporte, 2017, p. 73) l'opportunité de nous représenter le bâtiment lui-même : Kaapelitehdas, une « ancienne usine de câbles téléphoniques » (Delporte, 2017, p. 73). Par l'architecture des lieux et la description dans le texte, il serait possible de retrouver le lieu d'où l'image aurait été croquée. Ce choix ajoute au pacte autobiographique, laissant croire à une contemporanéité entre les idées et l'observation qui a permis le dessin et à un rapport de proximité entre le réel de l'énonciation et celui de la lecture. La reproduction n'est pourtant pas nécessairement complètement réaliste. C'est visible particulièrement par la palette de couleur limitée. Ainsi, les chats errants reproduits à la page 200 ne sont probablement pas bleus, tout comme le bol noir trouvé à la même page qui est illustré avec le même crayon. Il y a donc une liberté qui permet de percevoir la subjectivité du regard. Ces choix nourrissent l'ethos de la bédéiste. C'est son parcours individuel qui lui a permis ces réflexions sur le commun et ce type de dessin nous permet de partager, en partie, ce parcours.

Afin de conclure ce chapitre, nous pouvons souligner le fait que la valeur d'authenticité qui est associée à un dessin n'est pas nécessairement liée à son degré de réalisme, mais plutôt à la manière dont elle se rattache aux idées qui sont soulignées par les bédéistes. Ceci reflète ce que nous avons établi dans les parties précédentes. En effet, tout ce dont nous avons traité, de la graphiation aux emprunts de regard en passant par les manières dont les autrices s'autoreprésentent, dépend de ce principe de base : le dessin n'est pas exclu du texte, et vice versa. Les deux s'emboitent pour susciter une lecture . Ainsi, même si un choix visuel s'éloigne d'un style réaliste,

il peut quand même refléter un aspect de l'expérience du réel de l'auteur. L'image nous permet de fusionner la perspective de l'auteur et du lecteur, menant ce dernier à y attribuer un sentiment de réalité. Ceci peut être fait directement. Dans ce cas, nous avons pu constater la possibilité de comprendre la vision d'une bédéiste par les techniques de dessin d'observation et de points de vue partagés, qui créent une perspective commune, une expression visuelle au nous. Nous avons également pu observer le même genre de phénomène dans la stratégie visuelle de Delporte et la façon dont la matérialité du dessin est soulignée par la présentation d'éléments découpés ou collés. Il en ressort un sentiment de partage de l'expérience de création artistique, apparenté aux pages de Zviane dans lesquelles elle reproduit son travail créatif. Cette façon de rendre accessible l'expérience du réel peut cependant aussi se faire symboliquement. Nous avons vu chez Delporte des exemples d'effacement des détails pour ajouter des sentiments spécifiques à une illustration, par exemple. Nous pouvons constater un effet semblable dans la manière dont Zviane crée un lien avec le lecteur en représentant visuellement le contact avec celui-ci. L'adresse est seulement décalée et permet de créer un contact avec l'expérience qui est ensuite racontée.

CONCLUSION

Les œuvres que nous avons analysées soulignent qu'il existe tout un univers social et culturel sur lequel la construction de l'ethos se structure. Il n'y a pas de soi sans les autres. Du moins, il n'y a pas de nécessité d'énoncer le soi, sans les autres. C'est par cet échange entre l'individu et le collectif que naît le besoin de se positionner, de partager son expérience. En somme, donc, l'autoreprésentation permet d'utiliser la figure du soi comme étant influencées par des réalités sociales, politiques ou artistiques. Cette proposition dépasse les œuvres de Zviane et Delporte. Certaines des bandes dessinées autobiographiques les plus citées dans nos recherches empruntent une telle démarche : *Maus* ou *Persépolis*, par exemple, décrivent des sociétés en rupture durant la période de l'Holocauste ou de la Révolution iranienne, respectivement. C'est également ce que nous avons vu dans l'histoire des bandes dessinées *underground* féminines. Julie Doucet utilise l'écriture de soi pour parler de la sexualité, de ses angoisses et de son rapport au corps. Le soi reflète le social et le social nourrit le soi. La constitution d'un ethos propre à ces créatrices leur permet de se positionner de manières particulières dans cet environnement. Zviane se présente dans sa capacité à démontrer son travail artistique comme faisant partie d'un réseau de voix. Julie Delporte construit plutôt son image d'elle-même comme étant limitée par certains des rôles de genres qu'elle observe. Il en naît ainsi une relation avec le lecteur potentiel qui, à son tour, est engagé dans la réflexion portée par le livre par son propre rôle dans ses environnements. Des œuvres de Delporte et Zviane, il ressort deux expressions différentes. La première est très intime. La voix de l'énonciatrice se positionne face à une culture où elle ne se reconnaît pas. Dans son autoreprésentation, le regard fuit le lecteur, démontrant la représentation de la vie privée qui y opère. Par l'acte d'écriture, cependant, mais aussi par la reproduction de dessins d'observation, elle nous invite à la rejoindre dans les évènements de sa vie, nous rapprochant de sa perspective. Le rapport au corps et à la féminité de cette bande dessinée favorise la présentation de soi à découvert. À l'opposé, la voix de Zviane dans le second livre crée une proximité par le recours à l'oralité et au langage vernaculaire. Il en naît un dialogue. Elle cherche à relancer le lecteur directement vers sa propre créativité et elle s'utilise comme exemple de ce qui peut être fait.

Dans le premier chapitre, nous avons pu saisir comment *Moi aussi je voulais l'emporter* et *Ping-Pong* se placent dans un contexte social et littéraire qui permet de schématiser la figure de

l'autrice. En effet, les théories de Ruth Amossy sur ce qu'elle nommait l'ethos préalable permettaient de voir comment les discours qui entourent une œuvre nourrissent le regard du lecteur. En y ajoutant les théories du lecteur modèle d'Umberto Eco, ce contexte discursif devenait le lieu des connaissances encyclopédiques du lecteur de l'œuvre. En effet, le lecteur idéal saurait déjà reconnaître le statut de la voix énonciatrice. Ainsi, pour celui-ci, les références présentes dans l'œuvre prennent sens par différents détails qui sont absents des citations. Au-delà de ces référents directs, nous avons également pu démontrer que le sémème « je » devenait symbole de tout le reste de ce que supposait l'énonciatrice. Ainsi, l'écriture autobiographique se nourrit de l'ethos préalable. Cette constatation nous a permis, par la suite, de mieux comprendre comment le soi se rapporte aux objets avec lesquels il déploie une relation intertextuelle. Elle pourrait également nous permettre de poser les bases d'analyses complémentaires sur le sujet. L'ethos préalable évolue en fonction du moment de l'énonciation et l'acte de lecture le réactualise. Les œuvres suivantes de ces autrices pourront à tout moment faire ressortir des éléments nouveaux de cette présentation de soi. Considérer l'ethos préalable nous permet de démontrer cette fluidité du sujet.

La première étape du processus de définition de l'ethos préalable était de baliser le parcours artistique des deux autrices sélectionnées et, aussi, la manière dont leur sujet les plaçait dans des environnements littéraires qui leur sont propres. De plus, le choix de ces deux bandes dessinées nous a permis de nous intéresser à un corpus particulièrement québécois et à la manière dont les institutions littéraires peuvent influencer l'ethos que dégage une œuvre. En effet, les maisons d'édition des trente dernières années, au Québec, ont eu tendance à valoriser les publications suivant des formats plus libres, plus proches de l'ethos de l'*underground*, et elles ont ouvert la porte aux énonciations intimes. Notre analyse des écrits de Mira Falardeau nous a également montré que le marché de l'autopublication grandissant, qui a été le lieu de la première édition de *Ping-Pong,* est un lieu d'écriture marginale où les discours plus personnels se développent. Le milieu de la bande dessinée se nourrit donc de ces changements qui ont favorisé la distribution de ces œuvres, ce qui n'aurait pas été pensable dans la bande dessinée québécoise des débuts, principalement diffusée dans les journaux et les magazines. Ainsi, lorsque Zviane dévoile sa méthode artistique dans *Ping-Pong*, elle nous propose de lire ses autres œuvres à la lumière de cette démarche, montrant la faillibilité de son discours comme symbole de cette liberté de parole. Elle continuera à se réclamer de cette liberté créative et publiera d'autres œuvres sans s'attacher à une

maison d'édition en particulier. On en voit un exemple dans sa série de *La Jungle* publiée en 9 volumes entre 2016 et 2022 qui lui a permis d'explorer des formes complètement différentes d'expressions littéraires. Dans ce même chapitre, nous avons pu démontrer que les œuvres que nous avons analysées dans ce mémoire descendaient d'un changement démographique important chez les auteurs de bande dessinée. En effet, selon les informations trouvées dans un article de Jessica Kohn, l'écriture des femmes a souvent été effacée de l'histoire de la bande dessinée. Ainsi, le travail des deux autrices permet de créer un contre-discours à cet ethos masculin dominant. Chez Delporte, ceci se transmet par la critique face à cette absence de voix féminine. Chez Zviane, il s'agit plutôt de motiver la multiplication des énonciations, ce qui pourrait mener à une plus grande diversité des énonciations dans ce milieu culturel. L'ethos préalable de ces autrices permet donc de réfléchir plus largement à la place de la parole pour redéfinir le milieu culturel duquel elle se projette.

Ainsi, le parcours des autrices, mais aussi l'histoire de l'art qu'elles pratiquent, a eu un impact sur la manière dont nous percevons leurs œuvres. C'est cet historique que nous avons pu explorer de manière complémentaire en nous intéressant au rapport entre les œuvres et les intertextes qu'elles déploient. C'est ici que la réactualisation de l'ethos préalable par l'acte de lecture se matérialisait le plus, puisque les autrices citent directement des œuvres issues du contexte culturel à partir duquel leur statut se fonde. Nous avons pu analyser différents exemples d'intertextes écrits (expressions, conseils ou extraits de livres, par exemple) autant que d'intertextes visuels (croquis, reproductions de dessins ou de scènes de films, etc.). Ces derniers avaient la particularité de nous aider à révéler la force de la bande dessinée comme outil de représentation de l'ethos de nos autrices. En effet, dans un texte en prose, l'intertexte visuel est beaucoup plus complexe à représenter. Le dessin narratif, propre à la bande dessinée, a permis à ces autrices et à plein d'autres artistes de s'attribuer des éléments graphiques de leur vie. Ceci, à l'instar de la citation plus traditionnelle, permet de créer un contact différent avec l'objet décrit en y ajoutant une subjectivité propre. Ainsi, les autrices se permettent de reproduire, avec leur propre style, les scènes d'où sortent ces images : quand Zviane, dans les pages de *Ping-Pong*, reproduit des dessins d'artistes qu'elle utilise comme exemples ou brosse le portrait d'une personne qu'elle cite, elle s'attribue certaines des qualités de ces discours. Un phénomène similaire se déploie chez Julie Delporte. Les objets culturels qui l'entourent servent d'illustration de son état psychologique. En

outre, le livre de Zviane a aussi la particularité d'avoir été réédité dans une version commentée. Celle-ci nous a aussi permis de voir comment le passage du temps a permis à l'artiste de contester elle-même l'ethos qu'elle avait développé dans sa première édition. Cette relation métatextuelle unique rend d'autant plus complexe l'image de soi que l'autrice déploie. L'étude des relations intertextuelles nous a donc permis de souligner le rapport délicat entre construction de l'ethos et temporalité. Selon le contexte de la lecture d'une œuvre, la richesse de la toile intertextuelle et de l'ethos d'une autrice peut être modifiée. L'édition commentée ajoute une nuance, mais les relations transtextuelles nécessitent toujours une différence entre cité, citant et interprétant. L'exemple de cette édition commentée le souligne de manière directe : la *persona* de Zviane pointe le lecteur vers les limites de son propre discours passé. Il en naît donc un détachement. Ce jeu est la source de l'abondance sémiotique de la construction de l'ethos. Par ces deux premiers chapitres, nous avons pu voir l'étendue de celle-ci : les changements possibles qui sont apposés sur la figure de la bédéiste telle que perçue par le lecteur, en fonction de sa connaissance encyclopédique. Ainsi, l'écriture autobiographique se conçoit à l'intérieur de cette sphère d'influence sémiotique.

Dans un deuxième temps, par les deux derniers chapitres, nous avons pu voir comment les deux créatrices de *Ping-Pong* et de *Moi aussi je voulais l'emporter* ont pu se représenter par les deux éléments fondamentaux de la bande dessinée, soit le texte et l'image. Ce que l'ordre de notre démarche d'analyse nous a permis, c'est de voir comment le soi s'intègre au discours et se construit à travers l'œuvre. Poser d'abord le contexte et les relations transtextuelles nous a permis de mieux comprendre d'où ressort cette voix créative. Comme le disait Amossy: « Il semble que le maniement de la parole et la présentation de soi soient capables de modifier un ethos préalable : ils autorisent une présentation de soi qui correspond aux visées de l'instance des locuteurs et leur confère la légitimité de parler et d'agir dans la sphère publique. » (Amossy, 2010, p. 99) Il s'agit d'une construction qui agit très tôt dans les deux œuvres, comme nous l'avons souligné par l'analyse des incipit. Le « je » se retrouve un peu partout dans les pages des deux œuvres, occupant même le titre du livre de Delporte. Cependant, l'un des éléments particuliers dans la création d'une image de soi chez Zviane est la conclusion du livre par un message à la deuxième personne qui s'adresse directement au lecteur, créant une apostrophe directement adressée aux lecteurs potentiels de *Ping-Pong*. Ici, nous trouvons une différence fondamentale entre les deux propositions narratives : Zviane poussait le lecteur à continuer la réflexion, alors que la conclusion du livre de

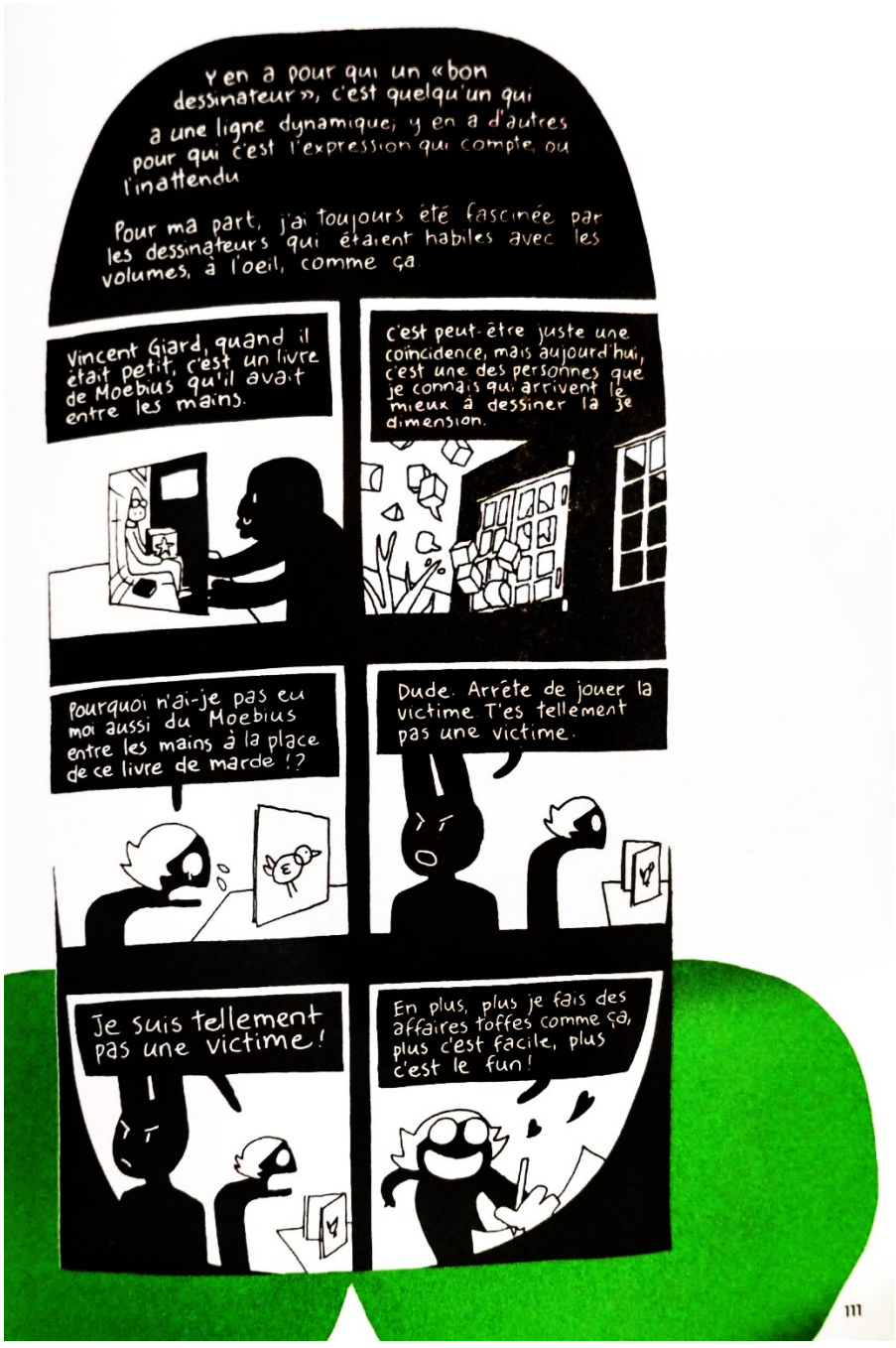
Delporte créait un cycle d'intimité où le conflit n'est toujours pas résolu. Notre analyse a donc dévoilé deux formes que prend l'écriture autobiographique dans son rapport au lecteur.

De plus, en fin de troisième chapitre, nous avons pu voir comment l'importance du dialogue, représenté par la présence du phylactère, permet à la bande dessinée d'adapter un langage oral à l'écrit. Que ce soit par les onomatopées ou par la présence d'un langage plus vernaculaire, le phylactère permet d'entendre le discours comme s'il était récité à voix haute. Ceci nous a dévoilé un autre aspect important de la diversité des techniques de représentation de l'intime. Chez Zviane, cette proximité avec le lecteur, qui nourrit la valeur de l'ethos, se fondait principalement sur un ton humoristique et un langage populaire. Ceci donne l'impression d'entrer en dialogue avec une personne familière. À l'inverse, chez Delporte, ce contact se faisait plutôt par une relation émotionnelle : elle nous raconte des moments difficiles, mais la confidence aide à renforcer le lien émotif entre l'énonciation et le lecteur. Il en ressort un sentiment de complicité ou de confession. C'est cette différence qui, finalement, ressort le plus de notre analyse quant à la qualité de l'ethos des deux œuvres. Ceci est également reflété dans les styles visuels des deux œuvres. Celui de Zviane est familier, expressif. Le dessin à l'encre noire est plus conventionnel dans la bande dessinée autobiographique. Le style de Delporte est plus personnel et donne le sentiment de lire un livre en construction. Nous avons vu comment ce choix permet de faire ressentir la reconstruction imparfaite et difficile des souvenirs de l'autrice. La faillibilité des propos de Zviane, qui faisait aussi partie de son ethos, se lisait plutôt par son humour, comme lorsqu'elle a tenté de comprendre le sens de la citation de Camus pendant plusieurs pages, alors que celle-ci s'est avérée inventée de toutes pièces. La place accordée au doute est fondamentale dans les deux œuvres, mais s'exprime différemment. La façon dont elles se représentent reflète également ces choix : l'avatar de la créatrice de *Ping-Pong* est changeant, hyperactif, pointant ou observant dans toutes sortes de directions alors que celui de l'autrice de *Moi aussi je voulais l'emporter* est camouflé, partiel, retourné vers elle-même. En deux œuvres, nous explorons donc un large spectre des qualités qui peuvent nourrir l'ethos lors de la lecture, même s'il reste encore beaucoup de possibilités. Si « le refus de s'investir ou de se dévoiler est également une façon de se dire » (Amossy, 2010, p.187), il serait pensable qu'une bande dessinée autobiographique puisse même s'écrire en l'absence de son auteur, ne reproduisant que ce qui l'entoure.

Pour finir, les illustrations que nécessite ce médium poussent à développer une approche différente de la construction de l'ethos. Le rapport à la planche, qui structure visuellement les idées, comme nous l'avons vu autant chez Zviane que chez Julie Delporte, permet de faire ressentir la présence du travail de l'artiste. On y décèle un commentaire sur la démarche. Les rapports à l'intertexte, à l'imaginaire culturel ou aux connaissances encyclopédiques, telles que nous les avons vus dans ce mémoire, se déploient parfois en filigrane grâce aux spécificités de l'art séquentiel. Dans *Moi aussi je voulais l'emporter*, la bédéiste parle de la culture ambiante qui laisse peu de place aux femmes. Dans *Ping-Pong,* Zviane nous laisse entrer dans son monde et y fait intervenir les personnes et auteurs qui ont influencé son discours. Ainsi, l'écriture de soi n'est pas qu'un simple travail d'interlocution d'un auteur à un lecteur. Le travail des deux bédéistes procède donc, à sa manière, d'un acte de relance. Si, par exemple, Delporte refuse d'accepter le travail au féminin comme étant un travail de second degré, tel qu'il l'était énoncé par son père en début de livre, cela laisse sous-entendre qu'il faudrait accepter de considérer son discours à valeur égale. Ces livres font maintenant partie du jeu de ping-pong collectif que décrivait Zviane. Nous relançons donc à notre tour le discours, même si c'est sous la forme d'un mémoire. Effectivement, l'ethos est changeant, évolutif. Avec le passage du temps ou d'un lecteur à l'autre, le sens d'une œuvre et l'image de soi qui s'en dégage vont acquérir des qualités nouvelles. Les autrices vont exposer d'autres expériences, d'autres perspectives. En guise d'exemple, Julie Delporte a publié, durant le temps de réaction de ce mémoire, un autre livre qui prend la forme d'une suite spirituelle à *Moi aussi je voulais l'emporter*. Dans *Corps vivante,* elle continue l'exploration de sa sexualité et de son identité, s'ouvrant sur la découverte de son attirance envers les femmes. La lecture de cette nouvelle œuvre peut altérer la perspective que nous avions de la précédente. L'ethos continue donc d'être retravaillé. Le cycle continue. Cette image de soi, et même du nous collectif, ne cessera probablement jamais d'être retravaillé par la bande dessinée. Son histoire est un long dialogue, après tout. Le prochain artiste dessine probablement déjà, quelque part, le phylactère de l'intervention suivante.

ANNEXE A

FORME PHALLIQUE DANS LES PAGES DE *PING-PONG*



(Zviane, 2015, p. 111)

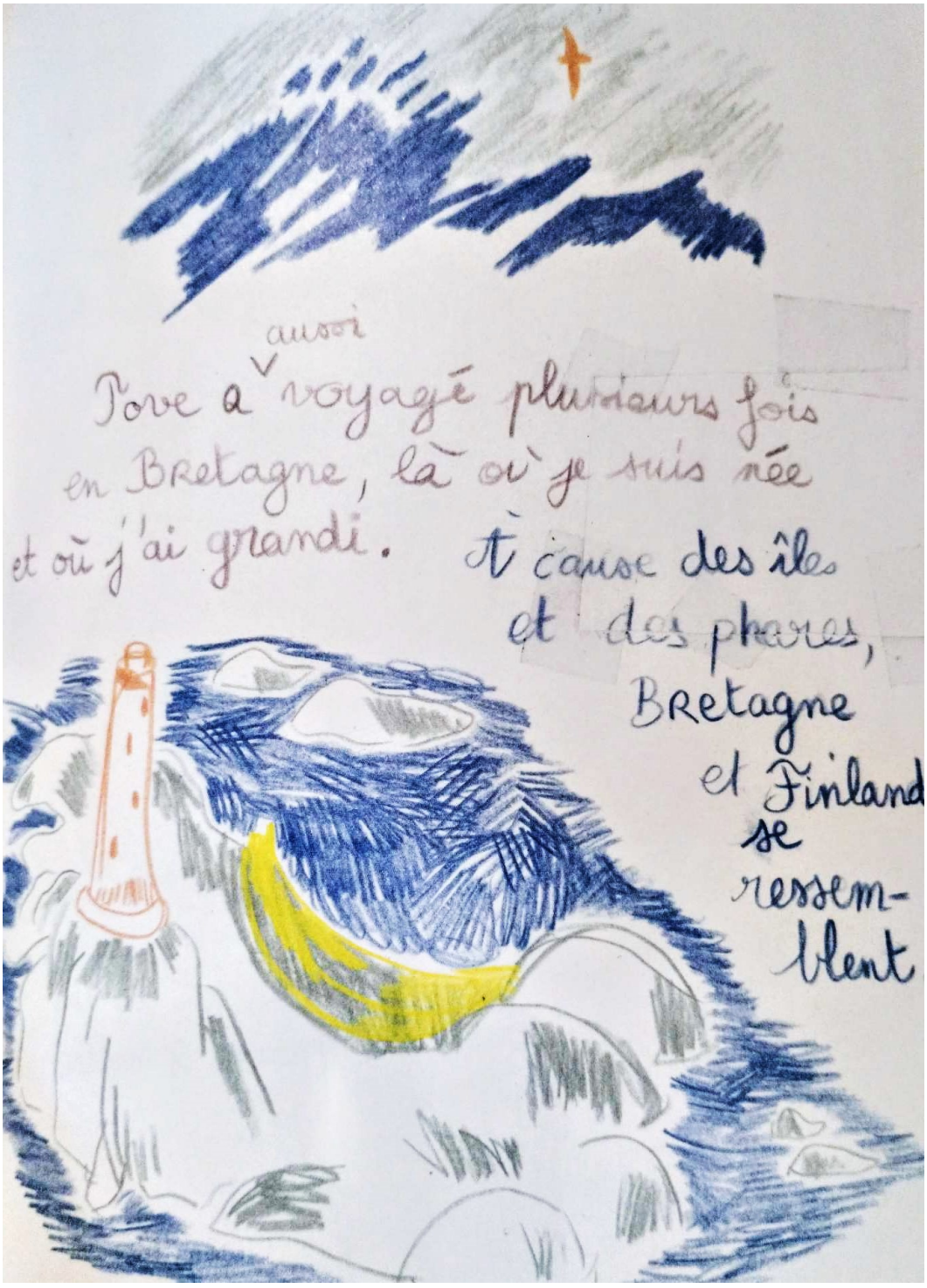
ANNEXE B

ACCUMULATION DES PHYLACTÈRES DANS *PING-PONG*

(Zviane, 2015, p. 76)

ANNEXE C

EFFETS DE COLLAGE DANS LES PAGES DE *MOI AUSSI JE VOULAIS L'EMPORTER*



(Delporte, 2017, p. 221)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Delporte, J. (2017). *Moi aussi je voulais l'emporter.* Éditions Pow Pow.

Zviane. (2015). *Ping-Pong*. Éditions Pow Pow.

Autres œuvres citées

Delporte, J. (2020). *Journal.* Éditions Pow Pow.

Delporte, J. (2015). *Je vois des antennes partoutl.* Éditions Pow Pow.

Desharnais, F. (2018) *La petite Russie.* Éditions Pow Pow

Fontaine Rousseau, A. et Desharnais, F. (2021). *La conquête du cosmos.* Éditions Pow Pow.

Zviane. (2013). *Les deuxièmes*. Éditions Pow Pow.

Zviane. (2013). *Zviane au Japon*. Éditions Pow Pow.

Zviane. (2014). *Le bestiaire des fruits*. La Pastèque.

Zviane. (2016). *À l'école*. Mécanique Générale.

Sur la bande dessinée

Alary, V. et al. (2015). *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Éditeur Georg.

Baetans, J. (1998) *Formes et politique de la bande dessinée*. Éditions Peeters Vrin.

Baetans, J. (2009) Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites. *Cahiers de narratologie, 16.* https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/narratologie.974

Brogniez, L. (2010) Féminin Singulier : Les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet. *Textyles,* 36-37, 117-138. https://doi.org/10.4000/textyles.1426

Brown, A. (dir.) (2017) *BDQ : Essays and interviews on Quebec comics.* Conundrum Press.

Davis, R. G. (2005) A Graphic Self : Comics as autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*, *Prose Studies,* 27(3). 264-279 https://doi.org/10.1080/014403500223834

Doherty, B. (2022) *Dirty Pictures : How an underground network of nerds, feminists, misfits, geniuses, bikers, potheads, printers, intellectuals, and artschool rebels revolutionized art and invented Comix.* Abrams Press

Dürrenmatt J. (2013) *Bande Dessinée Et Littérature*. Classiques Garnier.

El Refaie, E. (2012) *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, University Press of Mississippi.

Falardeau, M. (2018). L'image de la femme dans la bande dessinée québécoise de 1860 à 1960. *Cap-aux-Diamants*, (133), 14–19.

Falardeau, M. (2020) *L'art de la bande dessinée actuelle au Québec*. Presse de l'Université Laval.

Falardeau, M. (2008) *Histoire de la bande dessinée au Québec*. VLB éditeur.

Giaufret, A. (2016). La représentation du français québécois parlé dans les bandes dessinées des jeunes auteurs montréalais francophones : une étude de corpus. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 10, 205-232. https://doi.org/10.3917/cisl.1602.0205

Groensteen, T. (2011) *Système de la bande dessinée.* Presses Universitaires de France.

Groensteen, T. (2011) *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2.* Presses Universitaires de France.

Heer, J. et Worcester, K. (dir.) (2009) *A Comics Studies Reader.* University Press of Mississippi.

Hutcheon, L. (1999). Literature meets history : Counter-Discoursive "Comix". *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, 117(1), 4-14. https://doi.org/10.1515/angl.1999.117.1.4

Jacob, C. (2018) Un dialogue avec soi-même et les autres : marges et marginalité dans *Ping-Pong. Version commentée*, de Zviane. *Voix et Images*, 43 (2), 95–111.

Kohn, J. (2016) Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible. *Revue de recherche en civilisation américaine*, 6.

Matly, M. (2018) *La fonction de la bande dessinée.* Presses universitaires Blaise Pascal.

McCloud, S. (1993) *Understanding Comics: The invisible art.* Paradox Press.

Moore, A. E. (2018) *Sweet little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet.* Uncivilized Books.

Peeters, B. (2003) *Lire la bande dessinée.* Flammarion

Tardif, D. (2020) Julie Delporte avait besoin d'un livre dans lequel se réfugier. *Le Devoir,* Lire. https://www.ledevoir.com/lire/577603/entrevue-julie-delporte-avait-besoin-d-un-livre-dans-lequel-se-refugier

Viau, M. (2021) *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec : Les pionniers de la bulle : Tome 1 : Les origines à 1968.* Station T.

Viau, M. (2021) *BDQ : Tome 2 : Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979.* Station T.

Sur l'écriture de soi

Amossy, R. (2010). *La présentation de soi.* Presses Universitaires de France.

Edwards, N., Hubbell, A. L. et Miller, A. (dir.). (2011). *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*. University of Nebraska Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4gqm

El Refaie, E. (2010) Visual Modality Versus Authenticity: The Example of Autobiographical Comics. *Visual Studies*, 25 (2), 162-174.

Groensteen, T. (2015) Problèmes de l'autoreprésentation. Dans Alary, V. et al., *Autobiographismes : bande dessinée et représentation de soi*. (p.47-61) Éditeur Georg.

Guérin, C. et al. (2022) *L'èthos de rupture : de Diogène à Donald Trump.* Presses Sorbonne Nouvelle.

Hubier, S. (2003) *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin.

Kaufmann, J.-C. (2007) *Ego : Pour une sociologie de l'individu,* Hachette.

Køhlert, F. B. (2019) *Serial Selves : Identity and Representation in Autobiographical Comics*. Rutgers University Press.

Kuperty-Tsur, N. (dir.). (2000) *Écriture de soi et argumentation : Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation.* Presses Universitaire de Caen.

Le Roy Ladurie, I. (2016) L'autoreprésentation féminine dans la bande dessinée pornographique. *Revue de recherche en civilisation américaine*, 6. https://journals.openedition.org/rrca/732

Lejeune, P. (2005) *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*, Éditions du Seuil.

Lejeune, P. (2005) *L'autobiographie en France – 2e édition*, Armand Colin.

Maingueneau, D. (2016) Énonciation et analyse du discours. *Corela,* HS-19. https://doi.org/10.4000/corela.4446

Vilain, P. (2005) *L'autofiction en théorie suivi de Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Éditions de la Transparence.

Sur les rapports intertextuels

Badley, L. (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois Press.

Cresswell, M., & Karimova, Z. (2013). 'Misfortune's Image ': The Cinematic Representation of Trauma in Robert Bresson's Mouchette (1967). *Film-Philosophy*, 17(1), 154–176. https://doi.org/10.3366/film.2013.0009

Eco, U. (1985) *Lector in fabula : Le rôle du lecteur.* Grasset, Collection Le Livre de Poche.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré.* Éditions du Seuil.
Groensteen, T. (2007) *La bande dessinée mode d'emploi*. Les Impressions nouvelles.

Haruvi, D. (2000). L'avant-garde féministe québécoise : argumentation et intertexte. Dans Kuperty-Tsur, N. (dir.)., *Écriture de soi et argumentation : Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation.* (p.141-158) Presses Universitaire de Caen.

Hoffman, M. (2019). "Enemies, but complicated enemies": Rey and Kylo Ren's relationship. *Unbound: A Journal of Digital Scholarship*, 1(1). https://doi.org/10.12794/journals.ujds.v1i1.60

Robbins, T. (2022) *Last girl standing.* Bliss Éditions

Wood, R., Litherland, B., & Reed, E. (2019) Girls being Rey: ethical cultural consumption, families and popular feminism. *Cultural Studies*, 34(4), 546–566. https://doi.org/10.1080/09502386.2019.1656759