

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA BANDE DESSINÉE AMPHIGOURIQUE
CHEZ L'ÉDITEUR BELGE FRÉON :
EXPLOITATION SINGULIÈRE D'UN MÉDIUM EN TRANSFORMATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE LITTÉRAIRE

PAR
SABRINA DUFORT BOUCHER

NOVEMBRE 2006

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.01-2006). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'AVÈNEMENT DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE	3
1.1 Historique de la maison Fréon	6
1.2 La structure éditoriale	10
1.3 Les œuvres et leur contexte de réalisation	11
1.4 Un accueil toujours fragile	16
CHAPITRE II	
LES PARAMÈTRES DE L'ANALYSE	20
2.1 La démarche	20
2.2 Le corpus	20
2.3 Niveaux, catégories et dimensions d'analyse	22
2.3.1 Expression et matérialité	23
2.3.2 La rhétorique modale	25
2.3.3 Les stratégies narratives	31
2.3.4 Thèmes et motifs en jeu	34
2.4 La démarche	35
CHAPITRE III	
<i>ANITA</i> DE STEFANO RICCI	36
3.1 Expression et matérialité	37
3.2 La rhétorique modale	41
3.3 Les stratégies narratives	53
3.4 Thèmes et motifs en jeu	55
CHAPITRE IV	
<i>GLORIA LOPEZ DE THIERRY VAN HASSELT</i>	57
4.1 Expression et matérialité	59

4.2 La rhétorique modale	64
4.3 Les stratégies narratives	72
4.4 Thèmes et motifs en jeu	75
CHAPITRE V	
<i>SOUVENIR D'UNE JOURNÉE PARFAITE</i> DE DOMINIQUE GOBLET	78
5.1 Expression et matérialité	79
5.2 La rhétorique modale	83
5.3 Les stratégies narratives	90
5.4 Thèmes et motifs en jeu	94
CHAPITRE VI	
<i>LE CHÂTEAU D'OLIVIER DEPREZ</i>	96
6.1 Expression et matérialité	98
6.2 La rhétorique modale	103
6.3 Les stratégies narratives	109
6.4 Thèmes et motifs en jeu	114
CHAPITRE VII	
<i>LE CONCEPT SINGULIER DE LA PRODUCTION AMPHIGOURIQUE</i>	118
7.1 Expression et matérialité	118
7.2 La rhétorique modale	121
7.3 Les stratégies narratives	123
7.4 Thèmes et motifs en jeu	125
7.5 De nouvelles avenues pour le 9 ^e art	127
CONCLUSION	128
APPENDICE	
LES ŒUVRES DE LA PRODUCTION FRÉON	129
BIBLIOGRAPHIE	134

LISTE DES FIGURES

À l'exception de deux d'entre elles, toutes les figures présentées sont issues des quatre œuvres suivantes :

Ricci, Stefano, et Gabriella Giandelli. *Anita*. Coll. «Amphigouri». Belgique: Fréon, 1998.

Van Hasselt, Thierry. *Gloria Lopez*. Coll. «Amphigouri». Belgique: Fréon, 1999.

Goblet, Dominique. *Souvenir d'une journée parfaite*. Coll. «Récits de ville». Belgique: Fréon, 2001.

Deprez, Olivier. *Le Château* (d'après F. Kafka). Coll. «Amphigouri». France: Frémok, 2003.

Figure	Page
3.1 <i>Anita</i> , planches 20 et 21	40
3.2 <i>Anita</i> , planche 7, case 2	40
3.3 <i>Anita</i> , planche 12, case 2	40
3.4 <i>Anita</i> , planche 40	42
3.5 <i>Anita</i> , planche 41	42
3.6 <i>Anita</i> , planche 4	43
3.7 <i>Anita</i> , planche 9	43
3.8 <i>Anita</i> , planche 30	44
3.9 <i>Anita</i> , planche 1	44
3.10 <i>Anita</i> , planche 39, case 3 et 4	44
3.11 <i>Anita</i> , planche 23	45
3.12 <i>Anita</i> , planche 42	45
3.13 <i>Anita</i> , planche 45	45
3.14 <i>Anita</i> , planche 26, case 2	46
3.15 <i>Anita</i> , planche 18	46
3.16 <i>Anita</i> , planche 3, case 1	46
3.17 <i>Anita</i> , planche 26	47

3.18	<i>Anita</i> , planche 28	47
3.19	<i>Anita</i> , planche 14	47
3.20	<i>Anita</i> , planche 42, case 1	48
3.21	<i>Anita</i> , planche 24	48
3.22	<i>Anita</i> , planche 23, case 3	49
3.23	<i>Anita</i> , planche 13	49
3.24	<i>Anita</i> , planche 8	51
3.25	<i>Anita</i> , planche 11	51
3.26	<i>Anita</i> , planche 17	51
3.27	<i>Anita</i> , planche 5	53
4.1	<i>Gloria Lopez</i> , page 55, case 1	61
4.2	<i>Gloria Lopez</i> , page 42, case 3	61
4.3	<i>Gloria Lopez</i> , page 41, case 1	61
4.4	<i>Gloria Lopez</i> , page 23, case 2	62
4.5	<i>Gloria Lopez</i> , page 34, case 1	62
4.6	<i>Gloria Lopez</i> , page 69, case 1	62
4.7	<i>Gloria Lopez</i> , page 16, case 2	63
4.8	<i>Gloria Lopez</i> , page 166, case 2	63
4.9	<i>Gloria Lopez</i> , page 91, case 2	63
4.10	<i>Gloria Lopez</i> , page 148, case 2	63
4.11	Francis Bacon, «Studies for a Portrait. Looking Left and right», 1694, www.francis-bacon.cx	63
4.12	<i>Gloria Lopez</i> , pages 44 et 45	66
4.13	<i>Gloria Lopez</i> , pages 52 et 53	66
4.14	<i>Gloria Lopez</i> , pages 126 et 127	66
4.15	<i>Gloria Lopez</i> , pages 50 et 51	68
4.16	<i>Gloria Lopez</i> , pages 14 et 15	68
4.17	<i>Gloria Lopez</i> , pages 66 et 67	69
4.18	« Gloria Lopez », <i>Frigobox</i> n° 1, page 46	71
4.19	<i>Gloria Lopez</i> , page 18	71

4.20	<i>Gloria Lopez</i> , page 11, case 2	77
5.1	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 22	81
5.2	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 43	81
5.3	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 16	81
5.4	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 17	83
5.5	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 18	83
5.6	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 4 (détail)	83
5.7	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , pages 12 et 13	86
5.8	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , pages 34 et 35	86
5.9	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , pages 8 et 9	87
5.10	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , pages 26 et 27	88
5.11	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , pages 6 et 7	90
5.12	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 21	90
5.13	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 38	93
5.14	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i> , page 45	93
6.1	<i>Le Château</i> , page 77, case 2	101
6.2	<i>Le Château</i> , page 141, case 1	101
6.3	<i>Le Château</i> , page 177, case 2	101
6.4	<i>Le Château</i> , page 149, case 1	102
6.5	<i>Le Château</i> , page 169, case 1	102
6.6	<i>Le Château</i> , page 75, case 1	102
6.7	<i>Le Château</i> , page 64	102
6.8	<i>Le Château</i> , pages 34 et 35	104
6.9	<i>Le Château</i> , pages 40 et 41	104
6.10	<i>Le Château</i> , pages 36 et 37	105
6.11	<i>Le Château</i> , page 27	107
6.12	<i>Le Château</i> , page 191, case 2	107
6.13	<i>Le Château</i> , pages 52 et 53	107
6.14	<i>Le Château</i> , page 21	112
6.15	<i>Le Château</i> , page 16, case 3	112

6.16	<i>Le Château</i> , page 171, case 1	112
6.17	<i>Le Château</i> , pages 128 et 129	116
6.18	<i>Le Château</i> , pages 210 et 211	116
6.19	<i>Le Château</i> , pages 98 et 99	117

RÉSUMÉ

Dès la fin des années 1980, de jeunes auteurs, désireux de s'affranchir du poids des contraintes de la bande dessinée classique, se sont regroupés afin de mettre sur pied de nouvelles structures éditoriales adaptées à leur ambition créatrice. C'est ainsi que fut créée en 1994, par un groupe d'auteurs belges, la structure éditoriale Fréon. Les œuvres qui y sont publiées, et particulièrement celles de leur collection Amphigouri, détonnent dans le paysage classique de la bande dessinée, révélant un projet éditorial singulier dont notre mémoire a voulu faire état. À partir d'un échantillon de quatre œuvres, nous avons tenté de cerner les caractéristiques qui singularisent ce projet éditorial et d'en évaluer les enjeux pour le domaine de la narration graphique contemporaine. L'analyse systématique des quatre ouvrages nous a permis de relever, tant aux niveaux technique, formel, narratif que thématique, les caractéristiques communes qui construisent l'identité de cette collection, l'exigence de la démarche qui l'anime. L'articulation de ces caractéristiques nous aura ainsi conduite à l'identification du «concept» du projet éditorial qui est l'assise de la collection. Nous en aurons conclu que les œuvres amphigouriennes attestent d'une volonté éditoriale cohérente, précise et exigeante. Plus précisément, la collection Amphigouri revendique une utilisation résolument poétique des ressources du médium. Les principales caractéristiques de cette approche semblent être la création d'une nouvelle expression plastique, l'économie du scriptural, un investissement rigoureux de la contrainte modale, l'opacité et la polysémie du récit, la faculté de résister à une lecture immédiate, le choix d'exploiter les arts graphiques «traditionnels», mais également le souci d'une réflexion sur l'acte de narration. Notre démarche nous aura ainsi permis d'analyser une production par laquelle les ressources intrinsèques de la bande dessinée sont mises à profit: une production qui nous laisse entrevoir les nouvelles avenues que le genre mixte du 9^e art est susceptible d'emprunter.

Liste des mots clés: Fréon, Amphigouri, bande dessinée, narration graphique, modalités expressives.

INTRODUCTION

À la fin des années 1980, un certain nombre de jeunes auteurs, désireux de s'affranchir du poids des contraintes feuilletonesques ou humoristiques de la bande dessinée classique, se sont regroupés afin de mettre sur pied de nouvelles structures éditoriales adaptées à leur ambition créatrice. Depuis, le nombre de ces maisons d'édition (« les labels indépendants ») s'accroît d'année en année. Amok, Fréon, Cornélius, l'Association, Ego comme X, La Cinquième Couche, Six pieds sous terre en sont les représentants les plus connus dans le monde francophone.

Participant aux travaux du Groupe pour l'étude des récits en images (GÉRI) sur les modalités expressives de la bande dessinée contemporaine, nous nous sommes particulièrement intéressée aux publications de la jeune maison d'édition Fréon¹ qui fait figure d'avant-garde dans l'univers en pleine mutation de la narration graphique. Un atelier et une rencontre avec Thierry Van Hasselt, auteur et cofondateur de la maison Fréon, sont venus conforter notre conviction de la pertinence de cette démarche et nous assurer d'un accès à certaines données contextuelles.

Les œuvres publiées par la maison Fréon, et particulièrement celles de leur collection Amphigouri, détonnent dans le paysage classique de la bande dessinée, révélant un projet éditorial singulier dont notre mémoire a voulu faire état. Par l'analyse de quelques-unes de leurs publications, nous avons tenté de cerner les caractéristiques qui singularisent ce projet éditorial et d'en évaluer les enjeux pour le domaine de la narration graphique contemporaine.

Ainsi, au terme de cette recherche, nous pensons pouvoir identifier au sein de ces ouvrages : la volonté de s'inscrire dans un dispositif poétique, l'opacité du récit et son caractère polysémique, la faculté de résister à une lecture immédiate, le choix d'exploiter et de détourner les arts graphiques « traditionnels » (linogravure, peinture, bois gravé), mais encore le souci d'une réflexion sur l'acte de narration. À ce titre, les œuvres amphigouriques justifient pleinement le nom de la collection.

¹ Fréon est devenue Frénook ou FRMK suite à la fusion avec l'éditeur Amok en juin 2002.

Divers critères que nous aurons à justifier nous ont conduite à sélectionner un corpus de quatre œuvres dans la production des éditions Fréon : *Anita* (1998) de Stefano Ricci et Gabriella Giandelli, *Gloria Lopez* (1999) de Thierry Van Hasselt, *Souvenir d'une journée parfaite* (2001) de Dominique Goblet et *Le Château* (2003) d'Olivier Deprez. Cet échantillon sera analysé afin d'identifier ce qui fait la spécificité de la collection Amphigouri.

Dans un premier temps, nous retracerons les faits marquants dans l'évolution récente du domaine de la bande dessinée. La description de la structure éditoriale au sein de laquelle ont pris naissance les œuvres à l'étude ainsi que l'historique et les enjeux de la collection Amphigouri tels qu'ils furent définis par ses fondateurs nous permettront de situer le corpus choisi dans son contexte particulier.

La seconde section s'attachera à l'analyse des œuvres retenues. Après avoir justifié les critères et la constitution du corpus, nous expliciterons le modèle de la grille d'analyse à laquelle nous avons soumis les ouvrages choisis. Pour réaliser ce projet, nous nous sommes appuyée, non seulement sur les travaux des principaux auteurs qui font autorité dans le domaine (Baetens, Groensteen, Lefèbvre) ou dans les champs disciplinaires convoqués (par exemple Saouter pour les arts visuels, Genette et Jost pour la narratologie), mais également aux études et textes réflexifs que proposent les sites des principales maisons de la jeune édition indépendante (et notamment les contributions de Baetens, Deprez, Balzer, Löwenthal).

Le modèle d'analyse a été élaboré autour de quatre champs : a) l'expression et sa matérialité (la composante matérielle de l'expression, les procédés techniques utilisés et leurs limites expressives : gravures, peinture directe, monotype, etc.) ; b) la rhétorique modale (les utilisations particulières des ressources du médium : la composition de l'espace tabulaire, de la double planche, dynamique de l'iconique et du scriptural, le hors-case, etc.) ; c) les stratégies narratologiques (notamment au niveau du temps et de la voix), et enfin d) les thèmes et motifs en jeu dans la diégèse proposée par ces récits. Ce chapitre méthodologique sera suivi de quatre autres chapitres consacrés à l'analyse de chacune des œuvres sélectionnées selon le modèle retenu.

Le dernier chapitre s'attachera essentiellement à cerner et synthétiser, au-delà de la spécificité de chacune de ces œuvres, les caractéristiques qu'elles partagent. L'articulation de ces caractéristiques nous conduira à l'identification du « concept » de ce projet éditorial qui est l'assise de la collection. Nous en soulignerons également les enjeux dans le champ de la narration graphique contemporaine.

CHAPITRE I

L'AVÈNEMENT DE L'ÉDITION INDÉPENDANTE

La bande dessinée européenne, telle qu'elle se présente aujourd'hui, traite derrière elle une longue histoire dont on peut percevoir l'influence sur la production actuelle. C'est pourquoi il convient d'abord d'effectuer un retour sur l'évolution du médium durant les dernières décennies. À l'orée des années 60, l'hebdomadaire *Pilote* fait son apparition en proposant un contenu novateur. René Goscinny, son rédacteur en chef, tente de conquérir un public plus âgé en intégrant au produit des dossiers, chroniques et pages d'actualité. Des auteurs comme Gotlib, Moebius et Druillet se joignent à l'équipe de *Pilote*.¹ Leur ambition créatrice vise à « rompre avec le conformisme thématique et formel avec lequel la bande dessinée compose depuis longtemps.² » L'hebdomadaire laisse place aux expérimentations nouvelles, autant sur le plan narratif que sur le plan graphique, offrant ainsi à la bande dessinée des possibilités d'avenir plus larges et plus diversifiées. On y exploite des formes et des thématiques jamais utilisées jusqu'à ce jour. La décennie se poursuit en laissant naître de petits éditeurs et de nouvelles revues spécialisées. Gotlib fonde *Fluide Glacial*. Avec Jean-Pierre Dionnet et Philippe Druillet, Moebius met sur pied les Humanoïdes Associés et crée *Métal Hurlant*. Étienne Robial se lance également dans le monde de l'édition avec Futuropolis³. Les magazines et revues se multiplient. Visant une plus grande liberté, les auteurs délaissent la narration classique au profit de nouvelles expérimentations. C'est ainsi que débute, en 1970, l'émergence d'une bande dessinée destinée aux adultes.

¹ Voir Jean-Philippe Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », in *9^e Art*, Paris, Les Cahiers du Musée de la bande dessinée, n° 5, 2000.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Voir *Ibid.*

Au début des années 1980, la vente de bandes dessinées est à son apogée en France. Les lecteurs délaisent la presse hebdomadaire et mensuelle pour se tourner vers l'album. Puis, les ventes stagnent et les grands éditeurs en reviennent à une recette plus classique en bande dessinée. Ce retour à l'ancienne grammaire perdurera pendant quelques années, conservant la bande dessinée dans une formule relativement figée, à quelques rares exceptions près comme Futuropolis qui, rachetée par Gallimard en 1987, survivra quelque temps à cette crise des années 1980⁴.

En 1990, Robial, directeur de Futuropolis, mandate Jean-Christophe Menu (fondateur de l'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre : AANAL⁵) pour la conception d'une nouvelle revue qui offrirait un espace d'innovation et de recherche pour la bande dessinée. *Labo* ne survivra pas à son premier numéro, mais l'équipe rassemblée par Menu (David B., Killoffer, Lewis Tondheim, Mattt Konture, Stanislas) fondera rapidement sa propre structure éditoriale : L'Association.

Or, « [t]out ce qui existe à l'Association vient d'un mouvement naturel, d'une envie⁶ » : maison d'édition née d'auteurs, L'Association ne veut publier que des ouvrages qui plaisent d'abord aux auteurs. Elle se propose en tant qu'alternative à la sclérose et à l'étouffement des grandes maisons d'éditions repliées sur une production aux standards figés. Dans un tel contexte, créer sa propre structure éditoriale devient une obligation. Les créations qui y sont présentées « [...] explorent formes et matière de la bande dessinée sans rien céder aux pratiques conventionnelles. » Les critères concernant la perspective ou les aspects formels sont remis en question. Les thèmes abordés, le nombre de pages sont ouverts et l'usage de l'irréductible noir et blanc remplace l'album en couleurs.

⁴ Il ne s'agira toutefois qu'un d'un sursis de quelques années puisque Robial mettra la clé sous la porte en 1994 (Voir *Ibid*).

⁵ Acronyme qui est signataire d'une impertinence flagrante.

⁶ Entretien avec les fondateurs de l'Association (Menu, Tondheim, David B., Killoffer et Konture), réalisé au cours du second semestre 1998 par Lionel Tran. Jérôme Sié, *Brama* Canard et Ambre, proposé ici dans sa version intégrale non réécrite, entretien paru dans *Jade* 16. www.pastis.org, consultée le 21 février 2005.

⁷ Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *loc. cit.*, p. 27.

L'Association devint rapidement un phare dans le monde stéréotypé de la production en bande dessinée et, dès sa création en 1992, la revue *Lapin* proposa « la meilleure bande dessinée d'avant-garde » en s'attirant de nombreux jeunes talents dont Blanquet, Sfar, Gerner et Vanoli.

L'Association et ses auteurs ont participé au défrichage de terrains peu exploités à l'époque en bande dessinée tels que l'autobiographie, le récit onirique, le récit intime, le reportage ou le témoignage. Cette volonté d'exploration des modalités expressives du médium poussera certains membres de l'Association à créer l'OUBAPO (Ouvroir de Bandes dessinées Potentielles) qui, dans la lignée des célèbres travaux de son mentor l'OULIPO, vise l'expérimentation de nouvelles contraintes de réalisations. L'Ouvroir propose donc de « se mettre à la recherche de structures nouvelles directement liées à la bande dessinée et d'adjoindre l'exploration des travaux du passé ([...]) à l'élaboration des potentialités présentes ⁸ ».

Sur le plan administratif, L'Association est une association de loi 1901 et ne se donne donc pas pour mission le gain de capital, tous les bénéfices étant réinvestis dans la fabrication des livres⁹. Pour survivre, elle doit se positionner en marge des pratiques liées aux grands éditeurs notamment en refusant de faire des services de presse trop nombreux et en obligeant les librairies à acheter le nombre de livres qui seront vendus (refus des droits de retour aux librairies).

Pour beaucoup, le rôle de l'Association est déterminant dans le monde éditorial de la bande dessinée. Il s'inscrit cependant dans un mouvement d'ensemble dont l'ampleur ne tarde pas à s'imposer. Ainsi, aux côtés de L'Association, on voit bientôt dans les rayons de librairies les ouvrages issus des maisons Amok, Ego comme X, Six pieds sous terre (en France), Fréon, La cinquième couche, Tache production, L'employé du moi, l'Atelier (en Belgique), Atrabile (en Suisse), Fantagraphic (aux USA), Drawn & Quarterly, Black Eye, La pastèque, Mécanique générale (au Québec) pour ne citer que celles-là. Elles partagent toutes l'ambition de « pouvoir faire exister une bande dessinée au-delà des librairies spécialisées en éditant des ouvrages qui,

⁸ *Ibid.*

⁹ Bien entendu, ce réinvestissement s'effectue une fois que les salariés sont payés et que les droits d'auteurs sont versés (10 %).

par leur format et leur contenu, puissent trouver leur place dans toute librairie généraliste au rayon littérature ou livres d'art.¹⁰»

La démarche de l'Association et des autres éditeurs indépendants qui ont suivi ses traces s'avère être sans conteste une réussite : « [...] les indépendants sont parvenus à capter la part du marché dont l'institution avait fait le deuil, sans chercher à entrer en compétition avec les poids lourds de l'édition.¹¹ » Ce succès est en grande partie dû à la forme associative des maisons d'édition indépendantes :

[...] venues pour la plupart d'entre elles du monde du fanzinat, ce sont des entreprises d'auto-édition, qui ont opté pour des modes de fonctionnement résolument en marge des usages en vigueur dans le reste de l'édition. Ces méthodes leur garantissent d'échapper à toutes les formes de contraintes et de sujétion que suppose d'ordinaire la notion de concurrence commerciale. La volonté quasi idéologique de ces collectifs de ne mettre aucun frein à la liberté d'expression, et le souci constant de présider scrupuleusement au choix des ouvrages en fonction de leurs qualités intrinsèques, autant que de se montrer imaginatif dans leur fabrication et leur diffusion, font que les centaines de livres publiés depuis dix ans constituent une réelle alternative aux productions calibrées des grands éditeurs.¹²

C'est le désir de liberté créatrice qui a entraîné plusieurs auteurs à créer, tout comme l'Association, leur propre structure éditoriale. C'est donc dans l'optique d'explorer de nouvelles avenues en bande dessinée et ainsi participer à l'évolution de celle-ci que se sont réunis quatre auteurs pour former l'éditeur Fréon.

1.1 Historique de la maison Fréon

C'est à la section bande dessinée de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles que se sont rencontrés Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez, au début des années 1990. Des intérêts communs pour la bande dessinée, mais également pour la gravure, la peinture et

¹⁰ Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *loc. cit.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 24-25.

les autres formes d'art connexes se sont rapidement devinés chez les quatre jeunes hommes. Ils partagent une fascination pour le livre en tant qu'objet plein, fini. Chacun éprouve le désir d'exploiter au maximum les techniques les plus complexes afin d'afficher leur talent par le biais d'œuvres novatrices. Le défi est une motivation. À l'époque, le quatuor s'inscrit à un cours de gravure où chacun se familiarise avec la gravure sur bois, mais aussi avec la linogravure et le travail en eau-forte. Fortemps se dirige d'abord vers les arts plastiques, mais ne tarde pas à rejoindre ses trois complices en bande dessinée. Ils créent alors des illustrations et de courts récits qu'ils tirent à six ou dix exemplaires. Par le biais d'une exposition qu'ils organisent de manière autonome à la galerie Sans Titre en 1992, les produits créés à l'intérieur de l'atelier sont présentés, puis vendus. C'est à ce moment que germe l'idée de fonder le groupe Frigo¹³. Afin de pouvoir se donner un espace de travail où ils pourraient exhiber leur talent, leur vision de la bande dessinée et les résultats de leurs plus récentes expérimentations sur le médium, ils confectionnent une revue. À ce moment, ils sont toujours étudiants à l'Institut St-Luc. Après avoir élaboré un premier numéro de *Frigorevue* (1992), Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez rencontrent le responsable des éditions suisses Atoz¹⁴. Les échanges sont enthousiasmants et l'éditeur se montre intéressé à leur travail. Ce dernier prend en charge l'impression et la diffusion des numéros deux et trois de la revue. L'entente est toutefois rompue et le dirigeant d'Atoz disparaît en laissant les quatre auteurs avec un produit magnifique, mais sans aucune publicité ni mise en marché. C'est à la suite de ces événements que naît le groupe Frigo Production, en 1992.

Au tout début, le groupe Frigo ne dispose d'aucun financement (ou de subvention à l'édition) et les auteurs doivent assumer tous les frais. Beaucoup d'expositions sont alors montées pour sensibiliser un public potentiel. Les choses se déroulent relativement bien, la curiosité des lecteurs est interpellée. Puis, en 1994, le Festival d'Angoulême présente ce courant qu'on nomme déjà « indépendant ». Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez

¹³ Concernant le nom Frigo, Thierry Van Hasselt affirme dans une communication par courriel en février 2006 que c'est un nom dont la sonorité convient totalement au projet. Le nom fait référence au contenant réfrigérant, donc à une boîte qui permet de refroidir le médium. L'idée de la fraîcheur qui va au quasi glacé, mais également la référence à l'objet usuel et au design de l'appareil frigidaire des années 60 avec ses formes souples et agréables. Le nom Frigo s'est imposé de lui-même.

¹⁴ Atoz publie alors entre autres la revue *Sauf qui peut*, des albums de Baladi et d'autres auteurs suisses.

participent à l'événement. Au même moment, le groupe Frigo devient Fréon¹⁵. C'est également en 1994 que la nouvelle structure autonome organise la « Première rencontre européenne des labels indépendants de Bande Dessinée » dans le Clos des Arts à Bruxelles. L'événement qu'on appelle alors « Autarcic Comix » se donne pour vocation de réunir tous les auteurs qui partagent une vision commune de la bande dessinée et d'offrir au public un véritable observatoire de la bande dessinée contemporaine. Les organisateurs travaillent pour que « quelque chose se passe en Belgique, qu'une nouvelle énergie soit présente à cet endroit où la bande dessinée semble depuis quelque temps figée.¹⁶ » L'exposition présente les travaux d'autres éditeurs, notamment Amok et l'Association. Dès 1994, Amok emboîte le pas et organisera jusqu'en 1997 des manifestations d' « Autarcic Comix » à Paris. Si la formule n'est pas tout à fait la même que celle proposée en Belgique, le nom de l'événement est repris comme une sorte de clin d'œil qui fait le lien entre Paris et Bruxelles. L'exposition a lieu au Passage (salle de concert et de cinéma) et ne dure que quelques heures. Tandis que la rencontre se veut annuelle à Bruxelles (bien qu'elle ait souvent eu lieu aux deux ans), elle se produit sur une base mensuelle à Paris. Dans un cas comme dans l'autre, les lieux changent avec les années et les rencontres deviennent de moins en moins fréquentes.

Entre 1992 et 1995, quatre numéros de *Frigorevue* verront le jour. Après avoir changé le nom, la périodicité et retouché la formule, Fréon remplace *Frigorevue* par *Frigobox*¹⁷. C'est ainsi qu'en décembre 1994 le premier numéro de *Frigobox* est tiré à environ 1000 exemplaires. La nouvelle revue améliorée donne une bonne visibilité aux nouveaux auteurs présentant un bon potentiel. Neuf autres numéros paraissent dans les cinq années qui suivent (jusqu'en 1999). Après avoir fait sa première apparition au Salon du Livre de Paris en 1999, Fréon s'investit dans de tout nouveaux projets. En 2000, il organise l'atelier « Frigobox Échangeur Narratif » ayant pour objet et sujet la ville de Bruxelles, capitale de l'Europe¹⁸. La collection Récits de

¹⁵ Frigo était un groupe d'artiste, un collectif informel qui est devenu rapidement ingérable. Le besoin de créer une structure plus officielle, une association, a ainsi entraîné la fondation de Fréon. Le nom de Fréon marque la transformation du groupe Frigo, tout en conservant la sémantique du nom d'origine. Fréon ne fait plus référence à l'objet (frigo), mais au gaz qui fait fonctionner l'appareil.

¹⁶ Voir Jade, « L'électron belge », www.pastis.org, consultée le 20 janvier 2003.

¹⁷ *Frigorevue* était la revue annuelle du groupe Frigo. Une fois l'association Fréon créée, les auteurs ont voulu mettre sur pied une revue plus régulière et moins onéreuse qui se présente comme une vitrine, un laboratoire de travail. La nouvelle revue répond donc à des objectifs différents de la première : elle doit s'inscrire dans les loisirs bon marché.

¹⁸ Voir chap.V pour plus de précision sur le projet.

ville (*Frigobox* série II) naîtra de cette rencontre. C'est grâce à cet atelier que seront publiées chez Fréon les œuvres d'Éric Lambé, de Frédéric Coché et, pour la deuxième fois, de Dominique Goblet (*Portraits crachés*, 1997 ; *Souvenir d'une journée parfaite*, 2001). Mais Fréon travaille également avec des auteurs qui ont déjà fait leurs preuves dans le domaine. Les fondateurs vont recruter des auteurs qui leur ont fait aimer la bande dessinée. Ils publient les créations d'Alex Barbier ainsi qu'une œuvre majeure d'Enrique et Alberto Breccia, *Che* (2001), scénarisée par Hector Oesterheld. L'équipe de Fréon admire leur travail et affiche une volonté d'apprendre d'auteurs d'expérience. C'est ainsi que Stefano Ricci fut introduit dans le cercle Fréon pour la publication d'*Anita*.

Peu à peu, la maison Fréon fait sa place dans un marché difficile. Sa visibilité s'accroît encore à l'occasion du Festival d'Angoulême. En 2000, le Prix Alph-Art du meilleur album étranger traduit en français et le Prix France Info sont décernés à H. Klacoka V. pour *Passage en douce (carnet d'errance)* paru chez eux en 1999. De plus, en 2002, *Che* d'Enrico et Alberto Breccia reçoit une nomination pour le Prix du Meilleur dessin. La même année, les éditeurs Fréon et Amok décident de fusionner. Cette nouvelle association leur permettra d'acquérir plus de force pour la lutte qu'ils mènent. C'est ce qu'ils tentent d'exprimer dans le dossier de presse présenté sur le site du Frémok :

Face à la globalisation, Amok et Fréon font bloc et retrouvent leur identité primordiale, le Frémok (FRMK). Dans les mers du sud et la mer des nord, de sauvages indigènes s'opposent aux chiens de race du marché. Contre la médiocrisation galopante, ils font mieux que résister : ils proposent. Ils élèvent des totems, s'inscrivent contre les lois de la bonne société. Ils inventent leurs propres langues et font des livres.¹⁹

La signature du traité qui unit les deux structures éditoriales a lieu le 22 juin 2002. Depuis, les deux éditeurs restent ce qu'ils ont toujours été sur le plan légal, mais avec le sous-label Frémok, leurs forces sont réunies et, sur le plan créatif, ils ne forment qu'un seul groupe. Chaque équipe continue à assumer de manière indépendante les tâches liées à la gestion de ses collections (sélection des auteurs et des projets) mais elles partagent les tâches annexes. La division de Bruxelles se charge de l'impression (maquettage, typographie, papier, encres etc.), tandis que

¹⁹ Frémok, « Le dossier de presse indispensable », www.fremok.org, consultée le 18 septembre 2004.

celle de Paris assume les tâches reliées à la gérance (financement, publicité et diffusion). La structure est dorénavant plus efficace et donc, le processus de publication, plus rapide.

1.2 La structure éditoriale

À l'intérieur de cette structure éditoriale et comme dans la plupart des petites associations culturelles, les rôles ne sont pas clairement établis et encore moins cloisonnés. Chacun présente ses habilités personnelles qui sont exploitées à bon escient selon les projets en cours. Et si tout se décidait par consultation entre les équipiers du temps de Fréon, c'est encore de cette façon que les tâches sont assumées entre Bruxelles et Paris. Malgré la fusion, l'équipe de création est restée sensiblement la même. Sur le plan de la conception, le même profil demeure. on a souvent recours à Thierry Van Hasselt pour des questions qui concernent la narration. à Vincent Fortemps pour le graphisme, à Denis Deprez pour le maquettage, à Olivier Deprez pour les questions informatiques (bien que celui-ci ait quelque peu délaissé Fréon pour s'investir dans des projets extérieurs). Avec l'arrivée de nouveaux collaborateurs en provenance du catalogue d'Amok, notamment Yvan Alagbé, les ressources se sont multipliées et les échanges sont devenus encore plus vigoureux. Cet apport figurait d'ailleurs parmi les avantages escomptés de la récente association.

Comme toute organisation de ce genre, et confiants de la structure qu'ils ont bâtie, les piliers de Fréon aspirent à la rentabilité, mais cet objectif n'est pas encore atteint. En marge de la production de masse, les titres parus sous le label Fréon (ou maintenant Frémok) sont publiés en tirages réduits. Le soin particulier apporté à la facture de l'objet et de ses matériaux, la singularité de chaque maquette ont une incidence lourde sur le coût de production et de vente. Les bénéfices demeurent donc très maigres et suffisent à peine à assurer la publication suivante. Bien entendu, les créateurs peuvent toujours bénéficier des droits d'auteurs. La fragilité des sources d'information ne nous permet pas de fournir des données chiffrées sur les coûts de production ou les bénéfices de ventes, mais, en 2004, la maison d'édition pouvait verser un salaire à un seul de ses collaborateurs : Yvan Alagbé.

Toujours sur le plan monétaire, la forme associative présente trois avantages majeurs : 1- Elle évite un apport financier personnel des auteurs . 2- Elle permet la formation d'un groupe d'adhérents qui, par leur contribution (cotisation pour l'adhésion), offrent un financement pour la publication²⁰; 3- Elle facilite les rapprochements (par le biais de discussions) et le tissage des liens entre différents groupes, en favorisant l'abolition des frontières géographiques²¹ La formule associative permet ainsi un investissement important de la part des participants qui viennent de différents lieux européens.

1.3 Les œuvres et leur contexte de réalisation

Chaque auteur de la maison Fréon possède une personnalité créatrice unique affirmée. Néanmoins, ces singularités affichées partagent une visée commune, une vision exigeante de la bande dessinée comme un médium dont le potentiel expressif reste encore largement à découvrir. Le « Dossier de presse indispensable » publié à l'occasion de la création du FREMOK constitue à cet égard une véritable charte²²:

Très tôt, ils ont pris les armes, ou plutôt, antique civilisation d'artistes, ils ne les ont jamais lâchées. Leur arsenal est un langage primitif. Il se compose de mots, d'images, de signes et de symboles. Il dessine un territoire de vérité, de magic, de sens. Il expérimente les possibles, retourne l'avéré, éprouve le réel.²³

Un extrait du « Traité du Frémok » décrit les objectifs principaux et les revendications des auteurs du groupe Fréon

Permettre une exploration approfondie du réel à l'aide de langages sans cesse renouvelés, promouvoir le développement des échanges internationaux et le rayonnement

²⁰ Nous ne disposons toutefois d'aucune donnée concernant le nombre d'adhérents ou l'apport financier qu'il en résulte.

²¹ Voir Frémok, « Le dossier de presse indispensable », *loc. cit.*

²² Nous conserverons le nom « Fréon » pour le sujet qui nous occupe puisque les œuvres à l'étude ont été publiées avant la fusion et parce que l'épicentre de la création se trouve toujours dans les locaux de Bruxelles. Toutefois, nous aurons recours au traité et au dossier de presse du Frémok pour établir avec justesse le portrait caractéristique de l'éditeur.

²³ Frémok, « Le dossier de presse indispensable », *loc. cit.*

frémokien sous toutes ses formes ; assurer, diffuser, célébrer et étudier la création frémokienne, l'expansion régulière et la modernisation de la production ainsi que l'amélioration de la qualité ; promouvoir l'amélioration des conditions de vie de travail des auteurs et de la main-d'œuvre du FREMOK ; assurer l'éternelle et toujours fragile victoire du sens sur l'argent et les forces incultes du KOMERF²⁴.

La structure éditoriale doit donc être conçue pour offrir avant tout un espace de liberté aux auteurs qui l'ont fondée. Elle se doit de s'élargir pour accueillir tous ceux qui se rallient à telle conception de la bande dessinée. Une telle perspective conduit le groupe Fréon à adopter deux attitudes. D'une part, l'établissement de cette collaboration interactive déjà signalée entre les membres de l'équipe, d'autre part, la volonté de prendre en charge tous les paramètres de la fabrication. On pourrait donc voir l'association Fréon comme une sorte de laboratoire où l'expérimentation est de mise et où le rapport au livre est primordial. En ce qui concerne la confection de l'objet, chaque livre a sa propre maquette. Celle-ci est donc à usage unique, elle n'est pas reprise dans le cadre de projets ultérieurs. On peut y entrevoir une autonomie totale du livre : tout est pensé pour le livre en soi, et non pas pour l'ensemble de la collection ou de la série. L'expérimentation qui donne naissance à une œuvre Fréon concerne davantage le médium que les thèmes rencontrés. Chaque projet nécessite notamment une nouvelle amorce graphique.

C'est dans cette optique que les artistes envisagent le travail de création chez Fréon. Dans leurs manifestes, entrevues ou déclarations, les auteurs de la maison Fréon insistent : la réflexion sur le récit est immanente dans les œuvres publiées. Celle-ci n'opère pas uniquement sur le contenu narratif mais également sur les modalités narratives et sur le matériau expressif de l'objet-livre. Thierry Van Hasselt, dans la plupart de ses entrevues²⁵, soutient que ce qui est contenu dans le livre doit déborder sur son enveloppe afin que l'objet soit plein, fini et singulier. En utilisant les possibilités du médium encore inexplorées, les auteurs veulent offrir une place prédominante au doute et à l'informe. Leur ambition créative repose sur le refus de clarté et la polysémie²⁶. Le langage renouvelé doit ouvrir la porte sur de nouvelles avenues dans le domaine de la narration graphique.

²⁴ *Id.*, *Le Traité*, www.fremok.org, 22 juin 2002, consultée le 18 septembre 2004. Est-il nécessaire de souligner ici que KOMERF est le palindrome de FREMOK et s'oppose à lui comme commerce s'oppose à création.

²⁵ Dont l'entrevue qu'il nous a accordée et celle présentée dans *L'Indispensable* n° 4 en 1999 (disponible sur www.du9.org, le 10 septembre 2004).

²⁶ Voir Jade, « L'électron belge », *loc. cit.*

Néanmoins, le groupe «revendiqu[e] l'appellation bande dessinée, même s'il y a une ambition de création et d'expérimentation artistique chez Frémok autre que dans la production classique.²⁷»

Dans le domaine de l'édition indépendante, on peut constater un certain «nomadisme» éditorial chez les auteurs. Les artistes voyagent d'un éditeur à l'autre, cherchant la structure qui sera la mieux adaptée à l'œuvre en projet. Le processus se positionne à l'inverse de celui que l'on retrouve au sein de la plupart des grandes maisons d'édition où les auteurs sédentaires s'inscrivent largement en fonction de collections aux règles préétablies. Quant à elles, les associations indépendantes n'imposent aucune norme. Elles préconisent la liberté plutôt que la rigidité d'un cadre installé. Auteur et éditeur se consultent, réfléchissent et se concertent afin d'établir la meilleure façon de créer et d'éditer le livre. L'avancée du travail des auteurs ne concerne que très peu l'éditeur. Son rôle concerne davantage l'échange que la contrainte et la limitation. Celui qui propose un projet particulier peut choisir l'atelier qui lui convient – ou plutôt qui puisse convenir à l'œuvre à produire. C'est pour cette raison que des auteurs peuvent s'engager dans plus d'une structure indépendante à la fois. À l'occasion, les responsables de ces associations font également de la prospection pour profiter du savoir des auteurs d'expérience (comme nous l'avons mentionné plus tôt). Par exemple, en 1998, Fréon accueille Stefano Ricci dans son atelier. Chaque expérience étant tout à fait unique, les responsables de Fréon ont une relation toute spéciale avec Ricci. La majorité des échanges s'effectuent à distance. Autonome, l'auteur italien travaille avec ses propres collaborateurs graphistes de son atelier, en Italie, et, de là, fait parvenir par section son œuvre à l'éditeur. C'est de cette façon qu'a vu le jour *Anita*. Il y a donc des auteurs qui viennent par intérêts partagés, parce qu'ils se reconnaissent dans le travail effectué chez Fréon ; et d'autres qui sont sollicités pour leurs tendances avant-gardistes et innovatrices. Actuellement l'essentiel de la production des éditions Fréon peut se regrouper autour de quatre pôles majeurs : la revue *Frigobox*, la collection *Quadrupède*, la collection *Amphigouri* et la collection *Récits de villes (Frigobox série II)*²⁸. *Frigobox* est une revue relativement singulière dans le domaine de la bande dessinée. En plus de présenter des récits sous une forme équivalente à une nouvelle ou un chapitre détaché, elle contient également des textes de réflexion et des essais des auteurs-dessinateurs (notamment Thierry Van Hasselt et Olivier Deprez) mais encore

²⁷ Alain Lorfèvre (Entretien de), «Fréon ou l'autre front de la BD», in *La libre Belgique*, 22 janvier 2003, p. 3.

²⁸ On trouve ~~era~~, en appendice la liste complète des œuvres parues dans chacune des collections.

d'universitaires tel que Jan Baetens. En ce sens, *Frigobox* représente pour les éditions Fréon un laboratoire, véritable terreau duquel émergent de multiples découvertes. Avec les années, de plus en plus d'auteurs sont découverts par *Frigobox* (Dominique Goblet, Jean-Christophe Long, etc.). Mais la formule possède aussi ses limites : à l'intérieur d'une publication bimestrielle (ou même parfois annuelle), l'essentiel de certaines œuvres, leur force intrinsèque, peut facilement se voir désamorcé. C'est pourquoi plusieurs auteurs (Martin Tom Dieck, Stefano Ricci), initialement prévus pour la revue *Frigobox* mais dont le récit n'était pas conçu pour la parution en chapitres, ont finalement été encouragés à proposer directement un livre complet pour la collection Amphigouri.

La collection Quadrupède regroupe des livres d'images à travers lesquelles, aux dires des auteurs, s'installe une certaine narrativité. Si l'on part du principe qu'« un livre muet comprenant une image par page peut être perçu comme une bande dessinée²⁹ », il y a narrativité : « Dès le moment où une succession d'images existe, elle raconte quelque chose.³⁰ » La collection qui ne contient actuellement que cinq titres (*De la chose*³¹, 1997 ; *Dépôt noir 01*, 1999 ; *Dépôt noir 02*, 2002 ; *Dépôt noir 04*, 2005 ; *Vortex*, 2006) et la formule n'a pas beaucoup évolué depuis sa création en 1997.

Pour sa part, la collection Récits de ville découle de quatre ateliers organisés par l'éditeur, soit en octobre 1999, puis, successivement, en mars, juin et septembre 2000. Dans le cadre du projet « Frigobox Échangeur Narratif », plusieurs auteurs se sont rassemblés dans le but de produire des narrations urbaines dont la ville de Bruxelles est le thème d'envoi. Pour l'exercice, Fréon a notamment accueilli Dominique Goblet (*Souvenir d'une journée parfaite*, 2001), Frédéric Coché (*Hortus Sanitatis*, 2001) et Éric Lambé (*Ophélie et le directeur des ressources humaines*, 2000). Cinq albums sont donc issus de ces ateliers, les trois œuvres des auteurs mentionnés ainsi que deux collectifs³²

²⁹ Thierry Bellefroid, *Les éditeurs de bande dessinée*, coll. « Profession », Belgique, Niffle, 2005, p. 73.

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Par exemple, le livre d'Alex Barbier, *De la chose*, c'est aussi presque de la narration, parce que la succession de ces images, le texte qui est mis, il n'y a pas de narration dans chaque image, mais l'objet en lui-même ça devient quelque chose de narratif. » Jade, « L'électron belge », *loc. cit.*

³² Voir l'appendice pour le nom des auteurs et le titre des récits contenus dans les albums collectifs.

Finalement, la collection Amphigouri peut être considérée comme la collection manifeste, véritable signature de la maison Fréon. À elle seule, elle témoigne des revendications artistiques et des enjeux à l'origine de la création de Fréon. La perte en lisibilité au profit du gain en émotion est propre à l'amphigouri. Du point de vue formel, la seule constante matérielle dans la collection Amphigouri est son format identique, à l'exception d'infimes variations dans les dimensions (selon le travail de l'imprimeur) et du changement d'orientation (portrait/paysage). Pour l'équipe de Fréon, en dehors de cette contrainte, aucune constante ne devrait subsister. À chaque livre, les sélections sont à refaire. Ainsi le choix du papier varie d'une production à l'autre pour être en parfaite adéquation avec le projet en cours quitte à changer d'imprimeur pour s'assurer qu'il est celui qui rendra le plus fidèlement l'esprit du récit au livre-objet. Au-delà de ces variations matérielles, par ces variations mêmes, se manifeste la visée essentielle de la collection : la quête d'une production balisée par la singularité, la rigueur et la force, la volonté d'inscrire le récit dans un dispositif poétique davantage que dans un moule traditionnel. Cette exploration du médium et de ses ressources expressives, on le verra ultérieurement, maintiendra cependant toujours le travail de l'image en premier plan.

Mais, il serait trompeur de réduire l'activité du groupe Fréon à son rôle éditorial. La recherche picturale et esthétique a mené ses créateurs à produire des événements pluridisciplinaires qui allient la bande dessinée à des arts connexes. La démarche poétique a entraîné certains auteurs à exploiter des domaines tels que la danse, la poésie, la littérature, la peinture, etc., sans compter les disciplines expressives dans lesquelles prennent naissance leurs projets d'albums (gravure, monotype, etc.). À titre d'exemple, Thierry Van Hasselt et Vincent Fortemps œuvrent dans le domaine chorégraphique. Parmi les projets chorégraphiques de Thierry Van Hasselt, il y a *Brutalis* (2002), né d'une collaboration entre le dessinateur et Karine Pontiers, chorégraphe et danseuse. *Brutalis* exploite la confrontation entre la matière et le corps³³.

Pour sa part, Fortemps a travaillé entre autres sur un projet de François Verret³⁴, chorégraphe, qui a invité plusieurs artistes de milieux différents (danseurs, acrobates, musiciens

³³ Voir chap. IV pour plus de détails sur le projet.

³⁴ Vincent Fortemps a également participé au documentaire *Kazpar Concert de Verret* en réalisant quelques dessins qui sont mêlés aux prises de vue des danseurs en activité.

et plasticiens) à l'élaboration d'une adaptation du roman de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, en spectacle vivant. Partant de ce projet singulier, Fortemps a créé un album publié chez Frémok (*Chantier Musil (coulisse)*, 2003). Puis, Fortemps rencontre Christian Dubet, éclairagiste. Tous deux mettent sur pied un système qu'ils appellent « cinémécanique », outil qui permet au dessinateur de mettre ses récits en mouvement, sur scène. L'activité des auteurs déborde donc de l'album pour exploiter les limites de la bande dessinée, la danse et les limites de la narration, la peinture et les limites de la représentation.

De plus, ce débordement touche le domaine de la narration par la création de la « boîte narrative », installation physique que l'on a pu voir lors de plusieurs expositions (notamment à Angoulême). Les auteurs ont conçu deux boîtes (espace A et espace B) qui peuvent être démontées et remontées aisément. Chacun des espaces doit être vu comme un support à la narration, où chaque auteur est libre d'investir l'espace avec sa narration. Le projet est comparable à l'élaboration d'une revue dans l'espace plutôt que sur papier. Ces installations sont visitées lors d'expositions d'œuvres partielles ou complètes de chez Fréon.

1.4 Un accueil toujours fragile

Avant la fusion, Fréon publie environ de quatre à cinq livres par an et les tirages sont limités. Les ouvrages en couleurs représentent les plus gros tirages. En moyenne, un livre est tiré à 2000 exemplaires. De 1994 à 1999, la première série *Frigobox*, qui propose des récits fragmentés, sert en quelque sorte de balise pour évaluer le potentiel d'une œuvre à venir et déterminer le tirage de l'album. Pour les premières parutions, le nombre est moindre³⁴. Pour certains livres dont le succès est plus sûr, les tirages sont de 3000. Ce fut le cas, entre autres, de *Che* qui touche un sujet de la scène politique toujours très fort mais, également, celui des livres de Stefano Ricci et Alex Barbier dont la renommée internationale était déjà établie.

³⁴ Vincent Fortemps a également participé au documentaire *Kazpar Concert* de Verret en réalisant quelques dessins qui sont mêlés aux prises de vue des danseurs en activité.

³⁵ Pour *Les Nébulaires*, le tirage était de 700; pour *Portraits crachés*, il était de 1200; pour *Cimes* et pour *Salut Deleuze*, il était de 1500.

Néanmoins, la réception du public n'est pas toujours fidèle aux attentes de l'éditeur. En 1995, la première œuvre publiée dans la collection « Amphigouri », *Les Nébulaires* de Denis Deprez, n'a pas le succès escompté. Le public reste plutôt froid face à cette publication entièrement conçue en noir et blanc et au coût relativement élevé. Fréon se confronte là au dilemme classique : un tirage plus important aurait été plus risqué, mais aurait permis un prix de vente au détail plus accessible. Depuis la fusion avec le groupe Amok, le nombre de publications a augmenté (11 titres en 2003), les auteurs se font plus nombreux et la structure s'avère plus solide qu'auparavant³⁶. La récente association entre Fréon et Amok devrait permettre d'autres apports positifs, notamment en ce qui concerne la publicité. Bénéficiant dorénavant de bureaux à Paris (en plus de ceux de Bruxelles), il est plus facile de rejoindre la presse française qui joue, là aussi, un rôle important dans la publicité des œuvres nouvelles, surtout lorsqu'elles s'inscrivent en rupture avec les œuvres classiques. Désormais, les œuvres amphigouriques seront plus visibles.

De plus, depuis trois ou quatre ans, on peut constater que les commerçants offrent aux bandes dessinées d'auteur une meilleure visibilité. Les rayons consacrés aux labels « indépendants » sont davantage présents dans la plupart des librairies belges et françaises. On doit en partie cet essor aux nombreux festivals qui font connaître au public une gamme impressionnante de nouveaux auteurs. Si les nouveaux groupes associatifs sont qualifiés de « petits éditeurs », l'intérêt du public pour les œuvres qu'ils conçoivent et publient n'est pas passé inaperçu chez les gros éditeurs. En fait, ces derniers entrevoient une certaine menace venant des maisons indépendantes. Pour s'appuyer sur cet élan tout en freinant l'ascension des structures montantes, les géants du marché sollicitent chez les petits éditeurs les auteurs qui ont le plus de succès auprès du public afin de séduire le lectorat. Ils reprennent des petits éditeurs les éléments les plus originaux et les plus accrocheurs³⁷. Quand les grands éditeurs endossent une œuvre issue de l'édition indépendante, ils la formatent (nombre de pages, structure du récit, usage de la couleur, etc.). L'exemple le plus célèbre est l'invasion des fondateurs de l'Association Trondheim, David B. Blain, Sfar, Guibert, chez Dargaud, Dupuis et consorts. Selon plusieurs éditeurs indépendants, l'intention est claire : rien à voir avec la passion et la créativité, le produit doit être rentable

³⁶ Les données qui concernent le volume des ventes ne sont toutefois pas disponibles à ce jour.

³⁷ Voir Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *loc. cit.*

[...], car les grands éditeurs sont en train de tuer la bande dessinée dite « indépendante ». Ils la pillent. Ce qui était un petit territoire autonome est en train de se faire bouffer par les grands éditeurs. Ils se contentent de signer les auteurs les plus rentables. Mais ils occupent à leur tour les espaces jusqu'ici dévolus à la micro-édition. Ils ne sont là que pour exploiter. Pas pour explorer³⁸

Dans un article paru dans *La libre Belgique* en janvier 2003, Alain Lorfèvre soutient, de fait, que « Des éditeurs traditionnels publient désormais des indépendants ou assimilés, même si c'est parfois un alibi culturel. Ils ont été obligés de se positionner parce que la presse ne parlait plus que de ces BD-là.³⁹ »

En ce qui concerne la perception de la bande dessinée d'auteur par la critique, la réception est variable. Certains chroniqueurs se montrent peu réceptifs, notant, entre autres, que nombre des œuvres produites sous les labels indépendants ne présentent guère d'histoire, que l'expression formelle n'est pas des plus accessibles, etc. Ils dénoncent également l'inconfort généralisé qui pourrait en résulter pour le lecteur⁴⁰.

Mais l'intérêt de ce mouvement général et des publications de Fréon notamment n'a pas échappé à l'ensemble de l'appareil critique. D'autres chroniqueurs, critiques et analystes du domaine soulignent les innovations et expérimentations dans le domaine. Ils se montrent réceptifs au changement et voient dans cette exploration des ressources du médium un incontournable renouvellement du genre. C'est bien l'idée que se fait François Schuiten⁴¹ de la bande dessinée d'auteur. Il accueille officiellement Frémok, en 2003, au festival d'Angoulême où les auteurs associés sont perçus comme des « défricheurs⁴² » dans le domaine. De son côté,

³⁸ Bellefroid, *op. cit.*, p. 68.

³⁹ Lorfèvre, « Fréon ou l'autre front de la BD », *loc. cit.*

⁴⁰ Cette attitude « frileuse » n'est pas sans alimenter la réticence régulièrement manifestée par les membres du groupe Fréon à l'égard des médias qui croient trop souvent détenir « la pensée dominante » et entretiennent une fermeture face à toute nouveauté.

⁴¹ François Schuiten est dessinateur de bandes dessinées, scénographe, concepteur graphique et est considéré à juste titre comme l'un des plus grands artistes graphiques contemporains. Primé à Angoulême en 2002, il fut président d'honneur du même festival, l'année suivante.

⁴² Lorfèvre, « Fréon ou l'autre front de la BD », *loc. cit.*

Benoît Peeters⁴³ se dit persuadé que les nouvelles avenues empruntées par les créateurs de BD vont aider à ce que « la bande dessinée sorte de son alarmante pétrification⁴⁴ » :

Ce passage vers une nouvelle modernité, Peeters l'associe à une ambition narrative qui permet d'offrir aux lecteurs de véritables récits d'une ampleur comparable à un roman ou à un film et à un renouvellement du dessin [...].⁴⁵

Les pages qui précèdent laissent clairement entrevoir un parcours difficile dans le monde de l'édition indépendante. Le projet éditorial ambitieux de Fréon, sa structure de production singulière et les œuvres exigeantes qui en sont issues constituent autant d'incitatifs à poursuivre l'analyse de ce secteur de la production en bandes dessinées.

⁴³ En plus d'être un des spécialistes d'Hergé, Benoît Peeters travaille à la création de documentaires (supervision et réalisation). Il est également concepteur d'expositions, scénariste, romancier, essayiste, cinéaste et responsable d'édition.

⁴⁴ Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *loc. cit.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*

CHAPITRE II

LES PARAMÈTRES DE L'ANALYSE

2.1 La démarche

L'analyse d'œuvres sélectionnées issues de la maison d'édition Fréon nous semble être la démarche la plus appropriée afin d'atteindre notre objectif : cibler les caractéristiques qui font la singularité et l'unicité de la collection Amphigouri, projet éditorial de l'éditeur indépendant Fréon

2.2 Le corpus

Nous avons essayé d'identifier les critères, quantitatifs et qualitatifs, qui nous assureraient d'un corpus d'œuvres représentatif au mieux de l'ensemble de la collection Amphigouri. Quantitativement, d'abord, trois ouvrages d'une collection qui en compte une quinzaine au moment où commence la rédaction de ce mémoire constituent un échantillon sérieux (soit 20 %). De plus, nous avons sélectionné une œuvre tirée de la collection Récits de ville, du même éditeur. Nous voulons démontrer par l'analyse de cette œuvre hors collection que les idéologies véhiculées par la collection Amphigouri s'étendent sur l'ensemble de la production éditoriale. Par ailleurs, dans la détermination des titres, nous avons voulu attester a) de la variété des auteurs,

b) de la multiplicité des techniques d'expression utilisées, c) des divers styles plastiques, mais aussi d) de l'évolution possible des enjeux et visées de la collection depuis sa fondation¹

Suivant ces critères, nous avons sélectionné l'œuvre de Stefano Ricci et Gabriella Giandelli, *Anita*, sixième œuvre de la collection, publiée en 1998. Cet album a été tiré à 3000 exemplaires (le tirage moyen étant 2000) et n'a jamais fait l'objet d'une réédition. *Anita* convie le lecteur, par le biais d'un journal personnel, à une rencontre intime avec une serveuse de café et photographe improvisée. Les illustrations de Ricci sont créées majoritairement par l'application de pastel gras. Les couleurs vives font naître la rêverie du personnage qui évoque quelques souvenirs.

La seconde œuvre choisie est *Gloria Lopez* (1999) de Thierry Van Hasselt. Huitième publication de la collection, *Gloria Lopez* est le résultat d'une recherche sur la narration qui a duré près de dix ans. L'œuvre a fait l'objet d'une prépublication partielle dans la revue *Frigobox* avant d'être modifiée en vue de sa publication en volume. Incertains du succès de cette œuvre innovatrice par plus d'un aspect, les éditeurs ont opté pour un tirage moyen. Pour la première fois en bande dessinée, la technique du monotype fut utilisée. L'impression en quadrichromie permet à la dynamique du noir et du blanc de déployer toutes les nuances nécessaires au récit angoissé de la vie et du meurtre de Gloria Lopez (dont les circonstances demeurent nébuleuses). À travers la diégèse, c'est bien le langage même de la bande dessinée qui est ciblé par l'auteur. Dans la sphère discursive, il y a donc dérivation vers un discours réflexif.

La troisième œuvre incluse dans notre corpus est *Souvenir d'une journée parfaite* de Dominique Goblet. En plus d'avoir collaboré à la première série *Frigobox* parue chez Fréon, l'auteure a

¹ La collection Amphigouri (avec 20 titres sur les 48 associés directement à la production de Fréon, sans compter les titres qui relèvent de la division d'Amok) constitue le fer de lance de la jeune maison d'édition. Aux dires mêmes des responsables éditoriaux, cette collection représente à elle seule l'essence du projet qui a conduit à la mise sur pied de cette structure éditoriale (Voir l'appendice pour la liste complète des titres). D'autre part, l'ouvrage de Dominique Goblet, *Souvenirs d'une journée parfaite*, s'il n'est pas officiellement inscrit dans la collection Amphigouri, en possède toutes les caractéristiques. Les circonstances ponctuelles de sa création a conduit son insertion au sein des Récits de ville, mais, là encore, les responsables éditoriaux précisent qu'il aurait pu s'insérer parfaitement aux côtés des autres récits amphigouriques. Pour ces raisons, nous pensons pouvoir à partir de ces quatre volumes développer une réflexion sur la collection Amphigouri tout comme nous croyons être en mesure, à partir de cette même collection, de rendre compte de l'essence du projet qui anime les éditions Fréon.

participé à un atelier organisé par le groupe en septembre 2000. Le projet intitulé «Frigobox Échangeur Narratif», regroupa divers auteurs dans un atelier international de bandes dessinées. Les récits produits dans cet atelier devaient avoir pour thème d'envoi la ville de Bruxelles. C'est dans ce contexte que naît sous la main de Goblet le récit *Souvenir d'une journée parfaite* publié en 2001. Les œuvres créées dans le cadre de cette activité forment désormais la série Frigobox II. *Souvenir d'une journée parfaite* s'inscrit comme le cinquième album de la série Récits de ville.

Publiée récemment sous le nouveau «label» Frémok, l'œuvre d'Olivier Deprez, *Le Château*, constitue la quatrième œuvre de notre corpus. Ce projet a débuté au même moment que celui de Denis Deprez pour ne s'achever que huit années après la sortie des *Nébulaires*. Entièrement réalisé à partir de gravures sur bois et imprimé en noir et blanc, l'album d'Olivier Deprez est une adaptation libre du *Château* de Franz Kafka. L'errance et l'égarement du regard à travers les cases hachurées par l'acharnement des ciseaux à bois traduisent l'atmosphère mise en place par Kafka. À la recherche de K. le lecteur s'égare.

2.3 Niveaux, catégories et dimensions d'analyse

Afin de mener à bien cette entreprise et d'arriver, à son terme, à identifier les éléments récurrents et les dissemblances de chacune des œuvres, nous avons tenté d'élaborer une grille d'analyse qui puisse nous permettre d'appréhender les marques de singularité ou d'homogénéité de ces œuvres à différents niveaux. Elle s'attachera donc aussi bien à la matière picturale que scripturale, mais aussi à son organisation sur l'espace de la planche, les modalités narratives et les thématiques convoquées.

Ainsi les observations concernant les paramètres de la création et les effets qu'ils sont susceptibles d'engendrer seront ordonnés suivant quatre champs: 1- la matérialité de l'expression, 2- la rhétorique modale: 3- les stratégies narratives: 4- les thèmes et motifs en jeu. De cette façon, nous espérons pouvoir rendre compte des différents choix qui auront présidé à la création de ces œuvres que nous pourrions, de manière quelque peu caricaturale, désigner comme les choix de l'auteur (4), ceux du narrateur (3), ceux de l'artiste (2) et enfin de l'artisan (1).

Il s'agit, on le devine, de repérer non seulement ce qui, dans ces œuvres, relève d'un projet narratif singulier (niveaux 3 et 4) mais encore la façon dont celui-ci a été articulé aux réalités d'un médium particulier (niveaux 1 et 2).

2.3.1 Expression et matérialité

Le premier niveau d'observation concernera la présentation matérielle de l'œuvre en tant qu'objet fini et la nature de son travail graphique. Pour ce qui est de la présentation matérielle, nous entendons observer le format, la couverture, la qualité du papier et de l'impression : tout ce qui se rattache à l'objet contenant le récit. En fait, tout ce qui entre en jeu lors du premier contact entre les lecteurs et l'objet, avant même l'amorce de la lecture, sera soulevé.

Le format et la présentation de l'album «classique» (l'album traditionnel belge) en bande dessinée est environ de 23 cm de largeur par 32 cm de hauteur². L'album classique est également doté d'une couverture rigide. Or, depuis quelques années, la bande dessinée, et surtout celle issue de maisons d'édition indépendantes, transgresse allégrement ces standards. Elle se permet désormais de renier toute forme unique : le format et la couverture s'adaptent à tous les types de projets, aussi inusités soient-ils. En relevant les composantes matérielles, nous visons à déterminer l'incidence éventuelle de la forme matérielle endossée par chacun des récits du corpus sur la narration contenue dans ses pages. Nous tenterons de découvrir les motivations qui ont entraîné le créateur à choisir une forme plutôt qu'une autre et à définir dans quelle mesure ce choix s'inscrit en adéquation avec le projet narratif.

Toujours sur le plan graphique, le choix de la technique expressive semble déterminant dans les productions issues des éditions Fréon. La variété et la singularité des techniques mises en œuvre ne peut que nous pousser à cerner la nature et leurs impacts. L'observation des procédés techniques utilisés est essentielle puisqu'ils ont une réelle influence sur la transmission du récit. Les différentes techniques modifient et adaptent le langage pictural selon l'orientation du

² Ce format peut varier légèrement de quelques centimètres selon l'éditeur et l'imprimeur.

récit. Elles ont la capacité d'accentuer ou d'atténuer certains éléments contenus dans la fiction parce qu'elles possèdent des qualités expressives intrinsèques.

Le style graphique est le dernier élément des composantes matérielles qui sera observé. Nous regarderons du côté des influences graphiques qu'aurait pu subir l'artiste et nous étudierons l'usage du trait et de la tache en abordant les notions de mouvement, de fluidité et de cristallisation dans le traitement du dessin. Par la forme qu'il donne à l'image et parce qu'il est porteur de l'identité du créateur, le style a un rôle important dans la « relation médiatrice³ » qui s'établit entre l'objet (prolongement de l'auteur) et le lecteur. Le style graphique sert à la représentation. La manière d'utiliser la ligne, de traiter les formes, détermine la façon dont sont représentées les choses. De plus, le style trahit l'identité de l'artiste. En exhibant le geste, il devient réflexif. Il est ainsi doublement actif : il transmet le récit de la meilleure façon possible, le traitement pouvant différer selon le type de récit, mais il transmet également une part de l'identité de l'auteur. Il est donc, selon l'expression de Roland Barthes⁴, à la fois la voix du récit, le ton, et le « grain de la voix »⁵. Le style est expressif, au même titre que l'emploi de la couleur et les matériaux utilisés. Selon Fresnault-Deruelle, dans son ouvrage *Récits et Discours par la Bande* (1977), l'expression graphique est « racontante »⁶. C'est pourquoi nous croyons important de relever les particularités de chacun des styles graphiques des quatre œuvres. Cette portion de l'analyse nous sera utile pour établir ultérieurement des liens entre l'identité graphique du créateur et le projet auquel elle est associée. Pour accomplir cette tâche, nous aurons principalement recours aux travaux de Roland Barthes et de Philippe Marion.

³ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Academia, n° 204, 1993, p. 8.

⁴ Voir Roland Barthes, « Le grain de la voix », in *L'obvie et l'obtus. Essais critique III*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1982, p. 236-245.

⁵ Cette dernière composante est constante. Le grain de la voix est une identité vocale dont on ne peut se dissocier. On peut changer sa voix, son ton, mais le grain reste toujours le même chez un individu.

⁶ Voir Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et Discours par la Bande*, coll. « Essais », Paris, Hachette, 1977.

2.3.2 La rhétorique modale

Après avoir observé les composantes de l'expression et sa matérialité, nous analyserons dans chacune des œuvres du corpus les procédés et les techniques qui servent à l'expression dans l'utilisation des ressources du médium de la bande dessinée. Divers travaux anciens et récents ont permis d'identifier de manière de plus en plus précise le dispositif expressif propre à la bande dessinée. À la suite des travaux de Pierre Fresnault-Deruelle (*Récits et Discours par la Bande*, 1977), Benoît Peeters (*Case, planche, récit : Lire la bande dessinée*, 1998) ou Jan Baetens (*Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, 1993) pour ne citer que ceux-là, l'ouvrage de Thierry Groensteen (*Le système de la bande dessinée*, 1999) est considéré par beaucoup comme une heureuse synthèse tout à la fois récapitulative et innovatrice par bien des aspects. C'est en nous basant notamment sur les éléments de ce qu'il nomme le système spatio-topique (la mise en relation des espaces occupés par les vignettes)⁷ et les liaisons arthrologiques (la mise en relation des contenus, les rapports entre les vignettes) que nous nous attacherons à relever les indices du mode d'investissement particulier de ce médium par les auteurs des ouvrages retenus.

Il nous faudra donc nous pencher sur le nombre et la taille des vignettes, le phylactère et l'appendice, l'utilisation des marges, des gouttières, du cadre et de l'hypercadre, l'interaction entre les différentes unités narratives (juxtaposition, incrustation, superposition) mais également le découpage, la composition tabulaire ou panoptique (renvoi, orientation du regard, sens de la lecture, jeux de symétrie).

La case peut être vue comme étant le champ d'activité de la vignette. Pour comprendre le rôle de la vignette, il convient d'observer comment celle-ci s'inscrit dans l'œuvre. C'est pourquoi nous relèverons son nombre, son format et le rôle qu'assume son pourtour, le cadre. Thierry Groensteen répertorie six fonctions du cadre : fonction de clôture, fonction séparatrice, fonction rythmique, fonction structurante, fonction expressive et fonction lecturale.

⁷ La spatio-topie comprend à la fois les concepts d'espace et de lieu, tout en conservant leur distinction. Elle est en quelque sorte la géométrie de la bande dessinée.

La toute première de ces fonctions, la fonction de clôture, consiste strictement à fermer la vignette. Par sa fonction séparatrice, le cadre isole le champ du hors-champ et sépare la vignette des autres vignettes⁸. La troisième fonction du cadre concerne le nombre et le format des cases. En déterminant la dimension de la vignette, le cadre scande le récit. Il peut donc suspendre ou poursuivre le rythme. Si un format particulier vient rompre la continuité, la pulsation établie, il peut créer un déséquilibre, un moment fort, afin de favoriser la transmission d'une sensation. La quatrième fonction est structurante. Le cadre, par sa forme qui est généralement régulière (rectangulaire ou carrée), facilite l'alignement et, ainsi, le balayage du regard de gauche à droite. La cinquième fonction est celle qui fournit au lecteur le mode d'emploi de la vignette. Le cadre indique au lecteur de quelle façon la vignette doit être lue. Par exemple, un cadre ondulé pourrait contenir une réflexion ou un souvenir. S'il est strict, le cadre accentue l'effet de réel. La sixième et dernière fonction du cadre est la fonction lectorale. Le cadre fait savoir au lecteur qu'il y a un contenu à déchiffrer qui se trouve à cet endroit. Groensteen avance à ce sujet :

Toute portion d'image isolée par un cadre accède, par le fait même, au statut d'énoncé à part entière. Dédier un cadre à un motif équivaut à attester que ce motif constitue un apport spécifique, si mince soit-il, au récit dont il participe.⁹

Aussi, des séparations qui n'auraient pas lieu d'être, à première vue, ont pour fonction de ralentir la lecture, de pousser le lecteur à s'attarder au contenu.

Les six fonctions décrites s'appliquent d'ailleurs à l'analyse de l'éventuel hypercadre¹⁰ dans chacune des quatre bandes dessinées au corpus, afin de définir le rôle qu'il détient dans l'œuvre. Nous relèverons également le nombre de cases et leur format afin de noter tous les éléments qui pourraient contribuer à la singularité du projet. Nous voulons savoir comment cette unité à part entière qu'est la case participe à l'originalité de l'œuvre.

⁸ L'ensemble des vignettes qui entourent une vignette précise est appelé « péri-champ » par Benoît Peeters. Voir Benoît Peeters, *Case, planche, récit Lire la bande dessinée*, Belgique, Casterman, 1998.

⁹ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 67.

¹⁰ Dans le cas de l'hypercadre, il n'y a toutefois pas de hors-champ (concernant la première fonction décrite).

La planche a, au même titre que la case, son importance en tant qu'unité autonome. Chacune d'elle affiche un dispositif d'énonciation qui lui est propre. Nous consacrerons donc une portion de notre mémoire à l'étude de la planche, des marges et de la double planche.

Benoît Peeters propose quatre conceptions de la planche¹¹. D'abord, la planche peut être conventionnelle ou « régulière » (si nous reprenons le terme de Thierry Groensteen)¹². Ce type de mise en page consiste à aligner des cases d'un format constant. La seconde conception est de l'ordre de l'esthétisme. Dans la planche décorative, la plasticité prime sur l'efficacité. Vient ensuite la planche rhétorique. La mise en page de cette planche est reliée à l'action. Tous les éléments sont mis en place en fonction de l'événementiel. La dernière conception de la planche est productrice de sens. Peeters entend par là que c'est l'organisation de la planche qui semble dicter l'action et non l'inverse. Bien entendu, plus d'une conception peut être attribuée à une même planche. Nous comptons ainsi observer s'il y a lieu d'attribuer à la mise en page des bandes dessinées du corpus des qualités conventionnelles, décoratives, rhétoriques ou productrices, lesquelles peuvent être issues d'une performance. À ce sujet, Groensteen ajoute

La transformation de la mise en page en performance ostentatoire (au lieu d'un dispositif apparemment neutre, et donc tendant à la transparence) détourne au profit de paramètres formels une partie de l'attention qui, autrement, aurait été entièrement dévolue au contenu narratif [...] ¹³

Thierry Groensteen rappelle également qu'il y a, entre la planche de gauche et celle de droite, une « solidarité naturelle¹⁴ ». Il y a ainsi une nouvelle unité qui est envisagée : la double planche. Alors, on peut facilement s'imaginer que les planches puissent être créées en écho. Puisque les deux planches s'offrent en même temps au regard du lecteur, l'auteur peut jouer sur cette solidarité en faisant naître des effets dans l'alignement des bandes et la coprésence des planches.

¹¹ Les conceptions décrites par Peeters expriment la tension permanente entre le désir de raconter et celui de montrer. Le mode d'utilisation de la planche est défini selon la nature du rapport récit tableau (autonomie ou dépendance) et tient compte du composant en dominance (le récit ou le tableau). Aussi, dans une oeuvre, les planches n'ont pas toutes le même mode d'utilisation. Voir Peeters, *op. cit.*

¹² Voir Groensteen, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

Cela peut influencer ou modifier le sens de la lecture. Nous aborderons ce type de modification et les effets générés par la création en écho lorsqu'il sera question de la dynamique de l'iconique ou du graphique.

Nous ne pourrons évidemment pas traiter de la planche et de la double planche sans aborder la présence des marges. Toujours d'après Thierry Groensteen, la bande dessinée installe « une respiration suscitée par son dispositif d'énonciation discret, étagé et tabulaire.¹⁵ » Ainsi, fait-il une analogie entre la musique et la bande dessinée, entre les différents temps de silence musicaux et les diverses coupures imposées par les marges en bande dessinée. Nous regarderons avec attention s'il est possible d'appliquer une telle comparaison dans les bandes dessinées du corpus.

Le dernier élément formel qui sera étudié concernant la rhétorique modale est le phylactère, plus communément nommé « la bulle » ou « le ballon ». Nous considérerons aussi bien celui dans la vignette que l'ensemble des phylactères dans la planche. Nous observerons entre autres les trois points suivants : sa présence/absence, sa forme et son emplacement. Aussi, nous verrons quelle fonction nous pouvons lui attribuer puisque la bulle peut assumer les mêmes fonctions que le cadre, fonctions que nous avons détaillées plus tôt.

D'abord, il faut voir le phylactère comme un corps étranger dans la vignette, un corps qui se détache de l'image. S'il n'y a pas de bulle, l'énoncé scriptural est généralement situé dans un espace moins chargé sur le plan sémantique, à l'intérieur de la vignette. Toutefois, la bulle ou l'énoncé scriptural crée toujours un effet de dissimulation. Quelque chose est dessous et le lecteur n'y a pas accès. La bulle, l'énoncé ou l'appendice sont indiciaires d'une présence. Quelqu'un communique, même si aucun sujet n'est représenté dans la vignette. Si la bulle revêt différentes formes, il est possible qu'il y ait plus d'une instance énonciatrice.

L'emplacement de la bulle a son importance. Nous regarderons d'abord si le phylactère (ou l'énoncé scriptural) a été installé à même l'image ou si son ajout est postérieur à la création de l'image. Il s'agit donc de déterminer s'il participe à la picturalité de la vignette, s'il se fond

¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

dans l'iconique, ou s'il est en situation d'extériorité ou d'alternative avec l'iconique. Dans ce dernier cas, nous observerons s'il y a présence d'éléments formels susceptibles d'accentuer ou d'atténuer l'écart entre le scriptural et l'iconique. Puis, nous établirons le positionnement de l'énoncé dans la case selon quatre positions possibles, toutes proposées par Groensteen¹⁶. Les situations sont les suivantes : 1- Le phylactère et le cadre ne se touchent en aucun point ; 2- Le phylactère touche au cadre sans que le tracé du cadre ne soit interrompu ; 3- Le phylactère touche le cadre et le tracé de celui-ci est interrompu ; 4- Le phylactère outrepassa le cadre et empiète sur les autres vignettes

Et parfois, en tenant compte de toutes les bulles de la planche, un véritable réseau se crée : « Dès lors, la lecture peut être dans une certaine mesure dirigée, conduite par le réseau que tissent à travers la page les positions occupées par les bulles successives.¹⁷ » Il se crée, en quelque sorte, un chemin auquel le lecteur est obligé. Mais ce chemin pour le regard peut également être tracé par les éléments qui sont à l'intérieur de la vignette et qui servent à la représentation (la couleur, le trait, etc). C'est ce qui nous amènera au prochain point d'analyse : la dynamique de l'iconique et du scriptural.

La matière scripturale de l'œuvre compte parmi les éléments susceptibles d'altérer la lecture. Nous aurons donc à nous y arrêter. Nous établirons tout d'abord ses caractéristiques, puis nous examinerons en quoi elles peuvent avoir une incidence précise sur la réception de l'œuvre. Ainsi, dans un premier temps, nous étudierons la forme de la lettre, à savoir si elle est typographiée ou manuscrite. Ceci étant fait, nous déterminerons si l'usage du scriptural forme un tissu homogène ou hétérogène, s'il relève d'une identité graphique (ou d'une typographie) unique ou plurielle. Dans un second temps, avec l'essai de Marion nous aurons les outils nécessaires à l'identification des effets conséquents sur l'activité de lecture qu'entraînent les différents choix de l'auteur concernant le traitement des énoncés scripturaux.

Encore une fois, l'essai de Philippe Marion sera utile à notre démarche puisqu'il s'intéresse aux différents emplois scripturaux en bande dessinée. Selon Marion, le manuscrit présente une

¹⁶ Voir *ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

teneur élevée en traces puisqu'il découle, tout comme l'image, du geste graphique imputable à une identité spécifique. Aussi, la matière scripturale manuscrite est-elle capable d'encourir la présence métonymique du sujet responsable de la graphiation¹⁸. Le grain de la voix graphique est perceptible, au même titre qu'il l'est dans l'image. Il y a un rapprochement qui s'effectue entre le lecteur et l'instance énonciatrice primaire. Parce que « [l]e grain c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.¹⁹ » Cet effet de proximité entraîne la participation du lecteur au message. Celui-ci décode les éléments de la diégèse, mais aussi certains éléments rattachés à la création. Il y a aussi dans l'énoncé scriptural manuscrit une dimension référentielle doublée d'une dimension réflexive (qui informe sur l'acte personnel et artisan). Et « La trace graphique comme le signe jouent sur ce paradoxe d'une opacité/transparence, d'une absence/présence.²⁰ » Or, dans les énoncés scripturaux typographiés, il n'y a plus cette dimension réflexive. Le grain de la voix est absent. Le scriptural est normalisé par l'emploi d'un caractère machinique, commun. La dynamique est changée. Le caractère type installe une distanciation entre le lecteur et l'énoncé. L'emploi de capitales qui ont tendance à refroidir les caractères ou l'usage d'une police sans empattement, générique, simple et conventionnelle – généralement destinée aux communications de masse – peut accentuer cette distance. Chacune des altérations faites sur le caractère est susceptible de modifier l'approche du lecteur en rompant ou solidifiant le tissu fictionnel et faire naître de nouveaux effets qui pourront affecter la lisibilité de l'œuvre.

Au niveau de la composition, les lignes de fuite et les angles subjectifs peuvent également orienter le regard. C'est toute l'organisation interne de la vignette qui y participe. Cela nous amène à traiter de la dynamique de l'iconique. Après avoir relevé en début d'analyse les éléments plastiques du travail graphique contenus dans la vignette, nous verrons comment ils deviennent narratifs. Pour accomplir ce travail, nous observerons plus attentivement les angles de traitement de l'image. Mais ce qui nous intéressera davantage ce sont les effets engendrés par certains choix dans la composition de la vignette. Nous aurons à évaluer ensuite si ces choix augmentent le degré de lecturabilité.

¹⁸ Voir Marion, *op. cit.*

¹⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 243.

²⁰ Marion, *op. cit.*, p. 84.

Dans *Le temps d'un regard: Du spectateur aux images* (1998), François Jost considère deux façons d'évoquer l'objet par le regard : 1- Partager le regard de celui qui regarde et 2- Regarder un plan de l'objet isolé. L'auteur soutient également que la mise en place de deux systèmes de regards subjectifs est propre à la bande dessinée. Il y aurait d'abord le regard qui a pour fonction de médiatiser la scène et, ensuite, le regard qui a pour fonction de suggérer le regard qui médiatise la scène²¹. Entre les deux regards, il y aurait donc une rotation de 180°. Le premier type de regard serait un plan d'une scène quelconque et le deuxième, un plan de quelqu'un qui regarde la scène. Nous observerons quelle sorte de subjection du regard se retrouve dans les œuvres du corpus, s'il y a alternance entre les deux et de quelle manière le lecteur est conduit par l'orientation du regard dans son activité de lecture.

L'organisation interne de la vignette, voire de la planche et de la double planche, sera scrutée et détaillée afin de mettre à jour le fonctionnement singulier de certaines lignes, certains regards ou angles de vue. Nous y retrouverons des effets tels les jeux de symétrie, éloignement ou rapprochement, sauts dans le tissu fictionnel, le décroisement de la vignette, les jeux de présence/absence au sein de l'événement et autres. Tout ce qui accentue ou affecte la lécabilité de l'œuvre sera soulevé. Nous espérons également pouvoir arriver à motiver une telle dynamique par la singularité du projet éditorial entourant les œuvres au corpus.

2.3.3 Les stratégies narratives

En introduction à *L'Image BD* (Actes du colloque international de 1991), Pascal Lefebvre cite Bruno Lecigne à propos du travail d'Edmond Baudoin en introduisant ce qui suit

[...] l'image ne paraît jamais être le produit d'un système ou d'un faisceau de règles: elle n'est pas « fabriquée » ou plutôt elle n'est pas déterminée par les éléments de sa fabrication (style et forme) mais elle est chaque fois émergence d'un imaginaire, trace ou saisie d'un univers intérieur en mouvement.²²

²¹ Voir François Jost, *Le temps d'un regard: Du spectateur aux images*, coll. « Du cinéma », Québec, Nota Bene Inc., 1998.

²² Pascal Lefebvre (éd.), *L'Image BD*, Actes du colloque international, Belgique, Open Ogen, 1991, p. 7.

Comme nous l'avons vu, par ses angles de vue subjectifs et parce qu'elle fait entrer la notion du regard, la bande dessinée médiatise cet univers²³. Nous tenterons, dans cette portion de notre étude, d'établir pour chacune des quatre œuvres les stratégies narratologiques qui entourent cette médiatisation. Les travaux dans le domaine de la narratologie sont nombreux et ont connu un élan déterminant avec Genette et son « Discours du récit » (*Figure III*, 1972). Ici encore, il ne s'agira pas tant de procéder à une analyse narratologique systématique des œuvres du corpus que de repérer les marques d'investissement particulières qui semblent les réunir. Nous regrouperons les observations à ce niveau autour de trois dimensions : 1- Le temps du récit, 2- La focalisation : 3- La formation du sens (ouverture et hermétisme). Nous verrons de quelle façon la machinerie de la bande dessinée et les procédés narratifs participent à la réalisation des projets en cause. Et nous arriverons peut-être à définir l'intention derrière chacun des projets.

L'architecture narrative, la manière dont est traduit l'événement contenu dans la diégèse, repose largement sur l'usage de la temporalité dans une perspective narrative. C'est pourquoi nous croyons qu'il est pertinent de s'y attarder. Ainsi, nous nous ferons un devoir de noter les installations particulières qui mettent en place une temporalité, notamment dans son ordre (l'ellipse, l'analepse et la prolepse) et son rythme. Cette architecture est nécessaire afin d'assurer un continuum intelligible. Nous observerons comment le temps se déploie dans les quatre récits à l'étude. L'installation de la temporalité est imputable au montage, ce que Philippe Marion, Thierry Groensteen et Pierre Fresnault-Deruelle nomment, respectivement, mise en chaîne, mise en réseau et tuilage²⁴. Considérant que le temps de la lecture, le temps de la narration et le temps diégétique peuvent être trois unités distinctes, nous entendons examiner leur articulation pour savoir si ces trois temps coïncident, s'ils s'entrecroisent ou non. Comment l'articulation du temps oriente ou dirige le récit et quels sont les éléments qui agissent en tant que repères temporels et qui permettent un dévoilement progressif? Nous comptons fournir des réponses à ces questions à partir des observations que nous ferons pour chacune des œuvres. Nous serons ainsi en mesure de situer le ou les discours dans le récit et donc, le narrateur par rapport à ce qu'il narre.

²³ Voir Jost, *op.cit.*

²⁴ Voir Marion, *op. cit.*

Par ailleurs, pour évaluer un discours, il importe *a priori* de se tourner vers celui qui le conduit. Nous relèverons ainsi les différentes figures du narrateur présentes dans les ouvrages retenus. Walter Benjamin décrit le narrateur comme « ce personnage auprès de qui le lecteur aime se réfugier comme auprès d'un frère, pour retrouver la mesure, l'échelle des sentiments et des événements naturels à l'homme.²⁵ » Il ne s'agit en réalité que d'une des postures possibles du narrateur, celle qui nous conduit dans une aventure ou une lecture agréable. Nous aurons donc pour tâche d'établir le profil du narrateur afin de déterminer s'il est de type conventionnel ou si son rôle est en pleine mutation. Car il semble que le narrateur de chacune des œuvres parues sous le label Fréon est tout autre. Le narrateur auquel nous serons confrontée n'assume pas un récit « formaté²⁶ ».

L'analyse des modalités temporelles et des figures du narrateur devrait conduire la réflexion sur la visée qui les motive. Il s'agira, pour l'essentiel d'essayer de déterminer dans quelle mesure l'utilisation des ressources du code et les choix narratologiques visent à conduire un récit de manière univoque ou offrir un espace fictif relativement opaque dans lequel l'acte de lecture acquiert une dimension active inusitée et incertaine.

Nous rechercherons les éléments qui permettent la formation de sens. Ce que nous voulons arriver à cerner, c'est l'intention de l'auteur, de l'énonciateur. Parce que s'il y a une intention – et c'est le cas parce que le lecteur est devant une image qui n'est pas créée aléatoirement, mais bien par une instance humaine dotée d'une expérience personnelle – tout est susceptible de générer un sens. Mais le décodage et le décryptage peuvent parfois être des tâches complexes. Le lecteur peut avoir l'impression d'une absence de sens ou d'une pluralité des sens possibles. Entre l'ouverture et l'hermétisme, la ligne est plutôt mince. À travers des œuvres chargées de stimuli sensoriels, nous désirons définir la nature de ce qui est véhiculé. Comme le souligne Thierry Van Hasselt, les œuvres que Fréon (Frémok) publie sont des « blocs d'émotion »²⁷. Ce qui est certain c'est qu'il y a plus d'une chose qui passe par le code utilisé.

²⁵ Walter Benjamin, « Le narrateur : Réflexion à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Mercury de France*, t. 315, n° 1067, mai-août 1952, p. 148.

²⁶ Nous empruntons le terme « formaté » à Thierry Van Hasselt. Source : Belletoird, *Les éditeurs des bande dessinée*, p. 64-77.

²⁷ Voir *Ibid.*

2.3.4 Thèmes et motifs en jeu

Le projet éditorial de Fréon se prête-t-il davantage à certains sujets qu'à d'autres ? Sans entrer dans un relevé détaillé des thèmes et imaginaires qui trament ces diverses œuvres, il devrait être possible d'en relever les constituants majeurs, d'identifier les horizons de l'imaginaire, les récurrences thématiques sur lesquels elles se construisent afin de repérer d'éventuelles parentés à ce niveau. Ainsi, nous examinerons de plus près le thème de la mort qui se retrouve explicitement dans *Gloria Lopez* et *Souvenirs d'une Journée Parfaite*. Nous en trouverons certainement, de manière implicite, détournée, des manifestations dans les deux autres œuvres du corpus. Afin de définir avec justesse ce thème et de reconnaître jusqu'à son omniprésence dans le récit, nous aurons recours à l'essai de Michèle Garneau intitulé « L'image du trépas »²⁸. Les manifestations d'autres thèmes tels la perte, l'absence, la présence d'éléments organiques (eau, terre, corps, chair) et bien entendu, le travail créateur seront également soulevés.

Nous tenterons ensuite de cibler le projet global qui intègre ces thématiques : le genre dans lequel s'insère le récit et le type d'expérience que l'on tente de nous faire partager par le biais des médiations en cause – à savoir les quatre œuvres au corpus. Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, la bande dessinée est en perpétuel mouvement. Sa forme change et le type de récit auquel elle s'adonne le fait également. Selon Thierry Groensteen, depuis quelques années, on assiste à « [...] la conquête de nouveaux espaces du récit : plus littéraires, plus immobiles, plus poétiques, plus sensuels et plus introspectifs.²⁹ » Aussi, a-t-on vu l'avènement en bande dessinée du reportage, de l'adaptation, du journal intime, de l'autobiographique et d'autres récits intimistes. Il est important que nous déterminions à quel type de récit appartient chacune des œuvres du corpus et de quelle(s) sphère(s) pourrait relever l'expérience en question. Nous entendons avoir recours à certaines sphères telles celles du rêve, de l'onirisme, du fantasme et de l'intangible. L'hermétisme sera également abordé afin de relever et d'affranchir tous les éléments de résistance – résistance à la compréhension, l'anticipation, la finalité, la

²⁸ Voir Michèle Garneau, « L'image du trépas », in *Intermédialités, Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* : Raconter. Université de Montréal, CRI, n° 2, automne 2003, p. 133-153.

²⁹ Groensteen, *op. cit.*, p. 193.

ligne claire, etc. Nous aurons certes à composer avec plusieurs zones obscures ainsi qu'un bon nombre d'ambivalences.

2.4 La démarche

L'analyse des ouvrages retenus pour le corpus selon les quatre dimensions mentionnées ci-dessus devrait pouvoir nous fournir les données pertinentes à la saisie de la singularité du projet éditorial des éditions Fréon, à l'esprit de famille qui rassemble les «œuvres amphigou-riques». Peut-être comprendrons-nous alors les motivations qui ont entraîné plus d'un auteur dans un projet aussi singulier que celui que défend l'éditeur Fréon.

Les quatre chapitres qui suivront seront systématiquement consacrés à l'analyse des œuvres qui composent notre corpus. Plus précisément, le troisième chapitre portera sur *Anita* de Stefano Ricci ; le quatrième traitera de l'œuvre de Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez* ; le cinquième, de *Souvenir d'une journée parfaite* de Dominique Goblet et, finalement, l'étude du *Château* d'Olivier Deprez constituera le sixième chapitre de notre mémoire.

La démarche s'effectuera donc en deux temps. D'abord, une phase d'exposition qui sera constituée d'un chapitre par album (bref cadrage général sur la situation de l'auteur, sur ses activités dans le domaine artistique et sur l'œuvre à l'étude, suivi des éléments significatifs relevés aux différents niveaux détaillés ci-haut). Cette phase d'exposition sera suivie d'un dernier chapitre dans lequel seront contenues l'analyse des résultats, leur confrontation et leur comparaison. Cette synthèse nous permettra de répondre à notre objectif initial.

CHAPITRE III

ANITA DE STEFANO RICCI

Originaire d'Italie, Stefano Ricci emprunte au départ une voie éloignée de celle de la bande dessinée. Il est très attiré par le travail manuel et sera diplômé en mécanique de précision. En 1986, il commence des cours du soir enseignés par Lorenzo Mattotti et José Muñoz, puis offre ses talents de dessinateur à la presse périodique et au domaine de l'édition. Il a ainsi participé à *Frigidaire*, *Dolce vita*, *Tejerama*, etc.¹. Il développe également des affinités avec le groupe Valvoline, un collectif italien qui cherche à renouveler les codes de la bande dessinée. Son premier livre illustré, *Dottori*, paraît en 1989 aux éditions Metrolibri. Après quelques courts récits en bande dessinée, Ricci publie *Tufo* en 1994, récit scénarisé par Philippe de Piermont (à qui l'on doit la traduction française d'*Anita*). En 1995, toujours d'après un scénario de Piermont, il crée « Nina et Lili » pour le collectif *Avoir 20 ans en l'an 2000* (éditions Autrement). En 1997, *Tufo* est publié de nouveau, mais cette fois chez Amok. Suite à cette réédition, l'œuvre est primée à Angoulême. C'est en 1998 que le récit *Anita*, d'abord présenté en douze épisodes dans la version italienne du mensuel *Glamour*, est publié chez Fréon.

Anita, issu de la collaboration entre Ricci et Gabriella Giandelli, responsable du scénario, se présente comme un amalgame d'où se dégage une émotion palpable. Tiré à 3000 exemplaires, le récit de Giandelli, mis en scène par Ricci, se concentre sur des épisodes de la vie d'une jeune femme, serveuse dans un café et photographe amateur. Anita raconte les événements de son quotidien sous la forme d'un journal intime. Par le biais de la photographie, la jeune femme expose certains moments de sa vie et de celle des individus qui croisent son parcours. Les évocations sont nombreuses : les restes de repas du café où elle travaille, le départ d'une

¹ Voir Stefano Ricci, *Dépôt noir 02, centvingt-dessins de Stefano Ricci*, coll. « Quadrupède », Bruxelles, Fréon, 2002.

amie, son père à la pêche lorsqu'elle était enfant, un déjeuner au lit avec un amoureux, etc. Les clichés et les souvenirs s'entremêlent, le réel et l'imaginaire se confondent. Le quotidien d'Anita est ainsi investi de banalité, de nostalgie, de joie, de rêve, de souvenirs et de sensibilité.

Anita ne se présente visiblement pas comme un « récit illustré » dont les images illustreraient simplement les éléments marquants de la diégèse rapportée dans le niveau scriptural. Au premier regard, on remarque que les vignettes sont imposantes et que le texte est discret. L'importance de l'image est donc incontournable. Ricci s'est toujours intéressé aux rapports entre le texte et l'image. La revue *Mano* qu'il a créée en 1996 avec Giovanna Anceschi se consacre entièrement à explorer ce rapport. L'ambition créatrice de Ricci vise la réalisation d'images frappantes et révélatrices. Dans ce dessein, l'artiste recourt à des matériaux et techniques diversifiés. *Dépôt noir 02 centvingtdessins* (paru chez Fréon en 2002) contient d'autres versions des planches d'*Anita* en plus d'esquisses et de toiles diverses qui sont créées avec les mêmes matériaux hétérogènes. Il suffit de regarder les éléments qui composent *Anita* pour saisir toute la profondeur du travail créateur qui se fait sentir jusque dans les plus simples applications.

3.1 Expression et matérialité

En ce qui concerne la présentation matérielle, l'œuvre de Stefano Ricci et Gabriella Giandelli est d'apparence simple. La couverture est souple et l'album est peu volumineux. L'album fait 21 cm par 26 cm. Si la couverture est mate, le papier sur lequel se déploie le récit est semi-lustré et d'une épaisseur moyenne. L'impression en couleur est attribuable à l'*Officina Grafica San Matteo* (Italie). L'absence de pagination se laisse remarquer. Que ce soit dans les pages de garde ou dans le corps du récit, le repérage rapide que permet la pagination est impossible dans le cas présent. Les premières pages sont consacrées aux informations entourant la publication de l'album. Toute la matière textuelle qui est contenue dans ces pages fait usage d'une police de caractères générique qui rappelle les caractères dactylographiés.

Mais d'emblée, l'élément le plus frappant est, sans nul doute, la présence matérielle forte de la texture des matériaux utilisés. À plusieurs endroits dans l'œuvre, il y a des amas de couleur causés par l'accumulation de pastel utilisé en grande quantité. Les images s'imposent au

regard du lecteur avant tout par l'accumulation de la matière utilisée. Cette concentration, qui augmente la valeur de certaines couleurs qui sont utilisées, se retrouve dans la plupart des planches. mais, à elles seules, les planches 20 et 21 peuvent témoigner du degré d'intensité, de luminosité des couleurs atteint par Ricci (figure 3.1). Le rouge y devient presque agressant par sa vivacité et entre en collision avec la sobriété de l'image.

Chacune des vignettes se présente comme un tableau d'exposition. Pour ses créations, Ricci fait appel à des matériaux qui sont expressifs en soi. Par la multiplicité des emplois et des techniques requises pour le traitement de la matière, ses pièces sont l'aboutissement d'une démarche chaotique². Les toiles créées pour *Anita* ont été regroupées et présentées lors de différentes expositions dont celles de Bruxelles (Galerie Zigourat, 1998), de Bologne (Squadro galleria, 1999) et Angoulême. Prise hors de son contexte, l'image fait encore sens. Sans sa vocation sérielle, la vignette possède des qualités intrinsèques qui lui permettent d'atteindre l'affect de celui qui la regarde. C'est que la technique utilisée pour produire l'illustration a la capacité de faire naître plusieurs effets. Aussi, la «narrativité» de l'image est davantage amenée par son insertion que par l'objet représenté à l'intérieur de la vignette. La reproduction, à laquelle est attaché le concept de fidélisation (entre l'objet et sa représentation), n'est d'ailleurs pas ce à quoi l'artiste s'affaire au premier chef.

Je ne sais pas, (peut-être) la reproduction ne doit pas être fidèle, elle doit être la reproduction. Re-Produire. [...] La reproduction est un travail de traduction, quelque chose doit changer, faire en sorte que quelque chose se passe. C'est important de rester avec le dessin à chaque phase, matérielle et immatérielle (les encres d'impression, la numérisation), et à chacune des phases on peut intervenir sur le dessin, on peut le contredire, accepter l'accident, le prendre, le comprendre.³

Les vignettes sont conçues avec une sensibilité qui transparait dans plusieurs détails. Les jeux d'ombre et de lumière en sont un parfait exemple. Cette sensibilité visuelle et tactile transposée dans l'œuvre permet de rendre palpables les états d'âme du personnage, Anita. L'intensité émotionnelle se lit dans chacun des regards de la jeune femme (nous y reviendrons lorsqu'il sera

² Voir *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 6.

question de l'application de la couleur). C'est ainsi que Ricci travaille à faire parler les images. Ici, la matière traduit donc des émotions avec crédibilité. La technique utilisée par l'illustrateur y est pour quelque chose. En fait, l'application généreuse de pastel à l'huile et de graphite rend le détail plus flou et imprécis, mais augmente, en contrepartie, la sensibilité en participant à la saturation des couleurs. L'application du médium charge d'émotions le récit qui est, rappellons-le, celui d'une jeune femme.

La matière employée étant mixte (ruban adhésif, pastel gras et graphite), différents niveaux de minutie sont requis. La précision figurative est visible, tout autant que la stylisation des décors par l'agrégation de la matière texturante. Le trait soutenu et la texture évidente qui constituent le dessin de Ricci deviennent ou participent à ce qui deviendra le grain de la voix graphique⁴. L'identité graphique est marquée par les nombreux amas de crayon gras. Lors de la création, le geste doit tantôt être négligé, tantôt exécuté avec précision. C'est de ce geste inconstant que naît la texture. Celle-ci rend la vignette palpable et amplifie son caractère organique. Cette impression du tactile offerte par la vignette rappelle la grosseur du grain de certaines images qui seraient passées au rétroprojecteur. Pour ce qui est du support, il se présente comme composite par ses multiples couches (papier à calquer, acétate, ruban adhésif, bande vidéo) juxtaposées et superposées. Les espaces non figuratifs sont investis d'un tel travail sur la texture qu'ils ne sont pas délaissés par l'œil au profit des éléments figuratifs.

L'application des couleurs est importante dans la démarche de Stefano Ricci. Celle-ci « manifeste aussi une fonction poétique et expressive renvoyant à l'intention expressive ou esthétique de l'instance énonciatrice ⁵ » C'est par elle que le récit prend sa force, son intensité. L'usage du pastel gras permet à l'auteur d'offrir une intensité incroyable, une luminosité accrue à ses illustrations.

⁴ Voir Marion, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 157.



Figure 3.1 planches 20 et 21



Figure 3.2 planche 7, case 2



Figure 3.3 planche 12, case 2

L'exploitation de la couleur est visible sur plusieurs plans et semble faire partie des libertés du travail créateur. L'illustrateur peut alors s'adonner aux pratiques les plus incongrues et originales. Ricci utilise même, à un moment, un indice textuel pour motiver l'emploi d'une couleur à un moment bien précis. D'abord, dans la deuxième case de la planche 7 (figure 3.2), on peut lire les lettres D-I-N-E-R inscrites à l'envers, comme un lettrage néon accroché à la vitrine d'un commerce et vu de l'intérieur de celui-ci. Un peu plus loin, à la deuxième case de la planche 12 (figure 3.3), le regard du lecteur se transporte à l'extérieur du restaurant pour revoir les mêmes lettres, mais à l'endroit. Toutefois, cette fois, le cadrage se resserre et certaines lettres sont absentes. Ainsi, le N n'apparaît qu'en partie, aux côtés du E et du R. C'est ce qui donne au lecteur l'impression de lire V-E-R. Aussi, toutes les autres vignettes contenues dans cette double page deviennent vertes. La vue, de l'extérieur du restaurant devient une réalité plus froide. Ici, le lecteur ne peut nier l'existence d'un lien entre la représentation textuelle et le travail de l'illustrateur et plus précisément son choix du registre des couleurs. L'usage particulier de la couleur reviendra tout au long de ce chapitre.

La fonction esthétique est très importante dans l'œuvre de Ricci. Elle constitue le moyen le plus efficace pour rejoindre l'affect du regardeur. Elle favorise l'établissement d'une proximité entre l'auteur et le lecteur. Le travail sur la forme est ici un travail assidu et pointu. Rien à voir avec la spontanéité gestuelle. La ligne est claire, bien que tracée au graphite, et fait naître plusieurs formes courbes. Les personnages dessinés par Ricci sont le résultat d'un travail minutieux. Les proportions sont réalistes. Ce qui pousse la nature de l'illustration à s'éloigner du réel relève notamment du remplissage des formes. Le traitement du matériau est complexe. Aussi, le ~~dévoilement de la~~ matière traitée amène-t-il une opacité réflexive qui introduit la

présence de l'instance de graphiation. Si « la matière graphique fait toujours opacité⁶ », ce qui en est ici la cause est certainement l'empilement et la saturation dans l'image.

L'acharnement de l'artiste sur la matière est signataire de la persistance du style dans *Anita*. C'est une présence obsédante qui sert à la désignation de l'acte créateur puisque, comme nous l'avons souligné plus tôt, l'artiste conduit la matière dans tous les paramètres de la création. Ce style, cette identité graphique, ajoute à la subjectivité du récit. La présence de cette identité graphique resserre les liens entre l'énonciateur et le lecteur et augmente ainsi la visée intimiste du récit.

3.2 La rhétorique modale

L'œuvre contient 48 planches dans lesquelles sont réparties 96 cases. Ainsi, il y a une moyenne de deux cases par planche. On en compte de une à quatre par planche. Elles sont également de tailles régulières. La planche mesure 20 cm de haut par 18 cm de large. La case peut couvrir l'étendue complète de la planche, la moitié (10 cm par 18 cm) ou le quart (10 cm par 9 cm) de cette dernière. Ce sont là les trois seuls formats de cases utilisés. Il y a donc précisément quatre possibilités quant à l'organisation des planches : une case unique, deux demi-planches, une demi-planche et deux quarts de planche, quatre quarts de planche. Les récitatifs qui sont ajoutés hors de la vignette sont d'une hauteur de 2 cm. Leur largeur est variable puisqu'elle s'ajuste à la largeur de la case à laquelle le récitatif est attaché. Les marges qui cadrent la planche sont blanches, tout comme l'espace intervignettal. Celles qui bordent la vignette à gauche et à droite sont d'une largeur de plus ou moins un centimètre tandis que celles du haut et du bas font environ deux centimètres. Ces dernières sont cependant souvent réduites par l'insertion de récitatifs.

L'intercase (l'espace contenu entre les cases) est très mince et se détache par sa blancheur. On tombe par cet écart d'intensité lumineuse entre cet espace et la vignette dans une réalité malvenue dans l'univers du souvenir. Cette proximité avec le réel est donc créée par l'espace intervignettal, tandis que les couleurs chaudes contenues dans certaines vignettes reflètent

⁶*Ibid.*, p. 36.

l'ambiance et l'environnement dans lequel gravite le personnage principal (Anita). Ce monde de photographe amateur qui s'inscrit en rouge dans le récit vient en effet mettre l'accent sur les souvenirs qui baignent dans le révélateur et les distancier des moments de la vie courante. Les couleurs froides sont celles de l'hiver, saison qui fait ressurgir les souvenirs et dans laquelle se retrouve Anita.

La double page forme une unité distincte, souvent soulignée dans l'album. Le regard est invité à recevoir les planches en écho. À plusieurs reprises, la double page met l'emphasis sur des couleurs marquantes. Le processus se présente de la manière suivante : si la planche se trouvant sur la fausse page renferme une couleur dominante et une couleur secondaire, la planche associée, se trouvant sur la belle page, inverse l'importance des deux couleurs comme une compensation coloriste en utilisant la couleur précédemment secondaire comme dominante cette fois. Par exemple, dans la planche 40 (figure 3.4), la couleur sépia est dominante et le rouge ne représente qu'une trace. Dans la planche 41 (figure 3.5), la présence du noir met l'accent sur le rouge tandis que le sépia est atténué. Plusieurs autres doubles pages dont les couples 12-13, 32-33 et 44-45 fonctionnent de la même façon. Ce jeu de la couleur, rendu possible grâce à cette unité formée par la cohabitation de deux planches, permet un équilibre visuel dans lequel le regard se complait. Aussi, la fonction en est-elle directionnelle. Cette méthode oriente le regard à travers les planches, tout comme la lucur qui se retrouve dans bon nombre de cases et qui soutient le sens de la lecture de l'image.



Figure 3.4 planche 40



Figure 3.5 planche 41

Toutes ces lueurs sont en fait issues d'une source lumineuse que l'on peut définir (ampoule dans la chambre noire, phares d'une voiture, lumière se réfléchissant dans un miroir ou sur une

bouteille, la lune vue à travers la vitre, lumière du jour qui entre par les carreaux d'une fenêtre, etc.). Leur flux est concentré et leur portée, plutôt réduite. Comme projetée à travers une substance aqueuse, la lumière ne se disperse pas. Elle sert à la subjection du regard. Elle dirige le lecteur à travers les vignettes, mais également à l'intérieur de la vignette. Dans la planche 4 par exemple (figure 3.6), la lueur accompagne et ainsi souligne le mouvement du personnage. La lueur est allongée et se présente en oblique. Le regard du lecteur devrait donc partir du haut de l'image, à gauche, et glisser de l'interrupteur (où est posé le doigt d'Anita) jusqu'à la sortie de la chambre noire (vers laquelle se dirige Anita), à droite. Dans chacune des planches où elle se retrouve, aussi petite soit-elle, la lueur a la même fonction. Dans la planche 9 (figure 3.7), elle attire le regard vers le personnage qui quitte le restaurant. Le lecteur doit donc porter d'abord son attention sur ce qui se trouve au second plan pour ensuite revenir au premier plan. Ici, il doit voir le personnage à la mallette en premier lieu et terminer sa lecture en prenant connaissance de ce qui est inscrit sur le carton qui trempe dans la tasse de café.



Figure 3.6 planche 4



Figure 3.7 planche 9

Une des planches de l'œuvre contient deux cases et aurait pu éviter la scission (elle aurait pu ne former qu'une seule case). La planche 30 (figure 3.8), qui ressemble étrangement à une inversion la planche 1 (figure 3.9) mis à part quelques petits détails, semble être une image étalée sur deux cases. Pourtant, la planche 1, qui est en quelque sorte son équivalente, est présentée dans sa totalité, sans aucune rupture. La décision du créateur de procéder à la scission de la représentation en deux vignettes a pour effet de segmenter à son tour la représentation temporelle, d'arrêter le regard, de souligner les éléments en vue. La segmentation établit un ordre de ce qu'il y a à regarder, d'abord, Anita, ensuite, ce qu'elle regarde. Cet ordre correspond également à la lecture des deux récitatifs. Cette situation se reproduit à d'autres endroits, mais cette fois, toujours à l'intérieur d'une demi-planche. Par exemple, la troisième et la quatrième case

de la planche 39 (figure 3.10) auraient pu n'en former qu'une seule. Ici, le cadre n'a d'autre fonction que celle d'installer un rythme particulier. Malgré ces vignettes scindées en plus d'une case, le nombre de cases par planche reste peu élevé. La linéarité du récit en est affectée, voire interrompue. Le rythme créé par cette segmentation, cette organisation, ralentit le récit et lui confère une sorte d'atmosphère propice à l'émergence de l'angoisse. Le regard sur certaines images (entières) devient ainsi photographique par la scission.



Figure 3.8 planche 30



Figure 3.9 planche 1



Figure 3.10 planche 39, case 3 et 4

Le cadre (la ligne qui encadre la case) tracé par Ricci délimite de manière définie la case, mais le trait est irrégulier. Il est fait au graphite, médium qui rend la précision difficile. Bien qu'il établisse une frontière entre la vignette et l'intercase, le cadre n'est pas si contraignant. Dans *Anita*, à cinq reprises, l'image sort du cadre. Elle viole la fonction de clôture du cadre. Dès la planche 1 (figure 3.9), la tête d'Anita franchit la frontière imposée par le cadre pour empiéter sur l'espace réservé au récitatif. Il est de même pour la planche 30 dont, comme il a été mentionné plus tôt, la composition est similaire à celle de la planche 1. Ensuite, à l'intérieur de la planche 23 (figure 3.11), c'est à nouveau la tête d'Anita qui sort du cadre, mais cette fois de manière très marquée. Elle fait irruption dans la marge supérieure et, au même moment, elle est interpellée, comme si soudain elle était rappelée à l'ordre. Puis, dans la planche 42 (figure 3.12), ce sont les pieds d'Anita qui sortent du cadre. Ils débordent à nouveau dans l'espace réservé aux récitatifs.



Figure 3.11 planche 23



Figure 3.12 planche 42



Figure 3.13 planche 45

La dernière vignette à outrepasser la contrainte du cadre est celle de la planche 45 (figure 3.13). C'est le père d'Anita (remémoré par le personnage) qui transgresse la règle du cadre en plongeant le bras dans le récitatif du bas. Le contour n'est donc pas une frontière si contraignante. À chaque fois, le lecteur peut supposer que l'installation du cadre est postérieure à la création de la vignette. L'image va donc jusqu'à profiter de l'espace qui est créé pour le texte. Cette transgression d'un aspect formel (le cadre) favorise la contiguïté entre les cases et met les deux formes de langage dans une plus grande proximité. Ce montage complexe dénote donc un style qui se fait sentir dans le système spatio-topique

Mais la vignette n'est pas le seul élément de l'œuvre en cause qui vienne altérer le contour de la case. Le phylactère fait de même. S'il est pratiquement banal par sa forme arrondie qui se répète, il l'est beaucoup moins dans le choix de son emplacement. L'espace blanc du phylactère (qui a d'ailleurs été créé à même la toile⁷) semble être le prolongement de l'intercase et même, quelquefois, de la marge. D'abord, ces bulles contenant le texte créent une brèche dans le contour au graphite, comme si elles étaient issues à la fois du verbal du personnage et du blanc de l'intercase. Par exemple, dans la case 2 de la planche 26 (figure 3.14), il y a continuité, sans aucun obstacle, entre la gouttière et le phylactère. Dans la planche 18 (figure 3.15), le phylactère fait le pont entre les deux cases, en faisant partie à la fois de l'une, de l'autre et de l'espace intericonique. Aussi, dans cette même planche, une des deux bulles ne possède à titre d'appendice que la gouttière qui la relie à la seconde bulle.

⁷ Toutes les vignettes ont été créées sous forme de toiles grandeur nature avant d'être sélectionnées et localisées pour la confection de l'album.



Figure 3.14 planche 26, case 2



Figure 3.15 planche 18



Figure 3.16 planche 3, case 1

Ce qui permet un tel jeu avec phylactères, appendices et gouttières c'est la forme que prennent les deux derniers éléments. L'appendice est constitué de deux droites parallèles. Il n'y a aucun rétrécissement de l'espace qui sépare les deux lignes. C'est ce qui permet à l'appendice de se placer en continuité de l'espace interconique. Ils cohabitent parce qu'ils ont la même forme. L'intercase est aussi mince que l'appendice (environ 1 mm). Les phylactères et les appendices semblent donc créer un réseau avec l'intercase. Dans la deuxième case de la planche 18 (figure 3.15), ce réseau est bien visible. Toutefois, le contour de droite ne se laisse pas percer par le phylactère. Ce dernier ne peut donc s'introduire dans la marge. Pourtant, l'appendice peut le faire. Dans la planche 3, dans la portion gauche de la case 1 (figure 3.16), l'appendice montre que le phylactère est issu de la marge et du hors-champ. C'est ce qui est observé également dans la planche 23 où il fait une ouverture dans le contour, laissant ainsi entrer dans la vignette un phylactère qui proviendrait de la marge supérieure.

Nous remarquons également que le phylactère est parfois éloigné du locuteur. L'appendice est alors d'une longueur considérable. Goensteen explique à ce sujet :

Quand la bulle est placée loin du locuteur (ce qui suppose une vignette pourvue d'une hauteur et d'une largeur conséquente), on peut supposer, parce que cet écart va contre la tendance naturelle, qu'il procède d'une volonté particulière, d'une recherche d'effet. En plus de l'effet spécifique produit (qui sera par exemple de l'ordre du tressage), on observe aussi souvent en pareil cas que la distance remarquable entre la bulle et le locuteur donne le sentiment qu'un silence s'est interposé. Comme si la bulle n'apportait plus que l'écho de paroles déjà éteintes, et que le personnage était déjà revenu au mutisme.⁸

⁸Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p. 90.

Encore une fois, concernant l'emplacement du phylactère, à la planche 9 (figure 3.7), le phylactère et l'appendice passent délibérément derrière le personnage d'Anita pour aller rejoindre le locuteur, Henry, situé en dehors du cadre, en hors-champ. Aussi, à plusieurs reprises, les personnages sont présentés en premier plan tandis que le phylactère est dans l'arrière-plan. Ainsi, les bulles ou l'appendice se retrouvent partiellement cachés par l'illustration. Dans ce cas-ci, l'image semble gagner de l'importance sur le verbal. C'est le cas dans les planches 26 et 28 (figures 3.17 et 3.18) par exemple. À l'intérieur de la première case de chacune de ces deux planches, une tête d'un des personnages vient réduire l'espace réservé aux manifestations verbales.



Figure 3.17 planche 26



Figure 3.18 planche 28



Figure 3.19 planche 14

Le réseau de phylactères, les scissions qui auraient pu être évitées, le jeu des couleurs, la texture et l'utilisation de la ligne (que nous aborderons sous peu) sont autant d'éléments qui nous permettent d'avancer que l'utilisation de la case et de la planche est rhétorique, mais également esthétique. La case, la planche et la double page sont efficacement investies, mais, avant tout, elles sont décoratives.

Certains éléments représentés font entrer le lecteur dans les idées ou les sentiments d'Anita qui ne sont pas verbalisés. Ainsi, ils ne s'inscrivent plus seulement comme signes, mais bien comme symboles. Par exemple, à la planche 14 (figure 3.19), le geste d'offrir un chien à quelqu'un relève de l'image mentale. Cette image est d'ailleurs contenue dans un phylactère et sur un fond rouge, confondant l'esprit d'Anita et la chambre noire. Ces deux lieux sont ceux de la représentation, du domaine de l'irréel dans lequel se complaît le personnage. Anita interprète par l'image les propos qui lui sont rapportés. Elle recrée le monde à sa façon, comme par la prise de clichés photographiques et par l'intrusion dans la vie des voisins. On peut entrevoir

un léger sourire sur les lèvres d'Anita qui ne peut qu'être motivé par la représentation mentale. Il est évident dans ce cas-ci que l'image participe au récit et vient appuyer la dimension de l'intériorité. Ce type de manifestations confirme la forme que prend le récit (le journal intime, que nous aborderons sous peu).

D'autres images ou signes graphiques informent le lecteur sur le passé et les sentiments (les regrets et les peines) d'Anita. Dans la case 1 de la planche 42 (figure 3.20), le sujet de l'image laisse supposer, en dehors de tout ce qui est amené par la matière textuelle, que les deux amies représentées ont vécu une grande complicité qui les a conduites à faire quelques bêtises, coups pendables, qui viennent resserrer et sceller les liens de l'amitié. Le texte fait part de l'ennui d'Anita causé par l'absence d'une amie et l'image, plus particulièrement les capuchons diaboliques (idéogramme) et la voiture laissée en rade en arrière-plan, démontre la nature de l'amitié qu'il y a eu jadis entre les deux filles. Le texte et l'image se présentent en complémentarité.



Figure 3.20 planche 42, case 1



Figure 3.21 planche 24

Aussi, nous nous arrêtons à l'évocation apportée par la matière visuelle à la planche 24 (figure 3.21). Les deux amies sont sur le point de se quitter et, sans même lire le texte, la gorge du lecteur se resserre. L'image suffit à créer l'effet voulu. Les gouttes d'eau qui recouvrent délicatement les deux personnages traduisent l'essentiel. Les deux femmes sont représentées comme un tout, un tout qui souffre par la déchirure qui va s'effectuer par le départ de l'une. Les larmes envahissent l'image. Bien qu'Anita soit souvent entourée d'autres personnages dans les vignettes qui suivent, sa solitude sera imminente, que ce soit par les regards distants ou le contenu du tissu narré. Placée au centre de l'œuvre (planche 24 sur un total de 48), cette vignette traduit parfaitement l'atmosphère du récit. Le peu de réalité dans la vie du personnage

se présente dans toute sa froideur. Les doubles planches 24-25 et 26-27 se manifestent majoritairement par le vert et le bleu, faisant ainsi opposition au monde intérieur du personnage : celui de la chambre noire et des souvenirs.

Comme nous l'avons exposé dans la première partie de ce chapitre, il y aurait deux rapports importants dans l'activité de création : le premier étant le créateur face à ses personnages et tous les éléments figuratifs qu'il met en scène et le deuxième, le créateur face à la matière. Dans ce deuxième rapport, naît une sorte de narration. Les espaces non figuratifs mettent en contexte les autres éléments. Ils les rapprochent et les distancient. Ils peuvent ainsi révéler, dans une même case, un écart entre deux éléments. Du moins, il rend plus franche la variation de l'échelle de plans. Par exemple, dans le repli de la couverture (fragment de la case 1 de la planche 11 [figure 3.25]), le personnage est peint sur un support qui laisse entrevoir le grain du tableau photographié⁹. Le personnage est d'ailleurs dans un plan plus rapproché qu'Anita dont la représentation graphique laisse entrevoir un grain plus petit.



Figure 3.22 planche 23, case 3



Figure 3.23 planche 13

En servant à la mise en contexte, les effets qui sont créés par la texture peuvent remplacer des éléments figuratifs. Par exemple, au lieu de représenter un paysage pluvieux ou des gouttes de pluie par des petits traits (comme c'est généralement le cas dans de telles illustrations), les amas de pastel et de peinture peuvent très bien rendre avec exactitude l'ambiance désirée, comme dans la troisième case de la planche 23 (figure 3.22). Ainsi, il y a peu d'éléments figuratifs

⁹Stefano Ricci s'intéresse d'ailleurs au procédé photographique. Il travaille également avec des photographes dans divers projets en cours de réalisation.

qui sont représentés dans les vignettes. Puisque la texture assume le rôle de décor, d'environnement, les arrière-plans sont généralement vides ou très flous. La texture prend beaucoup de place et se charge de combler l'absence. Cette absence a toutefois une incidence sur le récit en ce qui concerne le rythme. La lourdeur de la texture, du décor, ralentit le rythme (le ramenant à celui de la poésie) et installe un calme angoissant relié à une vie qui s'écarte de la réalité. La texture produite par la matière aide donc à donner le ton au récit.

Avec la profondeur de champ et les lignes courbes, les angles favorisent la fluidité du mouvement. Mais les angles sont changeants et offrent également, tour à tour, différentes perceptions au lecteur. Dans la planche 23 (figure 3.11), à la case 1 le regard du lecteur est orienté dans la même direction que celui d'Anita, vers la première case de la page précédente dont celle-ci semble être le prolongement. À la case suivante, rien ne semble avoir bougé mis à part le regard du lecteur qui est dorénavant à la rencontre de celui d'Anita. L'angle s'est déplacé de 180°. Ce genre d'appel au lecteur se retrouve à plusieurs endroits dans le récit. Par exemple, les adresses des planches 20, 21 et 26, pour ne nommer que celles-là, rompent le tissu fictionnel. De tels regards réduisent la distance entre le narrateur et le lecteur. La fonction médiatrice du médium s'atténue, rendant le message plus personnel. Celui-ci devient confidence.

Les regards des personnages orientent celui du lecteur, tout comme le font les lucurs (dont il a été question plus tôt), mais également les angles de vue ainsi que les lignes qui composent l'image. L'angle de vue semble souvent déroger de l'angle normal. Les plongées et contre-plongées sont d'usage courant. Parfois, l'angle est difficilement identifiable à cause de la continuité de certaines lignes qui s'installe à l'intérieur d'une planche. Ainsi, la planche 13 (figure 3.23) dévoile deux vignettes distinctes, deux angles, mais une ligne continue qui va du coin supérieur gauche et qui descend vers la droite, pour suivre la courbe de la main et finir en bas, en plein centre du contour. Cette continuité des lignes d'une case à l'autre est présente à plusieurs endroits dans l'œuvre. Il suffit de regarder la planche 8 (figure 3.24) où la première et la deuxième case sont liées par la ligne qui naît de la paroi gauche d'une valise (case 1) et qui se transforme finalement en mèche de cheveux (case 2). Aussi, dans la planche 11 (figure 3.25), le corps d'Anita (dans la case 1) vient prolonger le contour du phylactère (dans la case 2). Mais la plus grande confusion créée par ce jeu des lignes se trouve dans la planche 18 (figure 3.15). La case 1 montre deux personnages alités et les plis des draps se

prolongent dans la case 2. Là où il y a confusion, c'est que la vignette de la case 2 semble, *a priori*, représenter la continuité du lit, où une assiette est posée. Toutefois, en regardant plus attentivement, nous remarquons que ce ne sont que les lignes qui sont en continuité : il n'est plus question de draps, mais bien d'une nappe de cuisine. Et l'œuvre regorge de telles utilisations de la ligne.



Figure 3.24 planche 8



Figure 3.25 planche 11



Figure 3.26 planche 17

Il y a donc une tension qui s'établit entre la figuration qui fait usage de la forme fermée, délimitée par le contour, et la figuration ouverte, amenée par la continuité, le prolongement des lignes, qui font glisser le regard en d'autres lieux qui offrent à l'interprétation de nouvelles avenues. Parfois, on retrouve cette tension à l'intérieur d'une même case. C'est ce que le lecteur peut observer dans la planche 17 (figure 3.26) où la frontière entre le sable et l'eau délimite également le maillot d'Anita. Cette activité de création ne semble avoir pour autre fonction que celle d'ajouter à la recherche plastique de l'œuvre, de guider le lecteur à l'intérieur de la vignette, de la planche et de la double planche. Ces lignes assurent une continuité entre les cases, mais rendent l'accès à la représentation et la signification plus difficile. L'interprétation des formes en est gênée, mais le lecteur, amusé.

Les plans qui sont utilisés, dans la plupart des vignettes, vont du plan américain au très gros plan. Il y a donc très souvent rupture dans l'image pleine (dès la seconde planche), une découpe radicale qui tait une partie de l'image, insistant ainsi sur un élément bien précis de l'image, sur un objet générateur de sens. Dans cette deuxième planche, l'accent est mis sur les restes du repas d'une cliente, et plus encore, sur le mégot de cigarette écrasé dans l'œuf. Le plus souvent

la narration s'effectue ainsi en mettant l'accent à un endroit ou à un autre. En somme, le choix des plans sert la narration.

Pour ce qui est de la typographie du récit, elle est également composée de caractères réguliers, sans empattements. L'emploi de capitales crée généralement une atmosphère plus froide qui favorise l'effet de *voix-off*. L'emploi d'une police typographique plus originale et irrégulière aurait pour effet d'entraîner le lecteur sur la voie du rêve, du souvenir, mais encore d'accentuer la présence d'un sujet graphiateur. Dans l'œuvre de Ricci, la typographie rappelle une écriture machinale qui se rapporte au réel. Toutefois, la capitale qui est ici utilisée s'apparente au scriptural (manuscrit) et donc, devient plus intimiste. Elle introduit ainsi un univers sensible qui va de pair avec une minutie laborieuse parce qu'elle rappelle le geste scripteur. Intimiste et discrète puisque le point typographique est de petite taille, environ neuf points, tandis que les documents littéraires ont généralement recours à une grosseur de police de caractères de onze ou douze points.

Le lettrage qui se trouve diégétisé à l'intérieur de l'image (précisément aux planches 7, 9 et 12) a d'abord une fonction référentielle. La carte d'affaires qui baigne dans le café à la planche 9 nous informe sur l'activité professionnelle du personnage. L'inscription au néon à la planche 7, «DINER», dont il ne reste que la particule «VER» à la planche 12, indique que l'endroit désigné est relié à la restauration. Anita travaille effectivement dans un café. La particule de la planche 12, quant à elle, possède également une notion référentielle (celle déjà mentionnée), mais cette fois doublée d'une motivation réflexive. Tout comme nous l'avons exposé à l'intérieur de ce chapitre, elle motive le travail pictural, en l'occurrence le choix de la couleur verte.

3.3 Les stratégies narratives

Le récit couvre cette période de quatre mois, de novembre à mars, durant lesquels les allusions au passé sont plus nombreuses que les manifestations du présent. Anita regrette son enfance sur les rives d'une rivière et souffre de l'environnement urbain qui la pousse à se réfugier dans un monde fébrile altéré par l'imaginaire. Le récit se faisant souvent silencieux, le peu de narration textuelle est généralement contenu dans les récitatifs. Ces derniers ne font pas partie du cadre régulier, mais s'offrent plutôt comme une prolongation des cadres, un ajout. Ces récitatifs contiennent les épisodes du journal intime. Dans certains de ces contenants textuels, on ne retrouve qu'un indicateur temporel, et rien d'autre. Une marge leur est pourtant réservée. C'est le cas dans les planches 6, 20 et 44, où l'on ne mentionne que la journée, le mois et l'heure, mais aucun détail sur ce qui se passe lors de cette journée n'est donné dans le même récitatif. Le temps est principalement instauré par ces énoncés scripturaux qui assurent un continuum intelligible, voire réaliste.



Figure 3.27 planche 5

Certains épisodes sont inscrits sous des repères temporels bien définis. On y mentionne le jour, la date et l'heure. Toutefois, certains souvenirs surgissent sans s'annoncer et nous laissent dans un flou temporel. Il y a également certains moments qui semblent atemporels dans la narration. Et lorsqu'ils se présentent, la vignette se refuse à les éclaircir. Elle est alors en rupture avec le texte. La planche 5 (figure 3.27) qui contient une seule vignette en est un magnifique exemple. L'image ne se donne pas comme repère. Le sens en est absent à première vue. On peut donc résumer les lieux dépeints comme les suivants : le restaurant, la chambre noire, la chambre à coucher et le flou. C'est dans ce dernier lieu incertain que naît l'angoisse. Le lieu n'est assurément pas un lieu géographique. On le retrouve, comme on l'a mentionné, dans la

planche 5, mais également dans la deuxième case de la planche 44. L'acte de narration est donc plus important que le cadre spatio-temporel dans lequel s'articule le récit.

Ce qui est donné à lire se présente sous forme de notes personnelles, souvent adressées à une tierce personne. Le lecteur entre donc dans l'intimité d'Anita, qui elle, entre dans celle des gens qu'elle croise. Elle adresse son journal à quelqu'un et le lecteur se sent imposteur. Que ce soit en observant les habitudes des voisins par leur fenêtre ou en photographiant ce que laissent dans leur assiette les clients du restaurant où elle travaille. Anita s'immisce dans le quotidien de purs étrangers. C'est également de cette façon qu'est soutenue l'activité du lecteur qui, avant même de s'en rendre compte, est en train de fouiller dans les souvenirs de quelqu'un d'ordinaire, quelqu'un qui manipule la réalité.

Anita est un récit intimiste utilisant comme cadre narratif l'imaginaire du personnage puisque les événements racontés sont racontés et vus par lui. La jeune femme est donc l'instance narrative du récit. Il est ici question d'une focalisation interne puisque la narratrice fait partie de l'histoire narrée et qu'elle est restreinte à son expérience personnelle. Tout ce qui est abordé par le tissu narratif est présenté de manière subjective

Il faut aussi noter que ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur¹⁰

Anita est la seule narratrice et le narrataire, celui à qui elle s'adresse par le biais du journal intime est, à coup sûr, un personnage du récit¹¹ : « Ce soir, j'ai invité des gens à dîner. Tu étais là aussi et comme d'habitude, tu es resté dormir ». « En voiture, tu n'as pas dit un mot » ou encore « Quand nous sommes rentrés à la maison, tu as dit que tu étais fatigué et que tu devais te lever tôt.¹² » Le narrataire est un proche de la narratrice, peut-être son conjoint, son ami de cœur.

¹⁰ Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1972, p. 209.

¹¹ Ce dernier pourrait également être le narrateur de l'image (ou est-ce Anita), celui qui cite le journal

¹² Stefano Ricci et Gabriella Giandelli, *Anita*, coll. « Amphigouri », Belgique, Fréon, 2001, planches 41, 34 et 35.

Mis à part quelques moments qui sont narrés en simultané (par exemple à la planche 39), la narration s'effectue généralement de manière intercalée : « Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langue radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup.¹³ » La narration s'effectue donc entre les moments de l'action, le soir, après chacune des journées, dans le cas qui nous occupe :

Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà passés, et le *point de vue* peut s'être modifié depuis : les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros.¹⁴

Anita est donc une fiction construite selon la formule d'un journal intime. La focalisation est interne et la narration est ultérieure à chacune des journées durant lesquelles Anita scrute la vie des gens qui l'entourent.

3.4 Thèmes et motifs en jeu

On l'aura compris avec *Anita*, le lecteur ne se trouve guère face à un récit d'humour ou d'aventures sous quelque genre que ce soit. Le propos romanesque est psychologique et intimiste. Une thématique du quotidien et du voyeurisme en ressort nettement. Elle s'articule d'ailleurs à deux niveaux. D'abord, au cœur même du récit, Anita observe et scrute les gens. Elle s'immisce, que ce soit par le simple regard ou par le biais de la photographie, dans l'intimité des autres, comme l'indique le texte issu du récit et repris sur le quatrième de couverture :

Souvent, le soir, quand je suis vraiment fatiguée, je reste allongée, la lumière éteinte, à regarder dehors par la fenêtre. Il y a deux immeubles très près du mien. Je peux regarder dans les appartements. C'est étrange parce que j'arrive vraiment à observer toutes ces scènes de famille sans me sentir indiscret. J'ai même pensé me procurer de petites jumelles pour voir ce qui se passe dans les immeubles les plus éloignés, mais je n'en ai pas eu le courage.¹⁵

¹³ Genette, *op. cit.*, p. 230.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ricci et Giandelli, *op. cit.*, planche 38.

Parallèlement à ce voyeurisme de premier niveau, se trouve celui au niveau du lecteur, et qui est motivé par la grosseur des cases, leur nombre restreint à l'intérieur des planches, la grosseur des plans et les angles de vue qui font pénétrer le lecteur au cœur de l'œuvre, qui le mettent à proximité des personnages.

Outre la thématique du voyeurisme, il y a celle de l'eau. En fait, l'eau revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Ricci. Les temps pluvieux, le souvenir d'un père à la pêche, le bain révélateur, le regard d'une jeune fille vers l'eau, etc. : le tout augmenté d'une utilisation parfois aqueuse de la matière. L'accrétion et la dilution des médiums utilisés (pastel, huile, etc.) permettent en effet de moduler les représentations, de les faire apparaître comme vues à travers une substance aqueuse. Les images texturées (comme recouvertes de mousson ou de moisissure) font partie de ce monde imaginaire et parfait (celui d'un poisson) qu'Anita se crée à travers sa chambre noire. Les images se donnent à voir avec la même perspective présentée au lecteur à la toute dernière planche, c'est-à-dire, à partir du fond marin.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'artiste sature les vignettes de pigment coloré. Il recourt à cette plastique afin d'éblouir le spectateur et de donner une dimension presque onirique au récit, lequel est subjectif, intimiste, vu par le personnage d'Anita. Rappelons l'épurement du décor au profit de l'espace texturé, les lignes qui se prolongent d'un objet à l'autre, etc.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la texture de la vignette constitue en quelque sorte le grain de l'image. Nous pouvons établir une analogie entre les images présentées par Ricci et des images qui seraient passées au rétroprojecteur. La photographie est d'ailleurs très présente et étroitement liée à la nostalgie face aux événements du passé tant regretté. L'imaginaire, le rêve, le souvenir, la nostalgie, la solitude et le silence sont tous des thèmes auxquels sont rattachés des motifs tels la pluie, les regards détournés, les sourires remémorés, etc. Et c'est ce à quoi le lecteur est convié à la lecture de la première œuvre au corpus.

CHAPITRE IV

GLORIA LOPEZ DE THIERRY VAN HASSELT

Thierry Van Hasselt, l'un des fondateurs de Fréon, vit le jour en Belgique en 1969. Au cours de sa scolarité à l'Institut St-Luc de Bruxelles, à la fin des années 80, il rencontrera Vincent Fortemps, Olivier et Denis Deprez, Dominique Goblet et Jean-Christophe Long, ses futurs complices. Pour leur travail de fin d'études en bande dessinée, les condisciples montent un portfolio de gravures. Ils poursuivront cette activité l'été suivant, créant d'autres portfolios qui seront par la suite exposés. Refusé par plusieurs structures éditoriales, le groupe proposera dès 1991 des courts récits sérigraphiés sous le label de Frigo Production. Les œuvres issues de l'expérimentation de la photocopie et de la sérigraphie seront exposées notamment à Angoulême. Les activités du groupe se multiplient dorénavant et deviennent difficiles à gérer. Afin d'éviter l'éclatement du groupe et pour offrir une alternative à la rigidité des structures éditoriales existantes, Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps Olivier et Denis Deprez créent Fréon et prennent la tête du groupe.

Au départ, Van Hasselt publie de courts récits destinés aux premiers numéros du *Frigobox* (série I) et donne également des cours de dessin dans les quartiers de Fréon. Son intérêt pour les arts est marqué par l'envie d'explorer diverses techniques expressives rarement ou même jamais utilisées en bande dessinée. C'est après plusieurs années de recherche sur la forme et la narration, qu'il publie en 1998 la huitième œuvre de la collection Amphigouri, *Gloria Lopez*. Outre ses activités en tant qu'auteur, scénographe et graphiste, Van Hasselt débute en 1999 l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. L'auteur s'intéresse également au domaine chorégraphique. En 2003, quatre ans après la publication de *Gloria Lopez*, paraît chez Frémok, *Brutalis*, une œuvre issue d'une étroite collaboration avec Karine Pontiers, chorégraphe et danseuse. L'album d'illustrations, constitué de pièces créées à l'aide de la technique du monotype, est l'aboutissement d'un projet visant à exploiter la « fixité du mouvement ».

Cette même année, une importante exposition sera consacrée à Fréon au 30^e Festival d'Agoulême. Les œuvres de Thierry Van Hasselt, quant à elles, ont été exposées à de nombreuses reprises. Son travail a été notamment reçu à la Galerie Ziggourat (Belgique), en mai 2000 ; au Festival de Blois (France), en novembre 2001 ; à La marque jaune (Liège), en février 2001 ; aux Halles de Shaerbeck dans le cadre du Festival Maison close, en avril 2001 ; à Mission BD (Audincourt/France), en mai 2001 ; à la Galerie DeBuck (Gand), en juin 2003 ; à la Médiathèque de l'Alliance Française (Zagreb), toujours en juin 2003 ; encore une fois à la Galerie Ziggourat, en décembre 2003 et, finalement, à Ponoc Divaldo (Prague), en mai 2004.

À titre d'auteur, Thierry Van Hasselt a deux projets en chantier. Le premier, *Jean et Denise*, un récit d'une centaine de pages réalisées au crayon aquarelle, devrait paraître sous peu chez Frémok. De courts épisodes de *Jean et Denise* ont déjà paru dans le *Frigobox*. Le second projet en branle, *L'empreinte de la petite main*, est mené en collaboration avec l'écrivaine Marie L. et devrait contenir des planches entièrement créées à la peinture à l'huile. Une bande-annonce a d'ailleurs été prépubliée dans la revue *Bang* n° 1¹. Au cœur de ces projets, se retrouve cette même attirance pour les virtualités expressives de la matière qui caractérisait déjà l'œuvre qui nous occupe, *Gloria Lopez*.

Gloria Lopez a fait l'objet d'une prépublication partielle dans la revue *Frigobox* (de 1994 à 1996)², avant d'être largement modifiée pour sa publication en volume. Ne bénéficiant d'aucune donnée précise concernant le tirage, nous pouvons l'estimer à 2000 ou 2500 copies, tirage moyen chez Fréon pour les œuvres dont le succès auprès des lecteurs est incertain. Pour la première fois en bande dessinée, la technique du monotype y est utilisée systématiquement. L'impression en quadrichromie permet à la dynamique du noir et du blanc de déployer toutes les nuances nécessaires à ce récit angoissé.

Gloria est une Sud-américaine venue par bateau en Europe, en laissant tout de son passé derrière elle. Ce qu'elle voulait fuir, ce qu'elle voulait atteindre et comment l'inévitable est

¹ Voir Collectif *Bang*, Beaux-Arts Casterman, n° 1, hiver 2003, p. 72-91

² Les sections 1 à 8 de la « 1^{ère} pièce » de *Gloria Lopez* ont fait l'objet d'une première version publiée dans les numéros 1 à 8 de la revue *Frigobox*.

arrivé, on ne le saura que très vaguement. On peut toutefois l'imaginer. Sans le sou, mais pleine d'espoir, la jeune femme désire commencer une nouvelle vie sur ce continent d'accueil. On lui fait des promesses, on profite d'elle et, par la force du malheur, elle se retrouve en des lieux peu convenables où tous en veulent à sa vertu. Évocation à titre posthume puisque Gloria est assassinée. Le narrateur a le mandat – mandat qu'il s'est donné ou qu'on lui a donné – de procéder à l'autopsie. Mais celle-ci pourra-t-elle jamais éclairer la vie et le meurtre de Gloria Lopez dont les circonstances persistent à demeurer nébuleuses? La tentative du médecin redouble donc celle du lecteur lui-même et l'enjeu de *Gloria Lopez* concerne autant la manière de mener le récit que l'aboutissement de ce dernier. À travers la diégèse, c'est bien la narration et particulièrement le langage même de la bande dessinée qui sont ciblés par l'auteur. Dans la sphère discursive, s'opère une dérivation vers un discours réflexif.

4.1 Expression et matérialité

Pour ce qui est de la dimension matérielle, l'œuvre de Thierry Van Hasselt se présente d'emblée comme une pièce imposante de plus de deux cents pages de fort papier. L'album fait 21 cm de largeur pour une hauteur de 26 cm. La couverture est cartonnée mais souple. En plus du titre de l'œuvre, du nom de l'auteur et de celui de l'éditeur, elle présente une image partielle du corps de Gloria, de dos, reposant sur un lit, découverte à demi. Tout comme la couverture, les pages de l'album sont mates. L'épaisseur du papier utilisé est proche du cartonné et sa couleur est d'un blanc coquille d'œuf. L'impression est attribuable à Salto, imprimeur belge réputé pour son souci d'adapter la production à chacun des projets qui lui sont confiés. Les planches ont été numérisées par un appareil à très haute résolution en couleur pour saisir toutes les subtilités de l'image avant de les transposer en tons de gris et de noirs. Salto a ainsi réalisé une impression comportant quatre passages de couleurs Pantone avec «une trame quatre fois plus fine que celle habituellement utilisée.³» Ce procédé a permis de préserver toute la profondeur de l'encre lors de l'impression.

³ Pierre Polomé. (Sans titre) entrevue avec Thierry Van Hasselt. www.fremok.com, consultée le 4 septembre 2004.

De même, un soin particulier a été apporté à la typographie. La page 3 qui contient les informations concernant la création, diffusion et édition de l'œuvre ainsi que les pages 207 et 208 qui présentent les remerciements et les autres œuvres de la collection font usage, tout comme le scriptural de la narration, d'une police de caractères générique. Mais la typographie des dialogues est nettement plus stylisée. Elle est attribuable à Hammerfonts, un studio spécialisé en graphisme typographique sous la direction de Pierre Huyghebaert¹, consultant pour Fréon.

Mais ce qui, d'emblée, frappe le lecteur à l'ouverture de *Gloria Lopez*, c'est le procédé lié au monotype. Cette technique date de 1844 et se rapproche par certains aspects de la gravure. Elle repose sur deux phases. Dans un premier temps, il s'agit de dessiner une image sur un support (la plupart du temps une plaque de plastique de type *plexiglass*) à l'aide d'encre à gravure, puis de solvant. Les outils utilisés pour l'application de l'encre sont divers pinceaux et brosses, et parfois même les doigts. Dans un second temps, la surface encrée et travaillée au dissolvant est retournée et appliquée sur un support de papier qui l'absorbe. L'impression est unique, en ce sens où, après la première impression, il ne reste plus assez d'encre pour une seconde impression de même qualité. Si le résultat est différent de celui escompté, il est possible d'effectuer des retouches directement sur la pièce de papier.

Dans la pratique, le monotype s'avère être une technique difficile d'utilisation qui favorise la perte de contrôle. Une première contrainte associée au monotype – au même titre que la gravure – réside dans le fait que l'artiste doit toujours avoir en tête l'idée que l'image finale sera renversée à l'impression. Les composantes iconiques de la vignette doivent donc être inversées lors de la création.

De plus, avec cette technique, rien n'est définitivement acquis. Il arrive que l'image obtenue s'avère différente à l'impression. L'usage du solvant peut matir certaines zones qui deviendront quasi invisibles une fois l'impression faite. S'il est possible de retravailler l'image durant la période de séchage (une journée), au-delà de ce délai, les modifications sont impossibles.

¹ Pierre Huyghebaert possède également un studio de graphisme, Speculoos. Il agit donc à titre de consultant à la fois comme graphiste et typographe.

L'emploi de cette technique comporte encore d'autres limites. Elle rend ainsi quasi impossible la précision du trait. Les applications caractéristiques de ce médium sont, de fait, plutôt de l'ordre de la dissolution et du renforcement. Il en résulte une imprécision dans les proportions des formes, une relative indistinction des sujets représentés et de nombreuses traces graphiques qui témoignent du travail manuel à l'origine de la représentation. À titre indicatif, nous en avons relevé quelques exemples. À la page 55 en case 1 (figure 4.1), on aperçoit des traces de l'agitation de l'encre et du solvant dans la portion supérieure de la vignette. Dans le bas de la case 3, à la page 42 (figure 4.2), on remarque la trace de coups de pinceau. Et à la page 41 (figure 4.3), le ciel représenté dans la vignette est parsemé d'empreintes digitales.



Figure 4.1 page 55, case 1



Figure 4.2 page 42, case 3



Figure 4.3 page 41, case 1

L'utilisation du monotype entraîne donc des irrégularités ainsi qu'un certain brouillage dans la représentation visuelle. La technique à la base de la représentation devient aussi, paradoxalement, l'artisan de sa détérioration. Elle s'inscrit donc en continuité avec le projet déclaré de l'auteur d'un récit « flou et dilué⁵ ». Cette « détérioration » de la représentation affecte entre autres les personnages du récit et rend leur identification malaisée. Pour distinguer certains personnages, le lecteur doit souvent se fier aux vêtements qui prennent ici une fonction quasi signalétique. Par exemple, Gloria porte des bas à rayures horizontales, Louise revêt tout au long du récit une robe tachetée et les rayures verticales sont associées à la tenue vestimentaire d'Henri. De même, à la page 23 en case 2 (figure 4.4), on devine par l'aspect des bas que les jambes présentées sont celles de Gloria : à la page 34 en case 1 (figure 4.5), en avant-plan, on reconnaît le personnage de Louise à sa robe et, à la page 69 en case 1 (figure 4.6), on peut voir Henri, au veston rayé, qui agrippe Gloria. D'autres éléments vestimentaires sont caractéristiques des individus

⁵ Polomé, entrevue avec Thierry Van Hasselt, *loc. cit.*

mis en scène : Gloria est coiffée d'un chapeau au large bord ; des lunettes figurent sur le visage de Lawrence ; le médecin, Simon, porte un sarrau ; etc. Tous ces éléments aident à identifier les personnages affectés par le brouillage graphique.



Figure 4.4 page 23, case 2



Figure 4.5 page 34, case 1



Figure 4.6 page 69, case 1

Les lieux qui sont dépeints dans l'œuvre sont également envahis par le mouvement de l'encre qui s'installe et se retire. Si l'application de l'encre est indiciaire de la naissance de quelque chose, l'encre qui se retire est l'annonce d'une disparition. Quelque chose était là, concret ou abstrait, et tend maintenant à disparaître. En case 2 de la page 16 (figure 4.7), le flou représenté est-il le signe d'une image perdue, d'un moment de la diégèse qui échappe au lecteur? Nous pourrions, de fait, supposer que cette vignette représente le moment ou le lieu où Gloria est morte ou l'ultime trace de l'acte créateur du récit présenté. La signification de cette vignette est incertaine, ambiguë. Rien qui ne puisse se rapprocher d'une expérience vécue n'y est représenté. Mais quelque chose subsiste, une mémoire ou une image fantôme.

Dans cette perspective, il faut mentionner la particularité du travail des vignettes contenues dans les pages 155 à 166 (§4). Chacune d'entre elles porte l'empreinte de la vignette qui la précède. La vignette nouvelle est créée des restes (traces d'encre restées sur la plaque) de celle qui la précède. Comme nous l'avons expliqué précédemment, après une première impression, il ne reste plus suffisamment d'encre sur la plaque pour une seconde impression. C'est pourquoi, en quantité réduite, l'encre présente sur le support ne peut que créer une sorte d'image fantôme. Dans ce cas-ci, pour chaque impression avec la même plaque d'origine, une nouvelle case sera superposée et ainsi de suite. La dernière vignette de la section (et dernière de la pièce), en page

166 (figure 4.8), ne présente aucun nouvel apport sur le plan de la représentation par rapport à celle qui la précède si ce n'est son estompement. Le récit s'éteint, l'encre se retire.



Figure 4.7 page 16, case 2



Figure 4.8 page 166, case 2



Figure 4.9 page 91, case 2

Ce travail sur la matière encrée, son application, l'envahissement du noir, le grattage de l'encre et le passage au négatif sont des éléments techniques qui, par certains aspects, rapprochent le travail de Thierry de Van Hasselt de certaines planches d'Alberto Breccia⁶. À la page 91, en case 2 (figure 4.9), la diffusion de l'encre mine totalement le décor. La pièce devient alors un lieu ambigu. À la page 148, toujours en case 2 (figure 4.10), le portrait de Gloria est présenté en négatif. Puis, à la page 177, la nature de l'arrière-plan du portrait est incertaine, mais on remarque que l'encre a été grattée. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer les visages « mutilés » par la matière, présents aussi bien dans nombre des portraits de Gloria Lopez que dans l'œuvre de Francis Bacon, notamment dans « Studies for a Portrait, Looking Left and right » (figure 4.11), créé en 1964⁷.



Figure 4.10 page 148, case 2

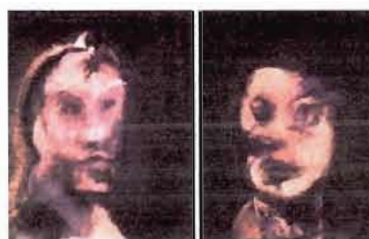


Figure 4.11 « Studies for a Portrait, Looking Left and right », 1964

⁶ Voir Harry Morgan, « La bande dessinée fantastique, genre impossible ? », in *9^e Art*, Paris, Les Cahiers du Musée de la bande dessinée, n° 4, janvier 1999.

⁷ Plusieurs autres portraits de visages mutilés par la matière font partie de l'œuvre de Bacon qui est accessible à www.francisbacon.cx, consultée le 1^{er} août 2005

4.2 La rhétorique modale

La page 5 nous l'annonce en gras : cette œuvre de 208 pages est organisée autour de « 3 pièces ». *Gloria Lopez* est un récit en trois pièces, trois chapitres, où « [c]haque chapitre est une nouvelle façon de tourner autour de l'histoire alors que celle-ci est tellement simple que l'on n'a pas besoin de la connaître. Elle est même tragiquement très très simple.⁸ » Les deux premières pièces sont subdivisées en plusieurs sections (§), et la troisième renferme une série de tableaux. La première pièce contient neuf sections, la première étant la section 0 (§0)⁹. Pour ce qui est de la deuxième pièce, elle en contient quatre. La troisième pièce présente dans l'ordre dix tableaux bordés de marges, ensuite une page entièrement blanche, suivie de 12 tableaux à bords perdus occupant chacun deux pages et, pour terminer, trois pages blanches foliotées.

L'œuvre contient au total 474 cases¹⁰ auxquelles aucun contour n'a été ajouté. Il y a donc une moyenne d'environ trois cases par planche. Aucune planche ne possède plus de cinq cases. De ce fait, les vignettes sont généralement de grande taille. La plus petite vignette couvre environ le huitième de la planche tandis que la plus grande, en excluant la série de tableaux (3^{ème} pièce), occupe la moitié de la planche. On le devine, la précision relative liée à la technique du monotype ne laissait que des possibilités restreintes quant au nombre de cases par planche.

Cette structuration de l'œuvre en trois pièces et diverses sections est à la base de certains procédés. Ainsi chaque section s'ouvre sur une planche à case unique du format d'une demi-planche. Cette case se situe dans la portion inférieure de la page, tout juste en dessous du symbole (§) et du numéro de la section, et vient ainsi, à sa façon, scander visuellement la lecture. Le procédé se repère aussi (partiellement) au niveau des cases clausulaires des sections. En effet, les quatre premières sections de l'ouvrage se terminent sur une case de même taille. Ceci ne serait trop significatif si ces cases ne se rapportaient à une action commune qui se poursuit ainsi de section en section et si chacune d'elle n'offrait, à son niveau, une rupture avec le cours de la

⁸ Polomé, entrevue avec Thierry Van Hasselt, *loc. cit.*

⁹ Dans la prépublication de *Gloria Lopez*, présentée à l'intérieur du *Irigobox*, cette section est absente. Elle a été spécifiquement créée pour la publication de l'album.

¹⁰ Nous ne considérons pas ici les tableaux contenus dans la troisième pièce comme des cases.

narration dans laquelle elle est inscrite. Cette répétition agit donc comme une ponctuation qui, à ce stade, participe à la dérouté du lecteur, mais révèle – on le verra - un projet narratif précis dont le découpage en section est le support.

Par ailleurs, la répartition des vignettes sur l'ensemble des sections laisse percevoir un rythme soigneusement étudié. Les neuf premières subdivisions regroupent des planches qui ont, pour la plupart, un petit nombre de cases. Le rythme du récit y semble plutôt régulier. Mais, dès la deuxième pièce, le rythme devient plus instable. En regardant le nombre de cases par planche, à partir du début de la pièce, on assiste à un crescendo qui laissera place à un decrescendo peu avant la clôture de ce chapitre. La quatrième section de cette pièce ne comporte que des planches de deux vignettes. Cette décroissance dans la quantité de vignettes par planche amène le lecteur à la toute dernière pièce (la troisième) qui rassemble des images du passé, de type « portraits ». On retrouve dans cette partie non subdivisée en sections, successivement dix vignettes qui occupent chacune une planche puis 12 qui nécessitent l'espace d'une double page à bords perdus. Ainsi, dans le dernier quart du volume, la taille des vignettes se dote d'un rythme régulier en croissance continue (demi-planche, planche entière, double planche). Une telle utilisation calculée de l'occupation de la planche a un impact sur le rythme de lecture. Elle est à mettre en lien avec l'opacité qui envahit peu à peu la figuration pour s'abîmer dans le blanc total et avec la posture du lecteur qui, à ce stade, sent sous ses doigts le nombre de pages à lire se réduire..

Si certains des effets mentionnés plus tôt sont reliés à la technique singulière, d'autres sont donc imputables au découpage, à la composition tabulaire ou panoptique qui constitue la charpente du projet narratif. Ainsi une lecture panoptique des pages en vis-à-vis permet de relever que le découpage est régulièrement fondé sur des principes de symétrie. De fait, on retrouve souvent une concordance dans les rapports de proportions, même si les marges intervignettales ne scindent pas toujours la planche en son centre. On peut relever trois grands types d'échos formels au sein du découpage des planches : découpage identique, découpage inversé et découpage symétrique. Le découpage identique est le plus fréquent. À l'intérieur de l'œuvre, nous avons noté 14 doubles pages qui font l'objet d'une telle composition : les couples 44-45, 54-55, 82-83, 84-85, 86-87, 88-89, 90-91, 104-105, 116-117, 156-157, 158-159, 160-161, 162-163 et 164-165. Les planches des pages 44 et 45 (figure 4.12) ont un découpage identique. Elles présentent chacune trois cases : une demi-planche occupe l'espace supérieur de la planche et deux

quarts de planche sont dans la portion inférieure. La sobriété et l'esthétisme de cette organisation tabulaire permettent de parcourir la double planche avec beaucoup d'aisance, envisageant ainsi, au premier regard, toutes les vignettes comme un ensemble.

Nous avons également recensé plus de huit occurrences de doubles pages utilisant un découpage inversé¹¹, les couples 34-35, 50-51, 52-53, 62-63, 96-97 (à quelques différences dans le format des bandeaux 96:3 et 97:1), 124-125, 140-141 et 142-143 (sans compter l'écart entre les formats de 142:3 et 143:1). Les pages 52 et 53 (figure 4.13) font donc l'objet d'une composition inversée. Conséquemment, les cases 52:1, 52:2 et 52:3 peuvent être confrontées et comparées, dans l'ordre, aux cases 53:3, 53:2 et 53:1. Par ce type de montage, l'analogie du contenu des cases qui correspondent les unes aux autres est mise en évidence. L'œil est ainsi invité à parcourir la double page en suivant une orientation diagonale formant un trajet en «X» dans l'ensemble des deux planches.



Figure 4.12 pages 44 et 45

Figure 4.13 pages 52 et 53

Figure 4.14 pages 126 et 127

Le troisième type de découpage, beaucoup plus rare dans l'œuvre que les deux premiers, est la symétrie. Nous n'avons remarqué aucun couple de planches en vis-à-vis qui puisse attester d'un montage symétrique dans son ensemble. La symétrie observée est ainsi réservée à l'un ou à l'autre des bandeaux de la double page. La symétrie est donc partielle. C'est le cas des pages 126 et 127 où les bandeaux supérieurs des deux planches sont symétriques. Le bandeau de la page 126 est composé de deux cases dont l'une occupe le tiers du bandeau et l'autre, les deux tiers. Il en est de même pour la page 127. Ainsi, 126:1 est proportionnel à 127:2 et 126:2 est symétrique à 127:1. Ici, considérant le format des cases, le montage symétrique dirige l'œil

¹¹ Plusieurs couples de planches ont un découpage inversé, mais le format des cases variant de manière significative, nous nous abstenons de les inclure dans cette liste.

au centre de la portion supérieure des deux planches. Les cases 126:1 et 127:2 étant de format plus petit que 126:2 et 127:1, le regard est orienté vers le centre de la double page, entre les deux bandeaux, interpellé par les masses les plus imposantes. Les trois types de découpage que nous venons de décrire, en modifiant l'orientation «régulière» de l'œil dans la double page, ont pour effet de présenter les vignettes comme un ensemble, stimulant éventuellement le rapprochement ou la confrontation des contenus exposés.

Nous avons encore relevé dans l'œuvre de Van Hasselt plusieurs éléments qui participent à l'esthétisme et la productivité de la double page. D'abord, un bon nombre de doubles pages attestent d'un travail sur la panopticit  (la saisie des planches en doublons). C'est le cas des doubles pages 12-13, 42-43 et 66-67, pour ne nommer que celles-là. Les vignettes contenues dans la portion supérieure des planches 12 et 13 semblent présenter une continuité dans l'action et dans le thème de la représentation : deux corps nus. La portion inférieure des pages 42 et 43 offre une continuité dans la représentation puisque le sujet présenté en page 42 est repris en page 43, mais sous un angle différent. Les bandeaux inférieurs des pages 66 et 67 ont également une composition très similaire. Le regard du lecteur est ainsi orienté de gauche à droite dans la double page et est invité à englober du regard l'ensemble des cases en présence.

Comme nous l'avons mentionné, la symétrie est non seulement dans la taille et la disposition des vignettes, on trouve également des échos dans leur contenu. Les pages 50 et 51 (figure 4.15) ont à ce sujet une composition particulière. Elles sont construites sur le registre d'une symétrie inversée. Si les cases 50:1 et 51:3 montrent le corps d'Henri, les cases 50:2 et 51:2, elles, montrent, dans un plan identique, le policier. Et, dans la case 50:3, un homme demande : « il tient quelque chose, non ?¹² » quand, en 51:1, quelqu'un lui répond par l'affirmative. Mais le corps d'Henri en 50:1 et en 51:3 est présenté sous deux perspectives différentes. L'une oriente le regard du lecteur vers le bas de la planche (absence d'horizon, présence massive des jambes des spectateurs) alors que l'autre ouvre une perspective vers le haut (apparition de l'horizon, du ciel, des visages des témoins). Ainsi, de la première à la dernière case de cette double page, c'est toute la séquence de l'examen du cadavre qui se déroule sous nos yeux et

¹² Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez*, coll. « Amphigouri », Belgique, Fréon, 1999, p. 50.

la perspective utilisée dans la dernière case montre bien au lecteur que l'on se « détache » de la scène, que l'on va passer à autre chose, que l'on va, de fait, tourner la page.



Figure 4.15 pages 50 et 51



Figure 4.16 pages 14 et 15

C'est encore le cas des pages 14 et 15 (figure 4.16), où deux cases, mises en relation par la symétrie du bandeau inférieur, s'opposent. Les cases 14:2 et 15:4 présentent deux personnages en plan de buste. L'un est une femme et l'autre est un homme. L'un est traqué et l'autre traque, l'un regarde à gauche et l'autre vers la droite. De même, les pages 54 et 55, dont le découpage est identique, proposent des cases inférieures (demi-planches) en écho, thématiquement parlant dans les deux cas des témoins contemplent les traces de la mort: celle d'Henri (54:3) et celle de Gloria (55:3). Cette coprésence des vignettes ne peut que rappeler et souligner le lien entre les deux événements. Cette mise en écho est confortée par le reste de la composition tabulaire puisqu'on retrouve également un rapport analogique dans la composition de 55:1 où un homme fouille la voiture d'Henri et 55:3 où Simon « fouille » le corps de Gloria. Les deux hommes sont de dos, penchés sur quelque chose. De telles subtilités foisonnent dans l'œuvre de Van Hasselt et obligent le regard à s'attarder.

Les plans utilisés dans l'œuvre sont très variés, mais avec une certaine prédilection pour les plans relativement rapprochés et les gros plans qui favorisent la lisibilité, un choix évidemment relié à la contrainte technique. Ce qui attire toutefois l'attention, ce sont les gros plans qui montrent le corps ou le visage de Gloria. Lorsque le corps inanimé de la jeune femme est sur la table d'autopsie, les plans auxquels recourt le créateur sont subjectifs et concentrent le regard sur la chair. Le portrait de Gloria, dont on retrouve plusieurs occurrences dans l'œuvre, laisse voir les traits formés et modulés de son visage. À chaque nouvelle apparition, le portrait est altéré. Dans son étude sur le visage en bande dessinée, **Thierry Groensteen** souligne :

Une proportion importante des autres occurrences de gros plans que l'on rencontre dans les bandes dessinées du XIX^e ou du XX^e obéissent à la même justification : on ne se rapproche du visage qu'après l'avoir préalablement agressé, comme pour mieux juger des dégâts.¹³

C'est exactement ce qui se produit dans l'œuvre de Van Hasselt. Les gros plans affichent l'activité de l'encre, le médium utilisé, afin de traduire picturalement (symboliser) les meurtrissures de Gloria, les agressions qu'elle a subies, aussi bien de son vivant que post-mortem (l'autopsie).

Nous croyons également opportun de mentionner l'effet créé par le traitement de la ligne dans l'image. Plusieurs répétitions et opposition des lignes ont pour effet d'attirer le regard du lecteur, d'augmenter l'esthétisme graphique, de faire persister une forme dans la séquence et, parfois, de complexifier l'espace représenté. Observons à ce sujet les pages 66 et 67 (figure 4.17) où il y a répétition d'une ligne courbe. En 66:1, Gloria assiste à une relation sexuelle qui se produit simultanément devant elle, dans la pièce où elle se trouve, et sur le mur où l'acte est projeté cinématographiquement. La pénétration est claire et les courbes de l'entrejambes de la femme sont visibles. En 66:2, ces courbes sont accentuées par un rapprochement du plan qui dessine des formes parallèles à la première vignette. La courbe du chapeau de Gloria fait écho de ce qu'elle regarde. En 66:3, une courbe qui pourrait être celle du tracé de la cuisse sur l'écran est en réalité, celle du halo de lumière causé par le rétroprojecteur. Cette récurrence permet de maintenir l'insistance sur l'acte qui se déroule en ces lieux. Encore une fois, en 67:4, le halo de lumière et le chapeau de Gloria rappellent l'acte sexuel auquel la jeune femme assiste. Cette répétition formelle a pour effet de ponctuer avec force l'événementiel de la séquence.



Figure 4.17 pages 66 et 67

¹³ Thierry Groensteen, *Lignes de vie - le visage dessiné*. Saint-Egrève (France), Mosquito, 2003, p. 134.

Aux pages 58 et 59, c'est l'opposition des lignes qui est remarquable. Les lignes horizontales, verticales et obliques foisonnent. Dans les cases 1 et 2 de la page 58, la ligne oblique qui se trouve dans la portion supérieure de chacune des cases nous amène à supposer que les deux personnages sont face à face, dans un même espace, en oubliant presque la scission qui se trouve entre les cases. En 58:5, l'escalier mène tout droit au regard de Gloria, tête baissée, en case 2. C'est comme si elle regardait passivement ce qui se déroule en case 5. Plusieurs lignes sont également présentes en page 59, mais celle qui nous intéresse plus que les autres est celle qui scinde la case 2 en deux parties. C'est l'inverse de ce que nous avons soulevé au sujet des cases 1 et 2 de la page précédente qui se produit ici. Cette fois, Gloria et Henri sont réellement face à face, mais la ligne verticale fragmente l'espace en deux vignettes distinctes. Ici, le jeu sur la ligne graphique amuse l'œil et, ajouté à l'indistinction du décor, complexifie l'espace en ralentissant le balayage visuel dans la double page.

Après avoir traité longuement de l'image, il convient de se tourner vers le scriptural. Lorsque les énoncés scripturaux sont introduits dans l'œuvre, l'espace intervignettal s'élargit. Il y a élargissement de la gouttière pour laisser entrer le texte. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, tandis que les caractères à l'intérieur des cases sont plus stylisés, ceux qui sont dans l'espace intervignettal sont communs. Ils sont issus d'une fonte beaucoup plus impersonnelle qui ne révèle aucune identité graphique particulière, semblable à celle utilisée pour des documents légaux. Le choix typographique est ici en parfaite adéquation avec le projet : des caractères formels pour une fiction en trois pièces, telles les pièces d'un dossier avec lequel le lecteur tentera de recréer les événements entourant la mort de Gloria. C'est donc sans aucun doute la beauté et la finesse de la forme qui font de *Gloria Lopez* une œuvre hautement esthétique.

En ce qui concerne le dialogue, il est formé de caractères discrets, arrondis, au tracé noir et remplissage blanc. Le dialogue a été ajouté mécaniquement sur les images numérisées. Il est ainsi aussi lisible sur fond noir que sur fond blanc. Par rapport à ceux de la version prépubliée dans le *Frigobox*, les énoncés scripturaux du dialogue sont plus discrets. L'approche typographique est ici beaucoup plus respectueuse de l'image que dans la prépublication où les caractères sont manuscrits. De plus, l'espace qui leur est réservé a été restreint afin de favoriser l'image. À la lecture de l'œuvre, c'est elle qui doit être abordée en premier. Aussi, pour ne pas empiéter sur l'espace pictural, aucun phylactère n'est inséré. Les énoncés sont généralement

près d'une des extrémités de la vignette, là où ils ne gênent pas la représentation graphique, et sont reliés aux locuteurs par une simple ligne droite, courte et fine, en guise d'appendice.



Figure 4.18 « Gloria Lopez ». *Frigobox* no 1, p. 46



Figure 4.19 page 18

Au-delà de son aspect strictement formel, le scriptural a également été l'objet d'une reformulation entre la prépublication et l'édition en volume. En comparaison avec la matière scripturale de la prépublication, celle de l'album est épurée. Plusieurs éléments du dialogue ont été retouchés ou tout simplement supprimés. Par exemple, tout le scriptural de la deuxième planche de la première pièce (page 18 de l'album) a été éliminé (figure 4.18 et 4.19). Des modifications stylistiques dans le ton de l'énoncé ont aussi été observées. Ainsi, « J'ai pas fort envie de me baigner!!¹⁴ » a été remplacé par « je ne sais pas nager Monsieur!¹⁵ » et « On avait un deal Henri! Reste O.K!¹⁶ » a été modifié pour « on avait un arrangement Henri!¹⁷ ». Et à certains moments, les informations scripturales ont été retouchées afin de maintenir le doute entourant la vie de Gloria, entre autres, concernant ses origines. Ainsi, si dans la prépublication on retrouvait l'énoncé suivant : « Louise m'assura avec certitude que Gloria venait de Colombie...¹⁸ », on peut lire dans l'album « Louise prétendait que Gloria venait d'Amérique du Sud...¹⁹ ». Cette dernière modification du scriptural montre que l'auteur a voulu conserver le mystère entourant la première vie de Gloria. Par ailleurs, il a augmenté l'espace et le rôle de l'image en amenant le scriptural à devenir plus discret.

¹⁴ Thierry Van Hasselt, « Gloria Lopez », in *Frigobox*, Belgique, Fréon, n° 1, décembre 1994, p. 47.

¹⁵ *Id.*, *Gloria Lopez*, p. 19.

¹⁶ *Id.*, « Gloria Lopez », in *Frigobox*, Belgique, Fréon, n° 2, février 1995, p. 80.

¹⁷ *Id.*, *Gloria Lopez*, p. 30.

¹⁸ *Id.*, « Gloria Lopez », in *Frigobox: Lent immédiat*, Belgique, Fréon, n° 4, septembre 1995, p. 41.

¹⁹ *Id.*, *Gloria Lopez*, p. 41.

4.3 Les stratégies narratives

La narration de Gloria Lopez est caractérisée avant tout par ses nombreuses ruptures et les tensions qu'elles entraînent. Ces ruptures interviennent non seulement au niveau de la temporalité mais également au niveau des voix narratives, de la prise en charge du récit. Les perturbations diachroniques dans l'exposition des événements se présentent dès l'ouverture du récit. Le lecteur ne peut situer la première vignette (p. 9) avec les suivantes, ni cette section (§0) avec la section suivante (§1), ni chacune de ces sections avec leur dernières vignettes (16:2 . 24:2), ni la troisième partie (3^{ème} pièce) avec les deux précédentes. Il y a donc un usage important de l'analepse et de la prolepse, de même que plusieurs arrêts dans le tissu narratif (notamment par la présence répétée du portrait). L'image noire, qui se situe en case 2 de la page 11, s'inscrit également comme interstice, césure narrative.

La difficulté de lecture due à cette non-linéarité du récit est renforcée encore singulièrement par des sauts entre différents niveaux de narration dus à la multiplicité des focalisations. Le récit du narrateur repose sur des versions rapportées et s'enlise peu à peu dans une reconstruction improbable. Il faudra donc quelque temps au lecteur pour attribuer avec certitude la voix qui s'exprime en hors-case à l'un des personnages. Simon, le médecin qui procède à l'autopsie du corps de Gloria. Cela le conduira à accepter que celui-ci assume également les discours d'autres personnages. Le discours de Louise, tenancière d'une maison close, celui de Lawrence, fils de riches aux intentions malhonnêtes face à Gloria et, sans doute, celui du créateur, sont présents à travers la voix du narrateur.

Le premier énoncé scriptural de l'œuvre débute ainsi. « Le récit de Louise est tellement incohérent...²⁰ » Le narrateur s'engage donc de manière critique dans un discours qui lui est rapporté. Or, les scènes dont Louise aurait été directement témoin n'apparaîtront que 16 planches plus tard. Dès lors, il faut comprendre que les premières séquences sont l'objet d'un discours rapporté à plusieurs niveaux : l'auteur fait raconter au narrateur le discours de Louise qui n'a pu qu'à son tour se faire raconter les premiers temps de Gloria en cette ville. Cette multiplicité des niveaux de discours participe à la difficulté de l'acte de lecture.

²⁰*Ibid.*, p. 17.

À ce sujet, si les contributions de Louise et celles directement du narrateur semblent facilement identifiables, il n'en va pas de même lorsque la voix du médecin se mêle à celle de Lawrence. Ainsi, lorsque le discours raconte une rencontre avec Gloria, la matière picturale dans la planche de la page 149 montre Lawrence qui se glisse sous les couvertures de Gloria tandis que l'énoncé en hors-case stipule : « J'étais presque nu, je me suis glissé sous ses draps...²¹ » Les propos et les vignettes à proximité montrent que la rencontre s'est faite entre Gloria et Lawrence, mais le récit au « je » pourrait vouloir attribuer le discours au médecin. Rencontre réelle ou pur fantasme, le narrateur partage dorénavant ce discours avec le personnage de Lawrence. Encore, à la page 85, on peut lire : « Je suis un certain nombre. L'objet de notre quête m'échappe. Notre perception est brouillée...²² » Cet énoncé présente une ambivalence. Non seulement le propos est ambigu (*Nous sommes un certain nombre à essayer de comprendre ?*), mais encore, que recouvre ce « Je » ? Est-ce le discours du médecin ? celui de l'auteur ? un discours partagé ? Le discours est attribuable à l'un comme à l'autre de ces deux instances. Le lecteur demeurera dans l'incertitude.

Pour ce qui est de la troisième pièce, qui n'est accompagnée d'aucun énoncé scriptural, la série de portraits constitue une part du récit qui ne pourrait être assumée que par Gloria – les images seraient celles de son passé, de son enfance en Amérique du Sud – ou par le médecin – qui réinventerait le passé de Gloria. À l'évidence, la multiplication des focalisations dans la narration du récit de *Gloria Lopez* témoigne d'une volonté spécifique de la part de son auteur

Même si le rôle du narrateur est assumé par un personnage de la diégèse, on est en effet confronté à une volonté de distanciation entre la narration et l'histoire de Gloria. La vie de la jeune femme est étrangère au narrateur, qui ne peut témoigner que partiellement, rapporter des épisodes indirectement et imaginer pour le reste. Cette tentative de reconstruction d'une vie, d'après les indices qu'elle a laissés, pointe la similitude de la posture du narrateur et de son lecteur qui, lui aussi, se voit sollicité activement. L'entreprise demeure fragile, incomplète et, pour le lecteur, elle se révèle impossible puisqu'il se trouve à certains moments en présence de séquences inconciliables.

²¹ *Ibid.*, p. 149.

²² *Ibid.*, p. 85.

Ainsi, à certains moments, le tissu narratif semble incohérent. Par exemple, la section 2 de la 2^{ème} pièce renferme une scène de torture dont les séquences sont impossibles à aligner de manière logique. Le médecin, Simon, arrive d'abord à la maison close dirigée par Louise. Il se fait ensuite recevoir par la tenancière qui l'invite à assister à des ébats sexuels qui se déroulent devant eux. Elle le caresse. Puis, à la page 124, en case 2, Simon arrive chez Louise comme s'il n'y était pas déjà. La case qui présente l'accueil par le portier (124:2) est d'ailleurs l'écho du premier accueil en 121:2. Louise reçoit de nouveau Simon, mais cette fois, elle l'invite à assister à la torture des sous-fifres d'Henri. Les neuf planches qui suivront présenteront en alternance (à l'intérieur de chacune d'elles) des séquences relatives aux deux visites. Les deux visites fusionnent et le tissu devient incohérent. Les événements contenus dans les cases d'une même planche sont inconciliables puisque bien qu'ils se déroulent dans un même lieu (maison de Louise), ils appartiennent à deux moments diégétiquement différents. Ces incohérences se font sans doute le signe de l'obsession du narrateur pour Gloria et de la fragile fiabilité de ses énoncés.

On le voit, l'ultime enjeu amené par l'œuvre est bien celui de raconter, de retracer le parcours de la malheureuse Gloria, afin de trouver un sens à son histoire. Mais encore faut-il raconter

Raconter à partir de ce qui reste, même s'il ne reste plus grand chose à raconter (du moins le présume-t-on), ou encore parce que ce qui reste est si fragile, incertain, vulnérable, voire inénarrable et indicible, qu'on risque de le manquer, de le rater en allant vers lui. Quelque chose résiste – des restes qu'il faut raconter. Question d'éthique, d'un devoir de mémoire. Ici, la question serait : Qu'est-ce qui s'est passé ?²³

Ce qui s'est réellement passé nous restera nébuleux. Ce qui est présenté au lecteur est ce qui reste après la mort de Gloria : des discours rapportés, des événements imaginés, une enquête, un corps, une autopsie, des clichés (peut-être un album de photos). Par certains de ses aspects, le récit s'apparente au roman de série noire avec son lot de meurtres, l'enquête policière, les poursuites, des milieux interlopes et des individus peu fréquentables. Mais il s'offre dans une narration résolument poétique où se déploient également une réflexion, un songe, un imaginaire, une obsession et une fascination qui conduisent le lecteur à un questionnement sur l'acte narratif lui-même.

²³ James Cisneros et Michèle Garneau, « Présentation – Ce qui reste », in *Intermédialités, Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques: Raconter*, Université de Montréal, CRI, n° 2, Automne 2003, p. 9.

4.4 Thèmes et motifs en jeu

Dans *Gloria Lopez*, il y a plusieurs motifs récurrents ainsi qu'un bon nombre de thématiques qui sont intimement liés. D'abord, Gloria représente la peur, l'angoisse, le dégoût : toutes les émotions que chacun refoule et auxquelles le lecteur doit faire appel à la lecture de l'œuvre. Le thème essentiel qui traverse ce récit est celui de la pureté. La jeune femme est associée à la pureté, la virginité et l'innocence. L'image que l'on se fait de Gloria est confrontée à son milieu d'accueil. L'univers dans lequel elle gravite est celui du crime, des bordels et de la dépravation. La vertu et le vice s'affrontent. Olivier Deprez le souligne :

[...] Thierry Van Hasselt produit un récit sombre où l'innocence se heurte à la débauche et à la prostitution. Gloria, descendante de l'infortunée Justine, nous introduit dans un enfer des temps modernes. Elle a traversé l'océan, comme pour s'offrir en victime expiatoire. On se rappelle alors les vierges vouées au sacrifice dans la mythologie antique.²⁴

Plusieurs éléments qui soutiennent cette image pure de Gloria ont été relevés. Dans la narration assumée par Simon, il est révélé que Gloria est issue d'une famille croyante : « ... Ses parents, naïfs et croyants, étaient loin de s'en douter.²⁵ » On y apprend également que la pureté émane de cette jeune et chaste femme : « Son visage est doux quoique effrayé. On y lit l'innocence, la pureté, la croyance, ainsi qu'un certain nombre d'autres vertus.²⁶ », « Son contact devait relever de l'utopie. Elle était vierge.²⁷ » Cette pureté angélique se confronte aux sévices que la jeune femme subit et aux crimes qui l'entourent. Tandis que la narration contenue dans l'espace intervignettal des pages 22 et 23 fait l'éloge de Gloria, l'image montre son agression par le personnage d'Henri ainsi que Louise et ses hommes de main qui s'appêtent à traquer Henri avec des armes de gros calibres. La vertu et le vice s'affrontent donc d'une part dans l'œuvre, mais d'autre part, à l'intérieur d'une même planche. Si la « saleté » est induite par le contenu des vignettes, elle est également soulignée par l'utilisation de l'encre qui génère un bon nombre de traces (voir sect. 4.1).

²⁴ Thierry Van Hasselt, Denis Deprez, Olivier Deprez, Vincent Fortemps et collaborateurs, *Frigobox: Soyons réalistes*, Belgique, Fréon, n° 7, p. 90. Olivier Deprez fait ici référence à la Justine de Sade (*Les Infortunes de la Vertu*, 1930), première inspiration de Thierry Van Hasselt pour la création de Gloria Lopez.

²⁵ Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez*, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 22 et 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

Cela nous amène, sur le plan thématique, à nous tourner vers « l'encre qui se pose et qui s'en va²⁸ ». Dans l'œuvre, la matière contribue à l'éveil de tous les sens chez le lecteur. S'ils sont suggérés par le pictural, ils sont appuyés par le scriptural. Les énoncés qui sont ici rapportés sont issus de la narration et démontrent une réminiscence des sens : « Pourquoi n'ai-je pas entendu sa voix ? Quel était son timbre ? Je sens son odeur... Des bribes, des effluves...²⁹ », « ... Je l'entends chantonner un air de cabaret... Je suis dans la chambre. Je la vois, je la sens...³⁰ » puis « Je ne veux pas que ces visions m'échappent.³¹ » Il y a une persistance thématique des sens. Si la vue, l'odorat et l'ouïe sont présents dans l'œuvre, le toucher prédomine. Le récit devient celui d'une matière texturante qui aborde un processus de transformation. L'impression du tactile est amenée par la matière qui conserve par endroits les traces de son toucher (empreintes et traces diverses). Aussi, le corps de Gloria, sa chair, devient palpable. Tandis que l'encre manipulée forme l'image, le scriptural soutient : « En réalité, sa peau me fait songer à du velours.³² » et encore « Son corps devait être électrisé... Incitant au toucher...³³ »

La présence accrue de parcelles de corps et de morceaux de chair (provenant aussi bien du corps charnel que de la dépouille mutilée) se fait signe d'un objet que l'on retourne dans tous les sens afin de comprendre, de maîtriser. Les hommes et les amies ne font que souiller à force de chercher, de vouloir posséder. Lawrence, Henri, Louise et le lecteur essaient de comprendre, mais en vain. Leur quête de la pureté de Gloria qu'ils veulent atteindre les entraîne paradoxalement dans le vice (amener Gloria à se prostituer), le crime (éliminer la concurrence) et la « saleté » (souiller et autopsier le corps de Gloria).

Si les thèmes de la pureté et de la « saleté » nous conduisent à la matière expressive, celui du désir de comprendre nous confronte à l'acte d'énonciation. Le mystère qui se pose sur le destin de Gloria persiste. Ce thème est initiateur du désir de raconter, mais se fait également signataire de l'impossibilité à procéder à l'acte. L'image noire située en case 2 de la page 11 (figure 4.20) peut être reliée à la mort, mais encore plus. Selon la conception deleuzienne, regarder l'image

²⁸ Polomé, entrevue avec Thierry Van Hasselt, *loc. cit.*

²⁹ Thierry Van Hasselt, *op. cit.*, p. 73.

³⁰ *Ibid.*, p. 77.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 28 et 29.

noire, ce serait «se mettre à l'épreuve d'un sens qu'on ne maîtrise pas.³⁴» Cette image, on ne peut jamais totalement se l'appropriier sur le plan de la signification, tout comme lorsqu'il est question de la mort. D'où l'impossibilité de raconter. Cette image noire, on la retrouve aussi aux pages 200 à 203, à la suite de la série de portraits. Paradoxalement, elle est susceptible de contenir toute la matière manquante à la diégèse, voire les circonstances de la mort de Gloria. Aussi, la présence répétée du portrait et la série de clichés à la fin du récit agissent comme zone de résistance face à l'événementiel du récit. Ce sont des représentations statiques, en quelque sorte intouchables (ou serait-il plus juste de dire «impénétrables»). Ils font partie de ce qui reste après la mort du sujet, la trace de son passage, une image, un souvenir. Mais le tissage des éléments est impossible, le récit devient ingérable pour celui qui doit l'assumer.



Figure 4.20 page 11. case 2

³⁴ Gameau. «L'image du trépas», in *Intermédiétés. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques Raconter. loc. cit.* p. 142.

CHAPITRE V

SOUVENIR D'UNE JOURNÉE PARFAITE DE DOMINIQUE GOBLET

Née en 1967, Dominique Goblet est originaire de Bruxelles où elle a étudié les arts graphiques à l'Institut St-Luc avec une spécialisation en illustration. Dans son travail d'artiste, le mélange des genres semble être le point de départ d'expériences productrices et un net penchant pour la technique mixte se laisse percevoir. Aujourd'hui, Dominique Goblet enseigne le dessin tout en participant à divers collectifs autour des arts graphiques, exposant ses œuvres dans différentes galeries d'art et en publiant des histoires fragmentées au sein de plusieurs revues. Elle a, entre autres, participé à presque toute la première série Frigobox parue chez Fréon. Son premier ouvrage, *Portraits crachés*, fut publié chez le même éditeur en 1997. En septembre 2000, l'artiste participe à un atelier organisé par le groupe Fréon. Le projet intitulé «Frigobox Échangeur Narratif» a fait naître sous la main de Goblet le récit *Souvenir d'une journée parfaite*. Depuis 1998, Dominique Goblet travaille sur le «*Projet Nikita*» qui doit rassembler divers portraits faits par sa fille (Nikita) et elle-même et paraîtra à l'Association.

L'œuvre de Dominique Goblet retenue ici, est donc issue d'un atelier organisé par l'éditeur Fréon. Ce «projet de narration urbaine» regroupa divers auteurs dans un atelier international de bandes dessinées. Les œuvres créées dans le cadre de cette activité formeront les volumes de la série Frigobox II. Les récits produits dans cet atelier devaient avoir pour thème d'envoi la ville de Bruxelles. *Souvenir d'une journée parfaite* s'inscrit comme le cinquième album de la série Récits de ville. Bien que l'œuvre de Goblet ne fasse pas partie de la collection Amphigouri, nous croyons et tenterons de démontrer qu'elle rencontre les mêmes enjeux et les mêmes visées que les autres publications qui forment notre corpus.

Encadrée des paramètres prescrits par le projet, Dominique Goblet a élaboré un scénario sensible sur le surgissement et la fuite des souvenirs. Tandis que le scénario et les dessins sont conçus par Goblet, la création de certains textes est imputable à son conjoint, Guy Marc Hinant. Le tout s'articule à partir d'une promenade dans le cœur de Bruxelles où l'évocation de la mort d'un père est déclenchée. Les différents lieux visités feront naître les souvenirs chez le narrateur¹.

C'est ainsi que débute une quête de la trace d'un père, pompier mort en service. S'ensuit une longue recherche au cimetière afin de retrouver le nom du père. Submergé par la mer de noms de défunts, le narrateur imagine une histoire à partir du nom de Mathias Khan. Dans ce récit second, Mathias est un homme marié, mais amoureux d'une autre que l'on nomme Lucie. Lors d'une visite chez le médecin, Mathias apprend qu'il est condamné. Il quitte sa femme pour vivre pleinement son amour avec Lucie, avant d'être emporté par la maladie. L'œuvre entière est empreinte de mélancolie causée par des moments chers vécus dans le passé et dont les traces s'estompent. Que reste-t-il donc de ces moments ? Peu de choses...

5.1 Expression et matérialité

L'album de Dominique Goblet se présente sobrement au regard. Son format est moyen (21 cm par 26.5 cm) et la couverture souple. Il est doté d'une jaquette dont le dessin (qui couvre aussi bien la couverture et l'endos que les replis intérieurs) dévoile un paysage de terres agricoles labourées traversé par des installations de fils électriques. Chacun des replis de la jaquette contient des informations. Le premier présente une courte description du parcours créatif de l'auteur. Le deuxième met en contexte l'œuvre à l'intérieur du projet d'échangeur narratif. Sous la jaquette, la couverture affiche nettement une visée informative et comporte le titre « Récits de ville » sur un quadrillage alvéolaire ainsi que les informations habituelles concernant l'éditeur, la collection, le nom et le numéro de la série, celui du volume.

¹ Bien que le récit premier semble de nature autobiographique et que, dans ce cas, le narrateur pencherait plus certainement vers une narratrice (Dominique Goblet), nous utiliserons le genre masculin puisque aucun élément de la diégèse ne nous permet de confirmer l'identité du sujet qui assume la narration.

L'album comprend 48 pages. Celles qui servent au dévoilement du récit sont foliotées. Les chiffres sont très pâles et de couleur jaune ocre. La pagination est donc discrète. Les pages liminaires sont de teinte écrue tandis que les pages du récit sont de couleur coquille d'œuf. Tout comme pour *Gloria Lopez*, l'impression du livre a été confiée à l'imprimeur Salto. L'avant-dernière page de l'album contient quelques notes autobiographiques répertoriées sous des repères temporels et géographiques.

L'illustration de la jaquette et l'ensemble des vignettes contenues dans l'œuvre sont dessinées au graphite et au fusain. Les dessins et la technique d'estampe sont réalisés sur un support de coton. Une autre matière est également appliquée au pinceau sur le support ou sur une trame transparente superposée aux vignettes afin de leur donner une teinte de jaune ocre. Cette matière rehausse la thématique du souvenir en créant un effet de vieillissement. À l'instar du graphite et du crayon gras, elle est instable et occasionne des salissures. De plus, l'auteur utilise, ici et là, du ruban adhésif, du papier léger fait de fibres souples (comme du papier mouchoir) et des pages d'un petit carnet, dans la conception des planches. Les matériaux utilisés s'avèrent donc mixtes.

En plus de la mixité des matériaux, des changements surviennent dans leur application. En s'attardant au dessin, on peut remarquer qu'il module l'intensité de la narration. D'abord, il y a d'énormes variations dans le trait. Certaines vignettes présentent le trait sous forme de lignes droites et constantes. Ailleurs, le trait est imprécis. Ces variations nuancent les textures et les ambiances. Elles introduisent les émotions dans le récit, permettant une économie du scriptural. Par exemple, lorsque la ligne droite et précise domine le dessin, l'atmosphère est calme et le rythme du récit ralentit. Il y règne de la sérénité. En contrepartie, une ligne beaucoup moins soignée cohabite généralement avec de l'agitation.

Ainsi, lorsque Mathias et Lucie se retrouvent au lit (page 22, case 1), le calme et la douceur émanent de l'image. L'effet d'ombre et de lumière est produit par de petites lignes droites disposées de manière ordonnée qui recouvrent les personnages et la couverture (figure 5.1). Sans que ce ne soit indiqué par le biais du scriptural, le lecteur comprend par l'effet de texture que Mathias est à l'aise avec le choix qu'il vient de faire (de rester avec Lucie). Aucune vague, aucun souci. De même, à la page 43 (figure 5.2) au moment de la balade des amoureux

De même, à la page suivante, (figure 5.5), au moment où Mathias Khan franchit la porte, plus aucun remplissage des formes ne subsiste. Tout ce qu'il reste de l'image, ce sont les contours. La dynamique du dessin renseigne le lecteur sur la manière dont les événements sont reçus par les personnages. Cet instant est celui où tout bascule. Là où l'image était constituée de masses imposantes, seul le tracé demeure. Cet effet stylistique arrive au moment où s'effondre l'univers de la femme de Mathias. La représentation graphique devient moins imposante au profit du verbal. Cette fois, l'économie se situe au niveau de la représentation graphique. L'épurement du dessin met l'emphasis sur le contenu scriptural. Et le même effet se produit de nouveau lorsque Lucie manifeste l'envie d'aller ramasser des châtaignes. Le moment est simple et banal. La présence de contours dépourvus de remplissage déplace l'intérêt vers l'énoncé scriptural. L'importance est ainsi accordée à la requête de Lucie. De telles occurrences montrent que les divers effets techniques utilisés sur le plan graphique agissent dans la sphère narrative. Les deux modes d'expression, le pictural et le scriptural, prédominent tour à tour. Il y a parfois économie du scriptural au profit de l'image et, quelquefois, économie du pictural au profit des éléments du dialogue.

D'autres particularités relatives à la technique peuvent encore être signalées. Dans *Souvenir d'une journée parfaite*, l'émergence de signes graphiques, tels que ratures et gribouillis, montrent les traces du travail de l'artiste et mettent en relief le processus de création. Dès la première planche, le lecteur se trouve en présence de ces marques caractéristiques (notamment des ratures et des vestiges d'anciennes écritures (figure 5.6). Le lecteur est ainsi témoin des choix et corrections effectués par l'auteur. Dans le coin inférieur gauche de plusieurs planches de l'œuvre, des écritures dévoilent la nature du support utilisé. On peut ainsi lire « 100 % cotton² ». L'auteur aurait pu faire disparaître ces écritures préexistantes à l'œuvre lors de la numérisation, mais en a décidé autrement. L'œuvre se dévoile en révélant les paramètres de sa conception.

² Dominique Goblet, *Souvenir d'une journée parfaite*, coll. « Récits de ville », Belgique, Fréon, 2001, p. 20.



Figure 5.4 page 17



Figure 5.5 page 18



Figure 5.6 Détail de la page 4

Le travail réalisé à l'aide du graphite, de la graisse, du fusain et du plomb est responsable d'une quantité importante de traces. En réalité l'ensemble du récit est parsemé de salissures, de vestiges d'écritures ou de croquis mal estompés. Ces traces, propres à la technique et aux matériaux utilisés, auraient été différentes si la technique avait été autre. En dévoilant l'erreur (induite par les traces graphiques) et en mettant en évidence le contexte de production, le récit adopte un ton beaucoup plus intimiste. Le lecteur entre en quelque sorte dans l'atelier de l'artiste, dans l'intimité de son geste. Responsable de l'aspect pictural global, la technique utilisée n'en n'a pas moins une incidence réelle sur les éléments de la rhétorique modale.

5.2 La rhétorique modale

L'œuvre comporte 78 cases réparties sur 42 planches. Elle n'est pas divisée en chapitres, mais le récit second y est clairement annoncé. Une vignette de papier fin comportant l'inscription «Mathias Khan 1945-1988³» est superposée à la case 1 de la page 8. C'est le point initial du récit enchâssé. Quant aux éléments qui constituent la grille tabulaire, les cases présentées en diptyque mesurent environ 11 cm par 18 cm, mais le format varie d'une planche à l'autre. Pour ce qui est des planches à case unique, elles mesurent au minimum 22.5 cm par 18 cm. Leur format se fonde parfois avec celui de la trame (23.5 cm par 19 cm). Les mesures de cette trame sont constantes.

³ *Ibid.*, p.8.

Toutefois, plusieurs autres éléments appartenant à la rhétorique modale sont inconstants. À l'intérieur de l'œuvre, les cases sont formées par des vignettes bordées d'un contour instable. S'il n'est pas complètement absent, le tracé est mince ou gras, précis ou imprécis, simple ou double, continu ou fragmenté. À la page 7, la vignette s'étend sur la totalité de la trame de fond tandis que cette dernière agit d'ailleurs comme hypercadre. Cette fois, la vignette est bordée par les marges de l'album, sans aucun tracé séparateur. À la page 36, le tracé qui définit l'espace de la vignette est mince, plutôt droit et continu. À la case 2 de la page 45, on retrouve un tracé d'une minceur analogique, mais cette fois, le trait est imprécis et sommaire. Il semble border seulement deux côtés de la vignette. Le rapport différentiel entre le jaune ocre et la couleur de la trame offre davantage une clôture franche à cette vignette. Aux pages 40 et 41, le contour des cases est très gras et plutôt droit. Le tracé est net et permet de clôturer solidement les vignettes. Dans chacune des pages 22 et 26, il y a deux lignes minces dans l'espace intervignettal qui doublent une partie du cadre (la portion inférieure de la case 1 et la portion supérieure de la case 2). La nature manuscrite du contour amène donc de nombreuses variations du trait, contribuant ainsi à la singularité de chacune des planches.

Tout comme le format des cases et la nature du contour, l'espace intervignettal est irrégulier. Il peut être mince, épais ou tout simplement absent. À titre d'exemple, l'espace intervignettal de la page 41 fait moins de 5 mm. Celui de la page 12 fait environ 12 mm et celui de la page 26, 20 mm. L'épaisseur de l'espace contenu entre les vignettes de la page 26 se motive par la présence d'un énoncé scriptural. Dans ce cas-ci, nous pouvons supposer que la forme n'est pas contraignante. L'espace qui s'élargit librement pour laisser entrer l'énoncé démontre qu'il n'y a pas de grille préétablie concernant l'organisation tabulaire. À la page 27, les vignettes sont juxtaposées. Aucun espace ne les sépare. Elles ont pour clôture un cadre mitoyen. Aussi, l'énoncé scriptural qui aurait pu être logé entre les deux vignettes occupe plutôt la portion supérieure de la case 2. Cette insertion a pour effet de faire pénétrer le discours informatif dans la fiction (il est alors question de l'histoire de la châtaigne). La vignette montre Mathias lisant un livre. Peut-être l'objet que consulte Mathias contient-il l'information qui est livrée au lecteur. L'instabilité de la forme nous permet d'écarter l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Goblet serait soumise à une contrainte formelle rigoureuse.

Malgré la composition tabulaire majoritairement fondée sur le principe du diptyque (exception faite des pages 6, 7, 21, 36 et 37), les irrégularités qui touchent les éléments formels permettent à la planche, voire à la case, d'être uniques. Comme nous l'avons mentionné, la nature manuscrite du contour entraîne des inégalités dans le tracé et dans les dimensions du cadre. De cette façon, à chaque nouvelle page, l'œil du lecteur est appelé à parcourir aussi bien le contenu de la planche que sa mise en forme. Il est ainsi impossible d'oublier les spécificités du médium de transmission du récit. Encore une fois, la bande dessinée expose son mode opérationnel. Cette emphase qui est mise sur la forme est augmentée par le caractère unique de chacune des planches, et vice-versa.

En considérant la planche comme une entité singulière, nous lui trouvons une fonction esthétique. Prise en dehors de son contexte, la planche est davantage envisagée comme un tableau d'exposition que comme une unité systématique. Sans vouloir lui enlever ses qualités productrices, et tenant compte de la technique exploitée qui relève des arts plastiques, nous croyons que chacune des vignettes et chacune des planches est une œuvre en soi. Le découpage favorise d'ailleurs cette fonction esthétique. L'usage de planches à case unique et de diptyque permet la présentation de vignettes de grand format. Ceci étant, le lecteur oublie quelque peu la vocation sérielle et séquentielle de la bande dessinée pour se concentrer sur l'aspect plastique des vignettes. Nous pouvons donc attribuer une fonction esthétique à l'ensemble des vignettes contenues dans l'œuvre de Goblet.

L'esthétisme, tel qu'il se découvre dans l'œuvre, est quelquefois relatif à la poésie. Certaines planches ont ainsi une fonction poétique marquée. C'est le cas des doubles pages 12-13 (figure 5.7) et 34-35 (figure 5.8) où la représentation travaille à émouvoir le lecteur. Dans le premier cas, on assiste à un silence imposé par la solitude du personnage. L'activité y est réduite. Le silence se poursuit de manière poétique dans la double planche par une volée d'oiseaux dont le mouvement progresse de case en case. La courbe formée par le trajet des volatiles entraîne l'œil à parcourir les cases de la double page dans un mouvement circulaire. Le personnage assis en case 1 de la page 12 est donc le point de départ et le point d'arrivée du parcours. Cette séquence est précédée d'un moment fort, le médecin annonce la mort prochaine de Mathias. Les pages qui suivent sont en quelque sorte un espace réservé à l'émotion. Ce moment plus faible sur le plan diégétique suivant une séquence importante dans la diégèse est essentiel au déploiement

de l'émotion. Si l'événementiel est de faible intensité dans cette double page, la poésie y est toutefois bien présente.

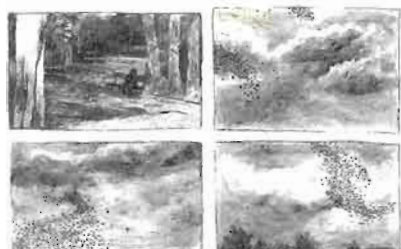


Figure 5.7 pages 12 et 13

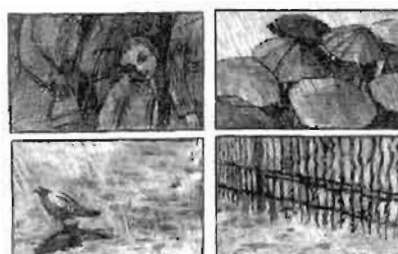


Figure 5.8 pages 34 et 35

Dans le second exemple, la fonction poétique est également imputable à la nature des éléments représentés dans les cases ainsi qu'à l'enchaînement de ces dernières. Les vignettes de la page 34 montrent d'une part un enfant qui regarde vers le bas et, d'autre part, un oiseau seul, sous la pluie, dont le corps se reflète dans l'eau. La fixité du regard de l'enfant ainsi que son léger sourire laisse croire qu'il est porté non pas par le cortège dont il fait partie, mais bien par ses souvenirs, son imaginaire. Aussi, il regarde en direction de l'oiseau positionné dans la case inférieure. Le volatile est solitaire sous un temps empreint de nostalgie, émotion de prédilection en poésie. L'oiseau est également une figure poétique par son iconicité religieuse et lyrique qui en fait une figure de liberté. La nostalgie se poursuit dans la planche suivante avec les parapluies puis, ensuite, avec la clôture « brisée » par la pluie. Encore une fois, l'action contenue dans ces deux planches est réduite. De manière analogue à la double page 12-13, un moment de réflexion et de solitude est illustré. L'espace est donc propice à l'émotion. Dans ce cas comme dans celui dépeint précédemment, l'évocation revêt un caractère poétique.

Si le mouvement des oiseaux et la progression du cortège ont une fonction poétique, ils ont aussi une fonction unificatrice. Les doubles pages citées ont une grande efficacité panoptique qui favorise au regard le balayage dans la double page. Pour faciliter l'activité de lecture, l'artiste recourt également à d'autres méthodes telles la symétrie et la compensation. Pour faire intervenir la symétrie, nous prendrons en exemple les pages 8 et 9 (figure 5.9). L'axe de symétrie se situe entre les deux planches, dans la marge centrale. Les corps illustrés dans la première vignette de la page 8 et ceux de la première vignette de la page 9 sont parfaitement symétriques. À la page 8, Lucie est penchée vers la droite; à la page 9, elle et Mathias sont

penchés vers la gauche. Le positionnement des corps est identique dans les deux cases. Les masses sont également équivalentes. Dans les cases inférieures de l'une et l'autre des deux planches, on présente un gros plan du visage de Lucie. La première occurrence montre Lucie regardant vers la gauche; la seconde, vers la droite. La symétrie favorise le balayage dans la double page, mais induit aussi une nouvelle proposition de lecture. Ainsi, le lecteur pourrait lire dans l'ordre : 8:1, 9:1, 8:2 et 9:2. Lorsque la symétrie est appliquée de cette façon, la lecture horizontale devient possible. L'axe resserre le lien déjà existant entre les deux planches.



Figure 5.9 pages 8 et 9

Une autre des caractéristiques qui favorise l'unification des vignettes dans la planche et des planches dans la double page est la compensation, que nous envisageons comme suit : la compensation est la création d'une équivalence des masses et des plans entre la première et la deuxième case d'une même planche. La compensation fait également intervenir une analogie des sujets et des objets illustrés, ce qui engage une sorte de continuum thématique. Observons à ce sujet les planches présentées aux pages 22-23 et 26-27¹. À la page 22, les deux vignettes ont une composition équivalente. Elles ont un cadre similaire et elles contiennent toutes deux un énoncé scriptural dans la portion supérieure gauche de la vignette. Aussi, le sujet représenté est le même : Lucie et Mathias sont au lit. Le plan utilisé compte également au nombre des similitudes. À la page 23, le couple est dans un sous-bois. Dans les deux cases, on ne laisse voir que partiellement le visage de Mathias tandis que celui de Lucie est non visible. Encore une fois, le plan est semblable dans l'une et l'autre des vignettes. Elles sont toutes deux précédées dans l'organisation tabulaire d'un énoncé scriptural. Il y a donc un équilibre visible dans la composition de ces deux planches.

¹ Ces quelques planches suffiront en tant qu'échantillonnage, bien que le phénomène soit observable dans un bon nombre d'autres planches de l'album.



Figure 5.10 pages 26 et 27

C'est aussi le cas des planches contenues dans les pages 26 et 27 (figure 5.10). À la page 26, les deux vignettes présentent au lecteur un gros plan partiel d'un outil de cuisine. Pour ce qui est des vignettes de la page qui suit, elles exposent, mais cette fois dans un plan plus large, un sujet (Lucie dans la première et Mathias dans la deuxième) s'adonnant à une activité. Il y a un net équilibre entre les deux vignettes de chacune des planches. Il y a équivalence des plans, des sujets représentés et de la composition des vignettes. Ces dernières sont unies par l'analogie et la correspondance des éléments internes, ce qui donne plus d'aisance au parcours de l'œil dans la planche et la double page.

Dans l'œuvre de Dominique Goblet, l'unicité est également assurée par les énoncés scripturaux. Ils font partie intégrante de la vignette puisque nulle part dans l'œuvre, on ne fait usage de phylactère. Tout comme c'était le cas de l'image, la nature manuscrite des interventions scripturales révèle une haute teneur en trace⁵. L'exécution du membre scripteur y est immanente. La présence métonymique de la main contribue à afficher l'identité graphique de l'artiste à l'intérieur de l'album. L'idée d'une création humaine et personnelle est incontournable. L'artiste se dévoile davantage par des caractères manuscrits et irréguliers que s'il avait eu recours aux caractères mécaniques qui affichent constance et régularité. Il augmente ainsi la proximité qu'il entretient avec le lecteur dans l'intimité de sa lecture. Et ce, même si dans le cas qui nous occupe, des changements de signatures surviennent

À ce sujet, il y a plusieurs occurrences où la plume semble changer de main. Cette situation crée un déséquilibre dans la narration et contribue encore une fois à rendre le texte (aussi bien

⁵ Voir Marion. *Traces en cases*.

le texte formé de la matière scripturale que picturale) hétérogène dans sa structure. Mise à part la partie du récit qui renferme le passage de la promenade en voiture de Mathias et Lucie qui semble avoir été écrite indépendamment de tout le reste de l'œuvre, les moments où les changements d'écriture s'effectuent ne semblent pas significatifs au récit. Ils ne coïncident d'aucune façon avec les changements de narrateurs ou les transitions entre le récit enchâssé et le récit enchâssant. Ainsi, l'écriture peut changer sans qu'il n'y ait de relais dans la narration.

La première transformation de l'écriture s'effectue à la page 11, à un point tournant de l'histoire, lorsque le médecin prend la parole pour annoncer à Mathias qu'il ne lui reste que très peu de temps à vivre. Le lecteur se retrouve alors dans le récit enchâssé depuis quelques planches. Le début de ce récit second n'avait pourtant pas été marqué par un changement d'écriture. Après la visite chez le médecin et l'annonce du départ de Mathias de la maison familiale, l'écriture revient à ce qu'elle était au départ, pour ne rechanger que lors de la promenade en voiture. Puis, à l'avant-dernière planche de l'œuvre, l'auteur revient à l'écriture initiale. En dehors de ces changements majeurs, il y a plusieurs modifications mineures qui sont effectuées. Par exemple, certaines lettres qui sont au départ en majuscules peuvent être remplacées, à un moment ou à un autre, par des minuscules ou des caractères cursifs. Toutes ces altérations du scriptural semblent avoir pour fonction de déstabiliser le lecteur et de l'empêcher de tomber dans une activité de lecture machinale. L'auteur lui offre un texte hétérogène dont la lisibilité est affectée. Tout est donné comme étant le fruit d'un acte performatif, tel un produit brut. Le lecteur est témoin de l'événementiel (du récit et de la création), sans toutefois s'y identifier. Et l'écriture manuscrite qui se métamorphose à plusieurs reprises ne fait qu'accentuer la difficulté d'identification.

Nous avons relevé un autre usage singulier de la matière scripturale. Si les énoncés qui se retrouvent dans les cases ont généralement une vocation narrative par leur enchaînement, il y a tout de même quelques exceptions. Dans les pages 6, 7 et 21 (figures 5.11 et 5.12), le sens ne prend pas naissance dans l'assemblage des mots, par leur union et leur confrontation: la phrase est absente. Le rassemblement d'unités linguistiques est en fait une liste de noms d'hommes, de femmes et d'enfants décédés et enterrés dans le cimetière où se promène le narrateur. C'est plutôt dans la présence massive de ces noms que le sens émerge. La narration utilise cette forme de liste pour mettre l'accent sur la mer de souvenirs qui errent dans l'environnement

où se situe le narrateur⁶. Aussi, elle marque la difficulté à retrouver l'endroit où l'objet de la quête repose. Le narrateur ne s'y retrouve plus, c'est pourquoi la quête avorte. L'énumération de noms semble être sans fin puisqu'elle se poursuit en dehors du cadre, sans que le lecteur ne la voie. Aux pages 6 et 7, les noms qui débutent dans la première planche sont interrompus par la marge centrale et reprennent dans la planche suivante. Les deux planches sont donc complémentaires, unies par le scriptural. Les noms qui chevauchent les deux planches favorisent une vision panoptique de cette double page.



Figure 5.11 pages 6 et 7



Figure 5.12 page 21

Aussi, les noms sont représentés dans une sorte de désordre. L'absence d'alignement laisse croire que la lecture faite par le narrateur est aléatoire et non méthodique. C'est ainsi que le lecteur est entraîné avec lui dans cette mer de noms. Plus loin dans le récit, à la page 21, la disposition des noms est beaucoup plus organisée. Dans la planche qui la précède, le narrateur annonce au lecteur qu'il est en train de lire « méthodiquement⁷ » les noms à haute voix. La saisie des noms par le narrateur est qualifiée et illustrée. Ce n'est donc pas le contenu de la matière scripturale qui est narratif, mais bien sa disposition dans la planche.

5.3 Les stratégies narratives

La temporalité de la planche présentée en page 21 (fig. 5.12) est plus ou moins définie. Le temps écoulé serait équivalent au temps de la lecture faite par le narrateur. La seule certitude c'est

⁶ Selon la chronologie qui suit le récit, le cimetière évoqué est celui de Saint-Gilles sis à Uccle

⁷ Goblet, *op. cit.*, p. 17.

qu'il y a un laps de temps qui s'écoule. L'interruption des noms par la marge de droite suggère que ces derniers se poursuivent en dehors de la vignette. Ainsi, ils se font signes d'une activité longue qui se poursuit au-delà du temps accordé au lecteur pour sa lecture. Le récit second marque une ellipse du récit premier. Aussi, lorsque le lecteur revient au récit premier après quelques planches, le texte révèle ce qui suit : « une demi-heure après, je suis encore là, énumérant ces noms.⁸ » La durée n'est plus induite, mais cette fois signalée et clairement identifiée.

Dans l'œuvre en cause, deux séquences d'images servent encore à évoquer une durée. Nous nous permettrons de rappeler deux exemples cités plus tôt. Le tout premier exemple survient dans le récit enchâssé, tout juste après le diagnostic du médecin. Sachant qu'il est condamné et que ses jours sont comptés, Mathias Khan va s'asseoir sur un banc de parc pour réfléchir (pages 12 et 13). De là, il contemple ce qui est probablement une volée d'étourneaux (figure 5.7). Cet épisode est silencieux puisqu'il n'y a aucun énoncé scriptural. Le mouvement des oiseaux progresse sur quatre cases et c'est ce qui rend la durée explicite. L'importance est accordée au déplacement des volatiles, mais encore davantage au temps de réflexion qui est pris par le personnage de Mathias. L'articulation du temps est efficace. Aussi, à la suite de ces quelques cases, lorsque le personnage entre à la maison, sa femme lui signale son retard. Il a donc bel et bien erré dans le parc pendant un certain temps. La durée est induite, puis confirmée.

Au lieu de marquer le temps qui passe par le biais de la matière scripturale, l'auteur choisit de l'illustrer (ce qui rend le traitement du temps beaucoup plus poétique). Ce choix est également visible entre les pages 30 et 35. Le passage du cortège funèbre progresse de case en case. La représentation suggère que le cortège avance sans s'arrêter (les plans sont variés et montrent la progression), mais que son mouvement est lent. L'absence de changement significatif dans le traitement de l'image appuie cette impression de lenteur. Situer la séquence dans la chronologie du récit est toutefois impossible. Est-ce un cortège qui passe lors de la visite du narrateur au cimetière ? Est-ce le cortège qui accompagne la dépouille de Mathias Khan ? Une chose est certaine, c'est qu'il y a un laps de temps qui s'écoule. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la séquence du cortège a un caractère poétique qui favorise le surgissement des souvenirs.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

Dans l'œuvre de Goblet, on assiste à un mélange des genres. Au départ, le récit penche du côté de l'autobiographie par une narration très près du journal intime. Ainsi, la narration au « je » serait féminine, faite par Dominique Goblet. Le narrateur (qui se révélerait être une narratrice) part en quête au cimetière à la recherche de l'endroit où est enterré son père. Tantôt, le récit semble tout simplement être le fruit d'une fiction bien installée. La fiction naît en fait de cette promenade au cimetière. Ce sont les noms présents sous forme d'un amas qui permettent le déclenchement d'une histoire fictive. Puis, à un moment, le récit devient soudainement informatif, presque didactique. Il y a une digression qui éloigne le lecteur du récit principal pour l'entraîner vers l'histoire de la châtaigne⁹. C'est d'ailleurs le seul passage dans l'œuvre (en plein centre, les pages 21 à 26) où il y a du texte dans l'espace intervignettal. Ce discours informatif est mis à l'écart de la fiction. Sorte d'intermède au récit, il agit auprès du lecteur comme un déstabilisateur.

L'équilibre auquel est habitué le lecteur de bandes dessinées traditionnelles est constamment remis en question dans cette œuvre. Celle-ci travaille à rendre le lecteur vulnérable afin de mieux atteindre l'affect. Le but visé est de produire des émotions plus intenses, de toucher le lecteur dans son intimité. Le processus est lent et insistant. Il n'y a aucun élément-choc, mais rien d'éphémère. L'œuvre est susceptible de vivre au-delà de l'activité de lecture. Pour accéder à un tel effet sur le lecteur, l'œuvre doit le déstabiliser à quelques reprises. C'est peut-être ce qui justifie les changements relatifs au dessin, au scriptural, au genre narratif et, bien sûr, l'écart discursif.

Nous avons relevé des éléments qui installent ou qui soutiennent la véracité des faits narrés. La mise en place de ces éléments augmente l'effet de réel, que ce soit à l'intérieur de l'autobiographie ou de la fiction¹⁰. D'abord, à la page 38 (figure 5.13), en case 2, il n'y a pas d'illustration. Au lieu de représenter des pages de carnets dessinées au crayon, technique avec laquelle sont créées toutes les autres vignettes, l'artiste a choisi d'utiliser de vraies pages de carnet. Celles-ci contiennent un passage du journal personnel de Mathias Khan, personnage dominant du récit

⁹ Ce discours trouve d'ailleurs un écho dans les pages liminaires où l'auteure expose les lectures qui l'ont inspirée pour ce passage du récit. Le discours est donc inspiré de la réalité et vient suspendre la fiction.

¹⁰ Dans l'avant-dernière page clausulaire, l'auteure dresse un itinéraire qui semble être celui qu'elle a parcouru durant la période d'écriture. Aussi, plusieurs éléments qui s'y retrouvent sont repris dans la fiction : cimetière, le cap Gris-Nez, les oiseaux, le carnet « Present time book », etc.

enchâssé. Les pages semblent extraites d'un objet réel et rapportées dans le récit, sans avoir été affectées par la fiction. Cette mise en scène permet l'effet de réel. L'impact est ainsi plus fort qu'il eut été si le journal de Mathias avait été dessiné au crayon. Le fait de faire intervenir des objets divers dans la conception rend le contenu de l'œuvre hétérogène.

Dans la même optique, l'artiste dessine des lieux et des objets qui sont reconnaissables et qui peuvent être situés géographiquement par le lecteur. Par exemple, à la première case de la toute dernière planche (page 45), une statue est dessinée (figure 5.14). Il est fort possible que cette statue existe bel et bien, probablement au cœur du cimetière de Saint-Gilles¹¹. Si tel est le cas, le monument serait préexistant à l'œuvre de Goblet. Ainsi, la représentation de cette figure serait une sorte de clin d'œil à la ville de Bruxelles, sur laquelle se base le projet d'écriture de *Souvenir d'une journée parfaite*. L'histoire d'un « Mathias Khan » est une parcelle de l'histoire de Bruxelles, un souvenir qui erre parmi des milliers d'autres dans les rues et les endroits visités de la ville. En plus de son histoire politique, culturelle et économique, Bruxelles est composé de toutes ces histoires intimes vécues par le peuple bruxellois. Aussi, les éléments réels reproduits et mis en scène dans l'œuvre ajoutent à la crédibilité et la véracité du récit.



Figure 5.13 page 38



Figure 5.14 page 45

Parmi les éléments qui appuient la véracité du texte, il y a la représentation des lieux. *Souvenir d'une journée parfaite* est bien plus qu'un récit dont le cadre spatial trouve sa place en la ville de Bruxelles. Pour les lecteurs bruxellois, il est une sorte d'itinéraire qui renouvelle la rencontre

¹¹ Mes recherches pour retrouver cette statue, dans des livres et sur l'Internet, ne m'ont pas permis de la retracer et de confirmer sa réelle existence, mais il serait fort possible qu'elle soit bien située dans le cimetière de Saint-Gilles à Uccle.

avec des lieux déjà connus. Dans les pages de garde qui suivent le récit, l'auteur nomme les lieux auxquels le narrateur fait référence. Ainsi, pour un Bruxellois, la formation du sens prend origine dans la reconnaissance, dans l'expérience familière. Avec la sensibilité dont il est doté, le récit offre une nouvelle vision des lieux présentés au lecteur: il lui montre Bruxelles sous un aspect différent. De cette façon, les lieux évoqués sont des repères significatifs qui outrepassent le temps de la lecture. Pour les lecteurs qui ne connaissent rien ou très peu de choses de Bruxelles, le récit est en quelque sorte une invitation au voyage à travers la Place du jeu de balle, le cimetière Saint-Gilles sis à Uccle, la route qui mène au Cap Gris-Nez, etc. L'histoire d'une ville est formée des événements recensés dans les volumes d'histoire, mais également des souvenirs, aussi intimes soient-ils, de chacun de ses habitants. Dans ce cas-ci, elle prend place dans la fiction imaginée par l'auteur. Cette œuvre se dévoile donc comme un amalgame d'autobiographie et de fiction.

5.4 Thèmes et motifs en jeu

Plusieurs motifs et thématiques sont inhérents à l'œuvre de Goblet. Ils sont compris dans une thématique plus large et hautement génératrice, celle du souvenir, que nous avons évoquée plus tôt. Nous aborderons maintenant l'installation du cadre bruxellois, l'intrusion de la châtaigne dans le récit et, finalement, l'omniprésence de la mort. D'abord, la ville de Bruxelles, imposée par le projet initial, cadre solidement le récit imaginé par l'auteur. Les pages de l'œuvre dévoilent des décors aux couleurs de la ville. Les vignettes montrent l'entrée au cimetière Saint-Gilles sis à Uccle. La narration scripturale s'engage au Vieux marché, au cœur de Bruxelles. Aux pages 40 à 43, le récit de Mathias Khan s'éteint sur la route du Cap Gris-Nez, où défile le paysage¹². Route, ferme, champ, terre agricole, pylônes électriques et berges se succèdent, permettant au lecteur de partager une promenade en sol bruxellois jusqu'au littoral français de la côte d'Opale. Le lecteur a la possibilité de se retrouver en terrain familier et, ainsi, d'être plus sensible au récit.

¹² Le compliment « tu roules bien Lucie » présenté en case 2 de la page 43 prend tout son sens à la lecture du texte contenu dans les pages clausulaires. On y apprend que le défunt père de l'auteur travaillait parfois comme mécanicien dans le garage du grand-père. Le compliment « tu roules bien » est alors bien pesé.

Pour ce qui est du deuxième thème observé, dans six planches de l'œuvre, on informe le lecteur sur les caractéristiques de la châtaigne. Cette intrusion étonnante du discours informatif suscite notre intérêt. La présence du fruit en question étant soutenue par une symbolique importante, il semble impératif d'en faire ici mention. Partout en Europe, la châtaigne est le légendaire « fruit des morts ». Certains en déposaient quelques-unes sur le rebord des fenêtres à la Toussaint, repas tout indiqué pour les morts qui reviennent chaque année à l'endroit où ils ont vécu. Manger les châtaignes le premier jour de novembre, veille des Morts, est également une coutume. On raconte aussi en Corse et en France que Jupiter transforma la dépouille de Née, nymphe qu'il courtisa, en un arbre majestueux, le Casta Née (appellation latine du châtaignier), aux fruits garnis de piquants et empreints de tristesse. La châtaigne est ainsi associée de diverses façons aux défunts. Il y a donc un lien très étroit entre la châtaigne et le thème de la mort qui est au cœur du récit.

Le thème de la mort est amplifié par l'existence de plusieurs motifs qui y sont relatifs. Ils y sont reliés de manière directe, dans le cas du cimetière et du cortège funèbre ; de manière indirecte, lorsqu'il est question de l'automne, de la pluie et des oiseaux. D'abord, le cimetière est le lieu où s'effectue la quête de la trace de la vie et de la mort d'un père. C'est également à l'intérieur du cimetière qu'émergera la fiction. C'est la présence de la mort, inhérente au cimetière, qui motive l'un et l'autre des récits. La mort est rappelée une fois de plus par le cortège funèbre qui clôt l'existence de Mathias Khan. L'automne, associé au déclin de la vie¹³, est au nombre des motifs entourant le thème de la mort, tout comme la pluie qui vient mettre l'accent sur le chagrin des marcheurs qui suivent le cortège. Qu'elle soit introduite par le narrateur, annoncée par le médecin ou symbolisée par une volée d'étourneaux, cette mort est omniprésente dans l'œuvre et nécessaire au déploiement de ce récit sensible imaginé par Goblet.

¹³ Voir Le Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique, 1997.

CHAPITRE VI

LE CHÂTEAU DE OLIVIER DEPREZ

Le Château est l'une des premières œuvres parues dans la collection Amphigouri après la fusion de Fréon et Amok. Son auteur, Olivier Deprez, né à Binche en 1966, enseigne actuellement le dessin et la narration dans les écoles supérieures de Bruxelles. Il a publié des fictions littéraires et des bandes dessinées dans diverses revues littéraires ou graphiques ainsi que des essais sur la bande dessinée et l'art séquentiel dans la première série du *Frigobox* et au sein du magazine électronique *Image and Narrative* («Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique», août 2001, et «Limites, coupures. matières», septembre 2001). Il a également participé à la revue *R de réel* et plusieurs de ses illustrations, dont certaines issues du *Château*, ont été présentées dans des revues telles *Formules* et *DWB (Dietsche Warande & Belfort)*¹. Les planches du *Château* ont également été exposées à quelques reprises, notamment à Paris, lors de l'événement «Fête du Frémok/Sous le signe des gémeaux», à la Flèche d'Or (septembre 2003).

Comme préliminaire au projet de l'album, Olivier Deprez a créé deux courts récits intitulés «Les mésaventures de Joseph K.», présentés dans les numéros 2 et 3 du collectif *Frigobox*. Ces récits sont constitués de trois bandeaux titrés regroupant trois cases chacun. Les personnages prennent la forme de souris (clin d'œil ou analogie à *Maus* de Spiegelman) et la technique utilisée est le crayon gras. Le troisième numéro du collectif contient une quinzaine de planches réalisées à l'encre qui illustrent la première journée de K. au village. On retrouve encore d'autres occurrences des séquences du *Château* adaptées par Deprez dans les numéros

¹ La *DWB* est la plus ancienne (centenaire) et la plus prestigieuse revue littéraire de Flandre.

5, 6 et 7 de la revue ainsi qu'une courte transposition du *Journal* de Kafka dans la neuvième parution (dont les planches furent réalisées au crayon « Negro » sur du film). Il est significatif qu'aucune de ces séquences ne fut reprise intégralement dans l'album. Par ailleurs, on se sera rendu compte qu'Oliver Deprez aura ainsi exploité différentes techniques graphiques avant d'en venir à la xylographie.

Outre *Le Château*, Deprez a coréalisé avec Jan Bactens en 2003 le projet *Construction d'une ligne TGV*, où poésie et gravure alternent et se mélangent. En suite à cette œuvre, Deprez transfigurera le texte de Baetens *Je me crois tout à coup à Lisbonne*. Puis, multipliant les expériences, inspiré de l'œuvre du poète américain Archie Rondalphe Ammons (1926-2001), Deprez travaille actuellement sur un projet qui aura pour titre *Ithaca*, mêlant traductions, dessins, poèmes et fragments de journal. Ce livre est préparatoire à un long séjour à Ithaca (où a vécu et travaillé A.R. Ammons), voyage duquel devrait naître un second volume. Parallèlement, l'artiste collabore avec Léon Robel (poète et traducteur), Nikolai Dronikov (peintre russe exilé à Paris) et Bernard Babette (photographe) sur un projet qui a pour thème l'exil et la vie comme œuvre d'art.

Publié en 2003 sous le « label » Frémok, *Le Château* est la première œuvre magistrale d'Oliver Deprez parue dans la collection Amphigouri. Ce projet a débuté au même moment que celui de son frère Denis Deprez (*Les Nébulaires*) pour ne paraître que huit années après la sortie des *Nébulaires* (1995). Entièrement réalisé de gravures sur bois et imprimé en noir et blanc, l'album d'Oliver Deprez est une adaptation libre du *château* de Franz Kafka. L'œuvre met en scène K., personnage plutôt passif qui se prétend géomètre. K. pénètre dans le domaine incongru du comte West-West dans le but d'y accomplir une mission. Or, le village tout entier se refusera à K., ne cessant de lui rappeler qu'il est un étranger en ces lieux. Ni la crédibilité recherchée ni l'accès au château ne lui seront accordés. Mais dans l'œuvre de Deprez, l'égarement et l'errance auxquels sera condamné K. participeront néanmoins à générer un second récit pour le plus grand plaisir du lecteur : celui d'une matière agressée et saccagée.

6.1 Expression et matérialité

Avant de définir la technique utilisée, arrêtons-nous à l'aspect matériel global de l'objet. D'abord, l'album fait 21,5 cm par 27 cm et contient 222 pages de fort papier. La couverture rigide présente une image qui occupe toute la surface en se poursuivant sur le quatrième de couverture et révèle l'usage de la gravure sur bois. Le titre occupe le quart de l'espace disponible, tandis que le nom de l'auteur, de la maison d'édition ainsi que la mention « d'après F. Kafka » sont confinés à un espace réduit. À aucun endroit, hors les pages de garde clausulaires, le nom de la collection n'est mentionné. Tandis que le noir et le blanc dominent le récit, l'imprimeur, Auspert & Cie, a réalisé la couverture avec des tons de noir, de blanc et d'orangé.

À l'intérieur, une page cartonnée et complètement noire est placée avant les premières pages qui, contrairement à celles du récit, ne sont pas foliotées. La première page liminaire présente le titre de l'œuvre, le nom de l'auteur et celui de l'éditeur. Ces informations sont ajoutées informatiquement sur un fond de bois : elles ne sont pas gravées dans le support. Les caractères typographiques utilisés relèvent plutôt d'une fonte de Hammerfont. De plus, les quatre premières pages possèdent la même trame de fond. Plusieurs indices ou marques dans le grain du bois le démontrent. La deuxième page contient les informations reliées à la publication de l'œuvre ainsi qu'un paragraphe de remerciements. Les pages 1 et 3 ont la même structure et la même image, mais la page 3 affiche une dédicace et une phrase de l'auteur, en exergue. Outre ces pages, aucune planche du récit n'a été retouchée après l'étape de la numérisation. Il n'y a donc aucune intervention informatique dans la confection des planches. L'ensemble – ou plutôt la totalité – des manipulations graphiques ont été effectuées directement sur le bois.

Pour ce projet monumental, Deprez a dû créer plus de trois cents gravures dont deux cent dix-huit se retrouvent dans l'album. Le procédé utilisé par l'artiste est la xylographie. Cette technique consiste à produire des estampes à partir de gravures faites sur des planches de bois de fil. Les planches de support sont taillées dans le sens de la fibre, la rendant ainsi perceptible dans chacune des illustrations. La xylographie est un procédé de retrait. Les outils utilisés amputent la matière : ils n'ajoutent rien, mais retirent. Nous verrons le long de ce chapitre que la technique choisie soutient particulièrement le projet d'Olivier Deprez.

Après quelques essais réalisés au crayon « Negro » sur pellicule film, l'artiste a choisi la xylographie, visiblement inspiré par le travail de Frans Masereel, un artiste flamand du début de XX^e siècle. Pratiquant la peinture, mais surtout la xylographie, cet artiste avait illustré plusieurs écrivains et produit des livres autonomes où la narration se déploie de gravure en gravure. Contrairement au bois de bout, le bois de fil a fait découvrir à Masereel un nouveau type de taille, beaucoup plus agressif. C'est pourquoi nous pouvons voir dans l'œuvre de Deprez une matière « saccagée ».

Ce qui a motivé Olivier Deprez – et bien avant cela, Frans Masereel – à exploiter la gravure sur bois, c'est l'esthétisme de la contrainte. En fait, l'intérêt de cette technique est intimement relié à ses limites. La fidélité dans les représentations est quasi impossible. L'artiste ne peut reproduire de façon identique un personnage, d'une case à l'autre. Si le contexte et le décor changent, une nouvelle gravure sera de mise et le personnage sera certainement différent. Cette technique ne possède donc pas la fluidité de l'encre, de la peinture ou de tout autre médium de ce genre appliqué sur un support plat. Ce qui crée l'image, ce qui la définit, c'est bien le travail effectué sur la trame avec les ciscaux et non l'encre qui y est ensuite appliquée pour l'impression. Or, le travail du bois est difficile, le matériau est hétérogène et présente des facteurs qui sont susceptibles d'altérer le produit final : rugosité, dureté, grain, nœuds, texture, etc.

Dans son article intitulé « M comme main. Une lecture du *château (sic)* de Kafka adapté par Olivier Deprez »² Jan Bactens décrit les enjeux liés à la technique de gravure sur bois :

La gravure sur bois est « *lourde et lente* » (on grave moins aisément qu'on ne dessine), elle n'autorise pas le repentir (les erreurs de mains sont difficiles à corriger), elle oblige à imaginer l'image en double inversion (les signes qu'on creuse apparaîtront en blanc sur noir, non pas en noir sur blanc : l'orientation gauche-droite sera également inversée au niveau de la planche imprimée), elle exige qu'on fasse une sélection dans les détails à montrer (la réduction de la palette chromatique à la dialectique du noir et du blanc demande des contrastes assez forts, qui entravent la recherche d'un dessin uniformément gorgé de détails), enfin elle condamne le dessinateur à travailler sans cesse dans l'urgence (comme il faut que tout geste soit réussi du premier coup, il est important que

² Voir Jan Bactens, « M comme main. Une lecture du *château* de Kafka adapté par Olivier Deprez », in *Image & Narrative, Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, mai 2004, consultée le 8 juin 2004.

le créateur, quel que soit du reste son penchant à la contrainte, accepte d'improviser et de s'abandonner aux mouvements de son corps).³

Par sa nature, la gravure établit une représentation fondée sur le retrait. Lorsque l'artiste veut produire une image, il doit toujours procéder de la même façon : il doit délimiter l'espace figuratif, décider s'il veut qu'il soit noir ou blanc et procéder au travail à l'aide du ciseau. En général (bien qu'il y ait quelques exceptions dans l'œuvre), l'auteur a fait le choix de présenter les personnages sous forme de silhouettes, donc complètement noirs. La portion noire est celle qui est demeurée intouchée tandis que ce qui est représenté en blanc est ce qui a été travaillé à l'aide des ciseaux à bois. Dans la plupart des planches, ce qui est en blanc est ce qui représente le vide, l'espace, le décor. Ainsi, l'action de l'artiste se présente dans l'œuvre comme du vide, du non figuratif, tandis que l'inaction de l'artiste, ce qui est resté intouché, se traduit par des représentations figuratives. Bien entendu, tel n'est pas le cas de toutes les planches de l'album, mais cela permet de souligner le rapport paradoxal entre inaction et représentation et de lui attribuer en partie la responsabilité d'une certaine « perte de contrôle » de l'artiste sur la représentation qui entraîne parfois indistinction des personnages et des lieux présentés.

L'indistinction passe évidemment par différents procédés : l'épure, le brouillage et la métamorphose/monstration). Ces procédés accentuent le caractère insolite et mystérieux du récit et contribuent à la réaction du lecteur. Pour aborder l'épure, il suffit de prendre au hasard n'importe quel arrière-plan dans l'album. Ils sont, pour la plupart, vides ou déséman-tisés. Le contexte spatio-temporel devient donc difficile à établir. Par exemple, aux pages 183 à 188, on ne sait pas où se trouve K. En prenant connaissance de la planche qui précède ce pas-sage et de celle qui le suit, on se rend bien compte qu'il est à l'extérieur, mais on ne connaît pas l'endroit précis. Aucun élément interne ne vient situer le personnage dans les pages en cause. L'économie du détail a donc pour effet de dérouter le lecteur dans un paysage épuré.

Le brouillage vient également s'ajouter à l'épure. Il est créé par le grain du bois (brouillage non contrôlé, naturel) et les traits de ciseaux (marquage délibéré). Le grain du bois est percep-tible dans la majeure partie des planches. À la page 77 en case 2 (figure 6.1), accompagné du

³ *Ibid.*

marquage au ciseau, le grain du bois est responsable de l'indistinction du corps et du décor. La nature du matériau et ses caractéristiques intrinsèques feront obstacle tout au long de la lecture. L'image est morcelée par la fibre du bois et le trait graphique. Aussi, à la case 1 de la page 141 (figure 6.2) et à la case 2 de la page 177 (figure 6.3), on montre des visages délibérément mutilés par l'outil de l'artiste qui expriment bien la souffrance (jamais extériorisée) dans laquelle sont figés les personnages de Kafka mis en scène par Deprez⁴



Figure 6.1 page 77, case 2



Figure 6.2 page 141, case 1



Figure 6.3 page 177, case2

Le dernier élément que nous aborderons au sujet de l'indistinction des personnages est la métamorphose/monstration. Dans toute l'œuvre, l'auteur prend plaisir à modifier l'allure de K. et à l'afficher. Si le personnage n'était pas coiffé d'un chapeau, le lecteur pourrait le confondre avec les autres. La première case des planches 149 (figure 6.4) et 169 (figure 6.5) montrent d'ailleurs deux représentations de K. tout à fait différentes. La première est composée d'un visage tacheté de blanc (coups de ciseaux) et des éléments tels que le nez et la bouche sont suggérés par une fine ciselure. Dans la seconde case, les mêmes éléments sont dessinés par des masses noires. Tous les visages de K. contenus dans les vignettes de l'album sont uniques. Les métamorphoses sont largement imputables à la technique et donc, jusqu'à un certain point, involontaires. Mais, aux yeux du lecteur, ces nombreuses transformations sur lesquelles l'attention est portée, peuvent se donner à lire comme manifestations de l'étrange.

⁴ L'auteur utilise des moyens « impulsifs », voire agressifs, et très physiques : travail de la main avec force – pour transmettre certaines émotions. Les personnages sont incapables de les extérioriser, l'artiste se charge de les exploiter. Le geste qui tente de produire la rayure est difficile à contrôler. La précision y est impossible. C'est pourquoi le résultat est en quelque sorte aléatoire et relève de la performance de l'artiste.



Figure 6.4 page 149, case 1

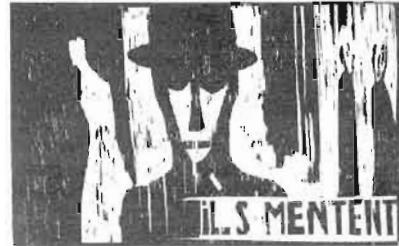


Figure 6.5 page 169, case 1

En réalité, la difficulté associée à la gravure sur bois rejoint parfaitement la thématique abordée par Kafka et reprise par Deprez. Le matériau est brut, accrochant, empreint de résistance et c'est, justement, ce à quoi se heurtent le personnage de K, et le lecteur. L'artisan, le lecteur et K, doivent tous trois composer avec les limites qui leur sont imposées. Les formes fluides, les allers-retours sans difficulté sont impossibles. Le mouvement est handicapé. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Deprez, les personnages semblent bien souvent immobiles. Ils sont davantage définis par les gestes et les actions qu'ils posent que par leurs caractéristiques physiologiques. Bien entendu, certains personnages ont des traits particuliers, mais ce qui les distingue concerne plus certainement leur rôle, leur fonction. Par exemple, dans l'œuvre de Deprez, ce qui caractérise le personnage de Barnabé, messenger du château, ce n'est pas un trait physique facilement identifiable, mais bien le message qu'il tient dans sa main. Sa fonction est donc plus caractérisante que son apparence. Les personnages sont dépourvus de personnalité. Leur identité est définie par leurs gestes plus que par un simple trait physique ou psychologique.

Comme nous venons de le constater, dans le récit mis en place par Deprez, l'action est figée, paralysée par les marques et le cisaillement qui saturent les vignettes. L'œil s'enlise dans ces marques à l'origine de la représentation, dans ces signes creusés dans le bois.



Figure 6.6 page 75, case 1



Figure 6.7 page 64

Considérant les conditions relatives au matériau choisi, on ne se surprend guère de retrouver chez l'artiste un net souci minimaliste. Nous avons déjà mentionné cette propension à l'épuration du détail et nous aborderons plus loin (voir section 6.3) une prédilection pour la tangente onirique. Mais la dynamique du noir et du blanc contribue, elle aussi, à cette perspective. En effet, la charge décorative est en partie réduite par l'usage unique du noir et blanc. Le lecteur n'est distrait par aucune nuance chromatique. La variation se situe cette fois au niveau de la texture qui change au gré du bois. Soit le grain est à peine perceptible (figure 6.6), soit il parasite complètement la planche (figure 6.7). La texture ne peut toutefois pallier le manque d'intensité lumineuse. Cette absence ajoute à la froideur du médium. Aussi, faute d'une gamme chromatique nuancée, la perception tranchée entre le noir et le blanc demande une accommodation à chaque nouvelle page pour accéder à la représentation. La dynamique du noir et blanc provoque un ralentissement de l'activité visuelle.

6.2 La rhétorique modale

Sur le plan tabulaire, la composition des planches de Deprez est irrégulière. Les dimensions et l'épaisseur des cadres varient, ce qui rehausse inévitablement l'aspect artisanal. Les cases sont uniques dans leur forme et leur format, mais aucun de ces écarts n'est majeur. Malgré ces irrégularités, la grande majorité des planches proposent deux cases. Deprez partage ce souci formel avec d'autres auteurs tels Alex Barbier, Vincent Fortemps ou Thierry Van Hasselt. L'invariance du découpage opère ici une véritable scansion dans l'activité de lecture, elle soumet le lecteur à un rythme semblable à celui du personnage dans son activité : un rythme lent et régulier.

En ce qui concerne l'organisation et l'articulation de la matière diégétique, *Le château* de Kafka et l'œuvre éponyme de Deprez présentent deux structures différentes. Le roman de Kafka est divisé en chapitres tandis que l'œuvre de Deprez ne fait l'objet d'aucune division. Il est d'ailleurs impossible de séparer les événements en blocs de pages égaux. Dans le roman de Kafka, le scriptural assume bien évidemment la narration et dialogues; dans l'œuvre de Deprez, il ne sert qu'au dialogue. Le premier fonctionne donc à partir de la représentation mentale qui se fait chez le lecteur, le deuxième, sur la représentation graphique présentée dans la planche. Ce qui nous incite à en relever les mécanismes d'articulation graphiques.

À l'intérieur de l'œuvre, de fait, la composition des vignettes et leur articulation travaillent à unifier les planches elles-mêmes et les planches présentées dans une même double page. Ainsi, chacune des gouttières est unique. La gouttière délimite les cases de façon à scinder la planche en deux. En fractionnant la planche, la gouttière sépare les cases, mais les rapproche tout autant. L'irrégularité de la gouttière et sa couleur noire qui la distingue de la marge indiquent qu'elle fait partie intégrante de la planche, comme le cadre. La coupure installée par la gouttière est moins profonde que celle effectuée par une gouttière régulière et de même couleur que la marge. Dans *Le Château*, elle est créée sur le même support et de la même façon que l'image contenue dans la vignette. Cette disposition non seulement renforce le caractère artisanal, mais contribue à l'unité des vignettes ainsi mises en présence.

Par ailleurs, l'artiste recourt également à des procédés tels que la symétrie, la rotation et la répétition, ou propose un nouveau parcours pour l'œil dans la double page en disposant les éléments figuratifs de manière à orienter le regard. D'abord, prenons les pages 34 et 35 (figure 6.8) en exemple. À la page 35, le contenu de la case 1 et celui de la case 3 sont symétriques : deux visages, l'un à l'endroit et l'autre renversé. Dans un champ de vision plus large, ce sont toutes les vignettes de la page 34 qui trouvent leur écho dans celles de la page 35. Puis, les quatre vignettes qui s'approchent de la marge centrale, soit les cases 2 et 4 de la page 34 et les cases 1 et 3 de la page 35, ont entre elles un rapport de symétrie (34:2 et 35:1, 35:1 et 35:3) ou de rotation (34:2 et 35:3, 34:4 et 35:3, 3:51 et 35:3). Le regard est ainsi attiré vers le centre de cette double page renouvelant l'activité de lecture habituelle.



Figure 6.8 pages 34 et 35



Figure 6.9 pages 40 et 41

Ensuite, nous avons relevé dans l'œuvre étudiée un usage de la répétition des éléments figuratifs, d'une vignette à l'autre. Par exemple, aux pages 40 et 41 (figure 6.9), les quatre cases semblent issues du même canevas. Chacune présente deux personnages dont le corps est une

masse noire et entre lesquels se trouve un énoncé scriptural. En plus des deux énoncés de la page 35 qui contiennent tous deux le mot « traîneau », celui de la case 1 de la page 34 renferme le mot « château ». La répétition des lettres e-a-u accentue l'effet créé. La première chose qui frappe l'œil est la présence dans la double page de huit masses noires espacées également et cet écho du son « eau » qui ne cesse de rappeler le château. La répétition sert ici à unifier les deux planches en créant un effet de « tapisserie ».



Figure 6.10 pages 36 et 37

Enfin, la composition des vignettes est capable d'instaurer des lignes imaginaires qui orientent le regard dans la double planche de manière à renouveler le sens de la lecture. Prenons en exemple les pages 36 et 37 (figure 6.10). Cette double page présente deux personnages, soit K. et l'aubergiste. Sur cinq cases, le lecteur retrouvera trois apparitions de K. et cinq de l'aubergiste. En reliant chacune des occurrences d'un des personnages par une ligne, nous obtenons une courbe profilant le trajet de l'œil dans la double page. Ainsi, pour le personnage de K., l'œil débute son parcours dans le coin supérieur gauche, suit une ligne courbée vers l'extérieur, pour terminer dans la portion gauche de la case 2 en page 37. En ce qui concerne l'aubergiste, la ligne débute dans la case 2 de la page 36, traverse la marge centrale, pour finalement descendre dans le coin inférieur droit de la case 2 en page 37. La trajectoire habituelle de l'œil est déviée par la disposition des éléments figuratifs. Avec la symétrie, la rotation et la répétition, ce procédé renouvelle l'activité de lecture en installant une plasticité panoptique qui oriente l'œil dans la double page.

On reconnaît donc la qualité du travail d'Olivier Deprez et sa maîtrise du médium à certains jeux auxquels il s'adonne dans la composition de ses planches. Ceux-ci font sortir le lecteur de l'activité de lecture régulière. Ils constituent une incitation pour l'œil à suivre un parcours inusité dans la double page. Nous en avons relevé encore quelques exemples. Aux pages 94 et

95. dans les quatre cases qui s'offrent au lecteur, une lecture en «U» est possible (et peut-être même plus appropriée). On peut lire les cases comme suit : 94:1, 94:2, 95:2, 95:1. Aux pages 178 et 179, une lecture verticale est toute indiquée. Ce qui rend une telle lecture possible, ce n'est pas tant l'angle de vue ou le plan, mais bien des éléments de la composition. À la page 178, dans la portion droite de la case 1, il y a l'extrémité d'une habitation qui se poursuit dans la portion gauche de 179:1. C'est également le cas dans la case 2 de chacune des deux planches. Il y a donc continuité dans la représentation graphique.

Aussi, dans la double page 100-101, le jeu est différent, mais, ici encore, l'œil est accroché. Tout ce qui se trouve dans ces quatre vignettes va vers la droite. Dans la première case de la page 100, Frieda tend la main vers la droite. Dans la case 2, ses doigts sont également orientés dans cette direction. Dans la page suivante, la première case montre K. et Frieda qui se dirigent vers la droite; dans la case 2, l'escalier descend dans la même direction. Le regard est donc dirigé par l'orientation des éléments figuratifs. Finalement, c'est aussi ce qui se produit dans la double page 112-113. Chacune des vignettes renferme deux corps allongés sur le sol. Or, la portion inférieure de tous les corps gravés dans ces vignettes converge vers la marge centrale, entraînant ainsi l'œil du lecteur. Ces jeux attestent du talent de Deprez et amènent le lecteur à scruter l'image, à scruter... et à s'égarer.

À ce niveau de la représentation et de la composition des vignettes, il est opportun de signaler l'instabilité qui les caractérise. Celle-ci affecte le plan sur lequel reposent les formes figuratives. Dans la plupart des vignettes, il est tout simplement irréaliste. On peut l'observer dans les scènes extérieures où l'existence du village est remise en question. Par exemple, à la page 27 (figure 6.11), les maisons illustrées semblent littéralement flotter au-dessus du sol. L'entassement des maisons, leur inclinaison et leur absence d'assise sont autant d'éléments qui conduisent à faire accéder le lieu au domaine de l'onirisme en faisant entrave à l'accès au sens logique.

C'est également grâce aux angles, aux prises de vue et au choix de focalisation que le récit passe des mains de Kafka, en tant que récit initial qui a pour lieu un village où les habitants sont bizarres, difficiles à cerner et soumis de façon démesurée au château, à celles d'Olivier Deprez. Cette fois le récit s'avère davantage étrange, les lieux sont insolites et angoissants.

Le lecteur du roman de Kafka se conforte dans l'idée que, si le personnage de K. le voulait, il pourrait revenir dans un univers plus réaliste en faisant demi-tour et en quittant ce village. Dans l'œuvre de Deprez, K. semble prisonnier de ce village. Les vignettes montrent des maisons qui se resserrent autour de lui et qui l'obligent à rester sur la route (figure 6.12). Il semble contraint à tourner en rond dans le village sans pouvoir en sortir. Souvent, l'étroitesse du champ de vision offert au lecteur augmente le mystère et l'angoisse. On montre rarement ce qui se passe autour. Il n'y a que très peu de vues d'ensemble (bien sûr l'épure du décor ajoute à cette restriction visuelle).



Figure 6.11 page 27



Figure 6.12 page 191, case 2



Figure 6.13 pages 52 et 53

Olivier Deprez met également le lecteur en déroute en utilisant ce que François Jost appelle l'«ocularisation» zéro⁵. Il place le lecteur dans une situation cognitive différente de celle du personnage principal. Ainsi, il acquiert des informations qui sont encore étrangères aux personnages du récit. L'angoisse augmente. Le lecteur est le seul à percevoir les éléments inquiétants. La perturbation est présente, l'apparition, brève : le récit ne tarde pas à redevenir plus calme. L'atmosphère demeure étrange, mais tout n'est qu'impression. La planche-choc est loin derrière et le personnage, en l'occurrence K., n'a rien vu passer. C'est ce qui se produit lorsque le lecteur voit pour la première fois le préposé Oswald, affecté au château. La case 2 des pages 52 et 53 (figure 6.13) présente ce type de focalisation. La nature de l'image (qui relève incontestablement du domaine de l'étrange), ajoutée à la focalisation, fait basculer le lecteur dans l'angoisse, pour ne plus le laisser se rétablir complètement. À partir de ce moment, plus rien ne semble commun, plus rien ne peut être raisonné logiquement. Le choix des angles utilisés et de la focalisation visuelle est favorable au déploiement de l'étrange.

⁵ Voir François Jost, « Pour une narratologie impure », in *Protée, Narratologie : États des lieux*, UQÀC, vol. 19, n° 1, hiver 1991, p. 19-24.

Le lecteur est ainsi constamment maintenu dans un état de doute, de mystère et de compréhension voilée, brouillée. La matière scripturale, qui contient uniquement du dialogue, est un autre élément contribuant à entretenir cet état. Aux premiers abords, c'est le caractère quantitatif des énoncés scripturaux qui handicape la clarté du récit. Si l'œuvre de Deprez ne contient que très peu de cases (une moyenne d'environ deux cases par planche – et plus précisément 2,08), le nombre d'énoncés scripturaux par case est considérablement réduit : tout au plus, une trace scripturale. Dans une visée purement mathématique, nous avons établi ce nombre à 0,31 énoncé par case. S'il n'y a en moyenne que deux cases par planche, cela veut dire qu'il y a 0,62 énoncé par planche. En somme, et c'est sans doute ce qui est le plus évocateur, plus des deux tiers du récit sont vierges de toute marque scripturale. Il y a donc très peu d'informations (noms des personnages, motivations des actions, lieux, etc.) qui passent par le dialogue ou toute autre forme d'énoncé scriptural. Telle économie du mot, de la phrase écrite opère au profit de l'image, mais aussi du doute, de la déroute et de l'obscur. Cet aspect particulier reflète la nature froide des rapports entre les personnages et est responsable de la mise à distance du lecteur. Aussi, l'économie du scriptural refuse au lecteur l'accès à une narration claire et cohérente.

L'entrave à une lecture limpide et continue est engendrée par cet épurement du scriptural, mais également par certaines anomalies (accidentelles ou non) qui se sont glissées dans le corps des énoncés. Ainsi, l'inversion et l'effacement des caractères sont fréquents dans le récit. Prenons par exemple la page 48. Dans les deux cases, la lettre « z » est inversée. L'œil est accroché par l'erreur et le travail manuel est rappelé par la présence de l'imperfection. L'important ici n'est pas de savoir si l'inversion est délibérée ou non, mais bien de voir tout ce qu'elle soutient. L'erreur retient l'attention et dérange. Malgré tout, elle est acceptée et conservée pour sa capacité à dérouter. Il y a une importance de la lettre en tant que signe visuel. La contrainte graphique affecte les caractères et devient une réelle entrave à la lecture.

Le second élément qui peut être qualifié d'anormal est l'absence de certains fragments de caractère ou l'absence totale du caractère. Il y a des lettres manquantes. C'est ce qui se produit à la case 2 de la page 123. Le « s » de la négation « pas » est absent. Il n'est nullement question d'un accord fautif ou d'une lacune au niveau du vocabulaire. La nature de l'erreur n'altère donc pas la qualité de l'œuvre. Elle ajoute plutôt à sa singularité. L'anomalie devient un élément stylistique. À la case 1 de la page 45, l'énoncé est également fragmenté. Le lecteur parvient

à le lire, mais avec difficulté. La présence répétée de manquements de ce genre crée un effet visuel de ralentissement.

Bien qu'ils ne se retrouvent pas en grand nombre dans l'œuvre, les énoncés demeurent d'une grande importance. Il suffit d'observer l'espace qu'ils occupent pour en être convaincu. Dans la majorité des cases qui en contiennent, les énoncés disposent de la moitié de l'espace total de la vignette. À titre d'exemple, la case I de la page 45 montre que l'espace occupé par l'énoncé est équivalent à celui qu'occupe K. Mais il n'y a pas que la grosseur des passages scripturaux qui importe, leur intégration dans la vignette mérite également que l'on s'y attarde. Toujours à la page 45, l'énoncé semble incrusté dans la vignette. Sans phylactère pour le contenir, le scriptural prend naissance dans l'image. Il en est indissociable. Il relève du même matériau travaillé avec la même technique. Par contre, la case I de la page 169 présente un énoncé qui semble ajouté tout d'un bloc à la vignette. L'hétérogénéité dans la façon d'aborder le scriptural augmente le ralentissement et la difficulté de la lecture. Le caractère manuscrit est tout aussi important et significatif. Il favorise l'irrégularité dans la graphologie des caractères, laquelle peut être associée à la rigidité flagrante de l'écriture – rigidité (reliée au médium utilisé) qui augmente le sentiment du non familier, de l'étrange. Les répétitions d'une même lettre ne sont pas toujours identiques, bien entendu, et c'est, encore une fois, un des éléments qui gênent la lecture et participent à la singularité de l'œuvre.

6.3 Les stratégies narratives

L'œuvre de Deprez s'offre sous une narration tout aussi singulière, entièrement assumée par la succession des images et des unités dialogiques. Le narrateur demeure une entité abstraite, il promeut l'artiste en qualité d'énonciateur. Comme nous l'avons démontré au second chapitre, nous sommes en mesure d'appliquer, à la bande dessinée, le concept de Barthes, le grain de la voix. Celui-ci s'applique à l'énonciateur, à l'auteur. Mais nous pouvons également l'appliquer à la matière qui sert de médiation entre l'auteur et le lecteur. Si le grain est la particularité, la teinte que prend le message transmis lors de son passage dans un corps, il semble justifié de l'attribuer à ce corps. Ici, le grain de la voix et le grain du bois s'entremêlent. La représentation graphique et l'énoncé prennent vie à même l'essence du bois. L'œuvre ne transmet donc plus un simple récit, mais également l'origine du médium de transmission que l'on peut scinder en

deux parties: une matière (substance énonciatrice) et un appareil (bande dessinée). Il est donc question dans ce cas-ci du récit de Kafka, raconté par Deprez, doublé du récit de la création, suggéré par la matière expressive (le bois).

Dans le récit tiré de l'œuvre de Kafka, ce qui nous permet de supposer que la narration est extradiégétique c'est que les images présentées ne correspondent de manière fidèle à la vision d'aucun des personnages. Nous en revenons donc à l'artiste racontant sa perception de l'œuvre de Kafka dans un langage bien à lui, ce qui nous ramène illico au travail d'adaptation. Dans le compte-rendu du Deuxième colloque de bande dessinée de Montréal (1989), Bertrand Gervais, au sujet de l'adaptation, affirme ce qui suit

Si, par définition, toute représentation d'action met en jeu des moyens et des buts, qui participent respectivement d'une dimension pratique et d'une dimension cognitive, il semble juste d'affirmer que le travail d'adaptation porte avant tout sur la dimension pratique de l'action. C'est la représentation des moyens qui change de régime, passant du discursif au figuratif, tandis que la dimension cognitive, elle, reste à peu près intacte. Cela se comprend facilement, si l'adaptation veut respecter l'original, il lui faut conserver le déroulement de l'histoire, qui détermine la signification des événements et des actions.⁶

Or, chez Deprez, il n'y a pas ce souci de fidélisation à l'œuvre originale. Si nous poursuivons notre lecture du texte de Gervais, nous pouvons lire: «[...] l'adaptation est une interprétation, un travail important de traduction.⁷» Deprez transpose le récit de Kafka dans un langage singulier qui lui est propre, lui gagnant ainsi accéder son oeuvre à une collection amphigourique.

Plusieurs différences distinguent l'œuvre originale de l'adaptation. En fait, le roman de Kafka est beaucoup plus clair que le récit paru chez Frémok. Les éléments s'y succèdent de façon non moins étrange, mais dans une continuité, une temporalité plus réaliste. Deprez transgresse la temporalité classique qui use d'une linéarité irréductible: «Par une série de procédures, il efface les limites, il fluidifie son espace et le rend flou pour le lecteur classique. En effet, ce qui

⁶Bertrand Gervais, « Du geste à l'action, du texte à l'image », in *Mieux vaut Tardif*, Deuxième colloque de bande dessinée de Montréal, Anagor, 1989, p. 14.

⁷*Ibid.*, p. 23.

est censé scinder les formes, ce qui contient le fil de l'histoire, se délite. [...]»⁸ Et cela affecte l'ensemble du cadre spatio-temporel. Les sauts dans la narration sont considérables, à tel point que le lecteur n'arrive pas à suppléer l'absence de transition. La durée est abstraite due à l'impossibilité à combler tous les points aveugles. Il n'y a aucune orientation vers une temporalité claire et définie. L'installation du cadre spatio-temporel creuse ainsi l'écart entre l'œuvre de Deprez et le roman éponyme. La liberté est donc permise dans le travail d'adaptation.

En somme, l'œuvre du corpus est une adaptation libre du *château* de Franz Kafka. Toutefois, plusieurs éléments essentiels contenus dans l'œuvre de Franz Kafka sont bel et bien repris par Deprez. D'abord, comme nous l'avons vu plutôt, l'atmosphère présentée par Deprez est typiquement kafkaïenne. Les décors sont peu élaborés, ils revêtent un caractère insolite, les personnages sont fermés, graves, difficiles à cerner et ambivalents. L'atmosphère est sombre et propice au développement de l'étrange. L'auteur arrive à recréer les procédés narratifs propres au fantastique qui servent à installer l'ambiguïté. Ces procédés spécifiques participent à la distorsion de l'espace, du temps et de la matière

Le dessinateur s'efforcera de réduire la quantité d'informations données par planche (de refroidir le médium, pour parler comme Marshall McLuhan). Les procédés de Breccia, invasion des noirs ou, au contraire, passage au négatif, images ambiguës, techniques mixtes, stylisation voire abstraction, loin d'être des effets de style gratuits, concourent à cet appauvrissement volontaire du médium et transmettent l'étrangeté fondamentale du fantastique.⁹

La tangente fantastique que prend le récit est d'ailleurs augmentée par l'indistinction des personnages et des lieux, dont il a été question dans la section 6.2, mais sur laquelle nous reviendrons brièvement.

⁸ Deprez, Olivier. « Limites, Coupures, Matières », in *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 20 mars 2003.

⁹ Harry Morgan, « La bande dessinée fantastique, genre impossible ? », in *Œ. Art. Paris. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, n° 4, janvier 1999, p. 94-95.

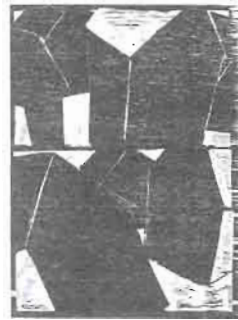


Figure 6.14 page 21



Figure 6.15 page 16, case 3

Le premier choix graphique qui est fait par l'auteur et qui fait pencher le récit du côté de l'insolite, de l'onirisme, concerne, encore une fois, le traitement des éléments figuratifs, mais cette fois dans sa variabilité. Le caractère variable de la figuration contribue à la déroute du lecteur. Par exemple, le style graphique est inconstant. Dans certaines planches, les éléments sont représentés sous la forme de masses noires et blanches bien définies. Ce style s'apparente – et peut également y avoir puisé sa plus grande influence – au travail de Denis Deprez dans *Les Nébulaires*. Les pages 21 et 125 en sont deux exemples. À la page 21 (figure 6.14), les contours des habitations sont bien définis : l'œil ne peut s'y méprendre. La limite entre les murs et le vide est franche. C'est également le cas à la page 125, où la représentation de K. se détache parfaitement du fond. Par contre, dans d'autres planches, les lignes sont moins franches. À la page 16, les personnages de la case 3 (figure 6.15) sont définis avec moins de rigueur. Si l'on observe le personnage situé dans le coin inférieur gauche, on ne peut dire à quel endroit précis se situe le contour de sa tête et à quel endroit commencent les habits du personnage du centre. Ce genre de traitement graphique ajoute au récit une quantité incroyable de zones floues. À la case 1 de la page 43, l'approche est plutôt minimaliste. On s'éloigne donc davantage du réalisme. C'est en fait le saut d'un style graphique à un autre, sans qu'il n'y ait de motivations internes qui puissent expliquer ces changements, qui ajoute à l'étrangeté du récit.



Figure 6.16 page 171, case 1

Il y a également plusieurs autres effets dans cette même visée. Si l'on regarde plus attentivement les personnages, on remarque, d'une part, qu'ils sont bien souvent représentés sous forme de silhouettes et, d'autre part, que celles-ci sont très allongées (case 1 de la page 95, par exemple). Ces deux éléments rendent l'identification plus difficile. Il arrive également que les corps semblent suspendus dans les airs et que l'extrémité inférieure de ceux-ci soit imperceptible. C'est le cas dans la case 1 de la page 171 (figure 6.16). Ici, les personnages revêtent un caractère fantomatique. Le lecteur reçoit donc les effets du fantastique par l'aspect insolite des personnages. Aussi, l'expression de leur visage, lorsqu'elle est visible, apporte sa contribution au développement de cette atmosphère étrange. La plupart des vignettes montrent des personnages qui sont affectés d'un statisme. Ils se présentent aux yeux du lecteur tels des automates. Ils semblent tous vidés d'émotion (il y a bien sûr des exceptions – pages 82 et 146, par exemple – mais on peut considérer cet aspect figé comme une généralité) : ces êtres ne pensent pas, communiquent très peu et sont animés non pas par la vie, mais par une force d'intensité régulière qui semble issue du château. Les personnages sont ainsi plus difficiles à cerner, à saisir, à comprendre pour le lecteur et donc encore plus étranges.

Il y a un rapprochement à faire entre la description des personnages, dans le roman de Kafka, et la manière dont Deprez les représente. L'auteur du roman les décrit comme suit :

[...] les paysans pour lesquels il n'avait encore rien perdu de son intérêt et qui le regardaient bouche bée avec leurs lèvres boursoflées et leurs visages torturés ; leur crâne avait l'air d'avoir été aplati à coups de maillet et il semblait que les traits de leur visage se fussent fermés dans la douleur de ce supplice. ils regardaient puis ne regardaient plus car leur regard se détournait parfois, errant, et s'attachait avant de revenir à quelque objet indifférent. [...].¹⁰

Il suffit de regarder les personnages de Deprez pour constater que cette description leur convient parfaitement. Le chemin parcouru par K. dans l'adaptation de Deprez est dépeint avec beaucoup d'exactitude dans l'œuvre de Kafka. Traitant de la condition de K., l'auteur a écrit que « La fatigue que lui causait le seul fait de marcher ainsi l'empêchait de lier ses pensées. Au lieu de se

¹⁰ Franz Kafka, *Le château*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1938, p. 38.

concentrer vers le but, elles s'égaraient¹¹ » et aussi que « les regards de l'observateur glissaient sur le château sans pouvoir s'accrocher à rien.¹² » C'est dans une situation analogue à celle-là que se retrouve, malgré lui, le lecteur de l'œuvre de Deprez. À la lecture du récit, les pensées s'égarent, empruntent des sentiers qui le poussent à présumer, interpréter ce qu'il a devant les yeux, pour ensuite ne jamais venir corroborer ses impressions. Son regard « gliss/e/ » dans l'œuvre, « *sans pouvoir s'accrocher à rien* ».

Tous les événements du roman ne sont pas présentés dans l'album. Deprez accorde de l'importance à ce qui lui est significatif (toujours en songeant à son projet) et non pas nécessairement à ce qui est significatif pour le lecteur de l'œuvre de Kafka. Par exemple, à la page 7, Deprez représente en case 2 un clocher qui semble couvert de brume ou qui est balancé par le vent. Dans l'œuvre romanesque, il est mentionné que K., regardant en direction du château, pouvait percevoir une tour. Toutefois, il était incertain de la nature de celle-ci. Elle pouvait être une tour d'une habitation ou celle d'une église. Elle était également bordée par une épaisse brume et entourée de corneilles. On peut donc croire que le clocher présenté dans cette case et la tour décrite dans le roman sont une seule et même structure. Donc, Olivier Deprez consacre au moins une case pour représenter cette tour, tandis qu'il soustrait certains passages du roman de Kafka dans son œuvre. Par exemple, la rencontre entre Olga et K. où tout le passé de la famille de Barnabé est dévoilé est complètement absent. La soustraction de ces passages est d'ailleurs un moyen de plus pour rendre l'accès encore plus difficile pour le lecteur. Les écarts entre les éléments diégétiques présentés dans chacune des deux œuvres nous permettent donc, une fois de plus, de pencher du côté de l'adaptation libre.

6.4 Thèmes et motifs en jeu

Malgré la liberté avec laquelle Olivier Deprez transpose le récit de Kafka, l'adaptation a conservé les thèmes principaux présentés dans l'œuvre originale. La thématique la plus prégnante parmi celles que nous avons dégagées est sans doute celle de la fermeture. Une cloison

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 148.

infranchissable domine plusieurs sphères du récit. Un bon nombre de thèmes et motifs y sont d'ailleurs sous-tendus. Nous verrons d'abord comment cet hermétisme est véhiculé par tous les personnages qui gravitent autour de K. Nous pourrions établir un parallèle entre la fermeture des habitants et la rigidité de la matière en ce qu'elles font toutes deux obstacles à la communication. Puis nous verrons de quelles façons la fermeture compromet tout à la fois la mission de K. et le travail de création de l'artiste. Finalement, nous traiterons de l'inaccessibilité du *Château* et, à un autre niveau, celle du sens, résultant de la fermeture.

D'abord la fermeture se manifeste par le rejet, l'intolérance et l'hostilité à l'endroit de K. Tous les habitants du domaine du château mettent l'arpenteur géomètre en position d'altérité. Les personnages sont insensibles vis-à-vis de lui ; ils sont froids et refusent de déroger à leurs règles habituelles. Ils sont empreints de rigidité. Or, nous avons identifié plusieurs éléments de la représentation et de la narration qui contribuent à matérialiser et à faire perdurer cette atmosphère hostile. Un de ces motifs est celui de la neige. La tempête, le vent et la neige soulignent la froideur qui règne au village. Si le climat est froid, les relations et les contacts semblent l'être tout autant.

À ce sujet, deux éléments du dialogue démontrent que la communication est tendue. Le premier concerne la substance verbale. En fait, le caractère expéditif des dialogues est évocateur. Les interventions restent minimales – quasi télégraphiques – et la ponctuation lacunaire atteste une froideur en provenance du locuteur¹³. Le lecteur peut percevoir le manque d'intonation puisque, sans ponctuation, l'énoncé semble souvent emprunter un ton monocorde. Aussi, considérant l'espace réservé à l'énoncé scriptural qui, comme nous l'avons vu (*Voir* sect. 6.2), occupe généralement près de la moitié de la case, nous croyons que le ton est grave, sévère, et que la voix des personnages doit être entendue comme une voix forte. Le deuxième élément qui maintient la distance entre K. et les autres et soutient le thème de l'altérité est la façon dont K. est appelé. Trois fois dans l'œuvre, l'appellation «étranger» est utilisée : «Que veux-tu étranger ?¹⁴», «Tu mens étranger !¹⁵» ou encore «Que cherches-tu étranger ?¹⁶»

¹³ La marque de ponctuation la plus utilisée est le point d'interrogation. On retrouve peu ou pas de points, points d'exclamation, point de suspensions, etc.

¹⁴ Olivier Deprez, *Le Château*, coll. «Amphigouri», Belgique, Frémok, 2003, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

La manière dont K. est nommé démontre que les habitants sont rébarbatifs à la venue d'un nouvel individu. L'inhospitalité se fait donc signe de rigidité et de fermeture au village.

Cette rigidité qui règne chez les personnages gravitant autour de K. est également exprimée par la matière. Celle-ci est rugueuse et se travaille difficilement. En considérant toutes les caractéristiques attribuables à la matière (évoquées dans la section 6.1 de ce chapitre) nous pouvons soutenir que la technique choisie est en adéquation avec la thématique de la fermeture véhiculée dans l'œuvre. Dans l'ensemble des vignettes, les formes ne sont pas fluides. La rigidité du trait résulte des difficultés associées à la technique et identifiées dans ce chapitre. L'envahissement de coupures et de marques à l'intérieur des vignettes augmente également la froideur et l'atmosphère hostile qui domine dans le récit. La fermeture affecte tout moyen entrepris pour communiquer. Elle se fait ainsi sentir chez les personnages de la diégèse et dans la matière expressive utilisée par Deprez.

Si la rigidité et la rugosité sont attribuables à la matière, elles affectent la mission de l'artiste. La création est ardue. Les contraintes techniques sont nombreuses et gênent l'expression dans le travail de conception. Il y a un parallèle à faire entre l'entreprise de l'artiste et celle du personnage principal. K. doit, tout comme Deprez, affronter diverses difficultés associées à sa mission. Il est victime de la fermeture qui entraîne de nombreuses tentatives avortées et des allers-retours qui ne rapportent rien. C'est ainsi qu'est introduit dans la diégèse le thème de l'errance, étroitement lié à celui de la fermeture. Dans l'œuvre, l'errance se matérialise par les déplacements incessants dans la neige (figure 6.17), les nombreuses occurrences de chemins sinueux pris en serre par les bâtiments et par les couloirs labyrinthiques (figure 6.18). L'errance est causée par la fermeture venant de l'extérieur (des personnages) et non reconnaissance de la mission à accomplir. Et, comme nous l'avons exposé, la fermeture qui touche le personnage de K. est analogue à la situation de l'artiste.

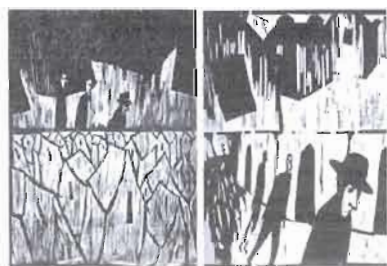


Figure 6.17 pages 128 et 129

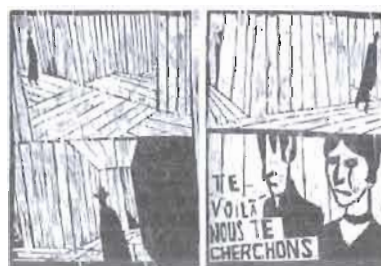


Figure 6.18 pages 210 et 211

Inévitablement, la fermeture a également une incidence sur l'accès au bâtiment convoité : le château. À l'intérieur de la diégèse, l'accès y est totalement impossible. La figure du château est intouchable. La fermeture augmente le mystère qui y règne en le rendant impénétrable, et donc impossible à démystifier- autant pour le lecteur que pour le personnage. Dans l'œuvre, plusieurs éléments de la représentation soutiennent le mystère et l'inaccessibilité du château. D'abord, le prisme qui renferme la tête du préposé Oswald, dont nous avons traité dans la section 6.2, aiguise la curiosité du lecteur. Le château devient un lieu de plus en plus étrange qui relève du fantastique ou de l'onirisme. D'autant plus que le bâtiment n'est jamais représenté ou identifié de façon claire. Le lecteur peut même douter de son existence¹⁷. Alors que Klamm pourrait donner un sens aux événements subis par K., celui-ci est impossible à rencontrer. Le château est un lieu fermé. Nous pouvons ici souligner l'analogie entre le château et le sens cristallisé d'une œuvre qui est généralement offert au lecteur en tant qu'entité univoque. Il y a un désir commun de décloisonnement qui se retrouve d'une part chez K. et, d'autre part, chez l'auteur et qui peut être expliqué par ce qui suit :

[...], la bande dessinée porte inscrite au plus profond de son potentiel expressif la trace de la liberté totale de la représentation iconique, liberté qui culmine avec l'abstraction, à savoir la capacité à représenter, sans pour autant signifier de manière hégémonique et monolithique.¹⁸

Quelque chose est à percer, à ouvrir, comme le démontre le motif de la serrure (figure 6.19). C'est pourquoi la thématique de la fermeture est dominante dans l'œuvre aussi bien au niveau de la diégèse qu'au niveau de la création.

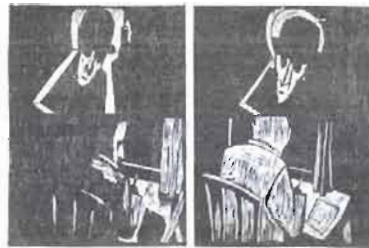


Figure 6.19 pages 98 et 99

¹⁷ Et ce, encore plus qu'à la lecture de l'œuvre de Kafka puisque la bande dessinée fonctionne davantage à établir un monde par le biais du visuel. Le lecteur accepte donc ce qu'il voit et doute de ce qui est absent.

¹⁸ Jean-Paul Gabillet. « Fantastique bande dessinée », in *Image & Narrative, Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 21 février 2005.

CHAPITRE VII

LE CONCEPT SINGULIER DE LA PRODUCTION AMPHIGOURIQUE

On l'a mentionné et les quatre chapitres précédents l'attestent : les auteurs des œuvres du corpus se montrent intéressés au renouvellement de la bande dessinée. Chacun, à sa manière, tente d'élargir les limites du médium. Ils relèvent de cette génération européenne, baignée dans l'univers de la bande dessinée traditionnelle mais témoin également de la transformation du secteur amorcée à l'orée des années 1970. Avec l'âge d'or des éditions Futuropolis et le foisonnement de revues spécialisées, la bande dessinée entrait alors dans une nouvelle phase créative et expérimentale qui aura métamorphosé le trop classique produit éditorial : l'album couleur cartonné de 48 pages.

À sa façon, la collection Amphigouri semble bien constituer l'aboutissement récent de cette démarche d'ouverture et d'exploration des possibilités narratives offertes par le médium de la bande dessinée. Car, au-delà de leurs singularités irréductibles, les œuvres y témoignent d'un projet éditorial cohérent qui les réunit. L'analyse des quatre ouvrages permet en effet de relever, tant aux niveaux technique, formel, narratif que thématique, les caractéristiques communes qui construisent l'identité de cette collection, l'exigence de la démarche qui l'anime.

7.1 Expression et matérialité

D'emblée, au premier contact, c'est la dimension matérielle de l'expression qui frappe le lecteur de ces ouvrages. Il se voit confronté à l'emploi de techniques rarement (voire jamais) utilisées dans le domaine de la bande dessinée. Chacune des techniques exploitées dans les quatre œuvres du corpus se distingue par son caractère singulier. Les œuvres analysées montrent que

chacune de ces techniques possède son lot de possibilités, d'applications particulières mais aussi ses propres limites.

Le parcours artistique des auteurs (travail en eau-forte, gravure, dessin) a favorisé l'exploitation de matières picturales variées. On assiste en fait à un mélange des traditions expressives aux confins de la littérature et de l'image, certes, mais encore entre bande dessinée et gravure, bande dessinée et monotype, etc. De nouvelles dynamiques expressives s'engendrent ainsi puisque ces techniques sont « médiatees » dans la mesure où elles font usage de matières possédant des qualités favorables à l'expression, avant même que celles-ci ne soient introduites dans le système de la bande dessinée. La dimension mixte intrinsèque à la bande dessinée se trouve ainsi amplifiée.

Le caractère singulier de chacune de ces techniques nous a obligée à observer le détail de leur fonctionnement et des diverses applications. Mais, dans leurs usages, ces nouvelles dynamiques expressives ont ceci de commun qu'elles sont susceptibles de raconter le processus de création de l'image. Se manifeste une volonté d'y exhiber le processus de création qui donne corps à l'œuvre. Les différentes étapes du processus de création transparaissent par la monstration de la matière modelée, appliquée ou retirée. Chacun de ses mouvements rappelle le geste de l'instance créatrice. L'auteur semble préoccupé par l'acte d'énonciation et tente de transmettre au lecteur, par le biais d'une utilisation particulière de la matérialité expressive, le processus qui a engendré le produit. La matière est palpable et son agitation, dirigée par le mouvement du corps, est perceptible. En affichant ses traces, l'œuvre exhibe le travail de l'artiste: ce qui se lit relève dorénavant autant d'un « faire¹ » que d'un « savoir-faire² ».

Ce *faire* du créateur se manifeste de différentes façons et, le plus souvent, sous forme de traces : salissures, vestiges d'anciens traits, empreintes, bavures, ou autres. Prolongement métonymique du graphiateur, la trace graphique a une fonction expressive, elle est racontante et atteste que quelqu'un a posé un geste, est intervenu, a manié la matière par le biais d'instruments. « Le geste graphique qui a engendré le dessin y demeure matérialisé et forme une trace

¹ Marion, *Traces en cases*, p. 7.

² *Ibid.*

apparente exposée à une perception consciente du lecteur.³» Cette trace donne l'impression d'une « expression immédiate » et fait du lecteur un témoin de l'expérience. Par le biais de la trace, le lecteur peut « [...] reconstruire dans son imaginaire, le geste d'exécution.⁴» Cette présence qui renvoie au geste créateur prend donc valeur autoréférentielle.

Dans ce contexte, la trace ne relève plus uniquement du cadre de la maladresse (involontaire ou assumée) mais souligne « l'insistance que l'on met à faire voir le geste.⁵» La nature hétérogène des matériaux et les « nouvelles » techniques de création et d'impression contribuent à cette réactualisation du geste par le biais de la trace. La sculpture, la gravure, l'utilisation de solvants ou d'abrasifs chimiques sont des techniques qui favorisent la perte de contrôle. La maîtrise parfaite en semble presque impossible. Le niveau de difficulté associé à la manipulation et à la recherche d'effets et de textures augmentent la difficulté de création et multiplient les imperfections.

La performance révélée au lecteur par l'entremise de la trace peut être de nature graphique, mais également chromatique. La couleur manifeste « une fonction poétique et expressive renvoyant à l'intervention expressive ou esthétique de l'instance énonciatrice⁶». Le dessin peut aussi se rendre indissociable du coloriage, il n'est alors plus que couleurs. Les œuvres analysées ont démontré l'important investissement auctorial à ce niveau, autant dans l'application des couleurs telles qu'elles sont connues pour leurs différentes pigmentations que dans l'utilisation du noir et du blanc auxquelles les impressions en quadrichromie permettent une gamme de nuances élargie.

Dans cette nouvelle approche de la matière et de la couleur à laquelle on assiste depuis l'avènement des éditeurs indépendants, l'attention du lecteur est, dans un premier temps, davantage portée sur les volumes, les masses, les textures et les traces que sur le scriptural ou le figuratif

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵ Johanne Villeneuve. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke » in *Intermédiatités, Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Raconter*. Université de Montréal. CRI, n° 2, automne 2003, p. 23.

⁶ Marion, *op. cit.*, p. 157.

habituel⁷. Dans ces masses, cette texture et cette trace, peu importe leur nature, ce qui se transmet au premier chef est essentiellement de l'ordre de la sensation. Devant l'acte performatif exécuté à l'aide de matériaux composites et d'outils divers, le lecteur est placé en situation de perception haptique⁸. S'appuyant sur Gilles Deleuze qu'il cite, Philippe Marion nous rappelle avec pertinence que la sensation est bien « ce qui se transmet directement, en évitant les détours ou l'ennui d'une histoire.⁹ » Ainsi, dans ce type de bande dessinée, quelque chose d'autre qu'une simple histoire se transmet. Au lecteur, de le reconnaître et, pour y parvenir, de délaisser son caractère passif, en devenant un actant principal dans l'acte de transmission. Un tel investissement lui est nécessaire car les retouches, le peaufinage et le travail effectué dans « l'après-coup » étant relativement marginalisés, la présence de traces peut affecter la lisibilité. La traditionnelle expressive peut faire place à une relative opacité qui motive le projet d'« œuvre amphigourique » à la base de la collection.

7.2 La rhétorique modale

Nous avons déjà souligné comment l'homogénéité de la présentation, le soin mis à la composition de la couverture et la haute qualité de l'impression en général, confèrent à l'objet que le lecteur tient un statut privilégié. Mais l'analyse de l'organisation formelle au sein des œuvres du corpus révèle également certaines caractéristiques communes. De celles-là, nous en retiendrons trois : la panopticit  de la double page, le format de la vignette et l'économie du scriptural.

D'une part, il a été possible d'identifier au sein de chacun des volumes divers procédés spécifiques qui accentuent la panopticit  sous laquelle la double page s'offre au lecteur. La symétrie, la répétition, la compensation et l'équivalence qui s'appliquent au découpage ou à la composition des vignettes (figures, masses, lignes, angles et couleurs) augmentent la dimension panoptique et l'esthétisme dans la double page. L'utilisation de couleurs en complémentarité

⁷ Nous entendons par figuratif « habituel » les formes au contour défini auxquelles le lecteur a été habité avec la bande dessinée.

⁸ Par l'expression « perception haptique », nous entendons une perception à haute teneur en texture, chargée d'une sensation tactile.

⁹ Marion, *op. cit.*, p. 9.

ou la transgression du cadre par certaines figures dans l'œuvre de Ricci en constituent une illustration exemplaire. Malgré la blancheur tranchante des gouttières, les cases et les planches sont liées par la complémentarité, le rappel des couleurs, le prolongement de certaines lignes du dessin et des figures dans les vignettes avoisinantes. Évitant de répertorier ici toutes les occurrences relatives à chacun des procédés susmentionnés, qu'il nous suffise de mentionner la répétition du portrait de Gloria Lopez dans l'œuvre de Van Hasselt, la symétrie des masses dans *Souvenir d'une journée parfaite* et l'usage quasi exclusif du diptyque dans *le Château*. Chacun de ces procédés favorise la lecture tabulaire et panoptique de la double page. Rompant la stricte linéarité de la lecture traditionnelle, les œuvres amphigouriques convient le lecteur à une activité de lecture singulière également prise en charge par la dimension picturale.

De plus, avec une moyenne proche de deux cases par planche¹⁰, on assiste dans les œuvres du corpus à une utilisation récurrente de vignettes de grand format. Le recours à ces vignettes de grand format, plus près de l'illustration que de la case traditionnelle, met l'accent sur la matière picturale. D'autant plus que l'emploi fréquent du diptyque dans les quatre œuvres ralentit le rythme du récit et favorise l'exposition des vignettes. Dans le langage de la « bande dessinée amphigourique », l'image s'impose.

Et de fait, dans cette perspective, une économie de la matière scripturale se laisse percevoir. Présente en quantité réduite, cette couche sémiotique s'articule de manière très différente d'une œuvre à l'autre. Elle est davantage mécanique dans *Anita* et *Gloria Lopez*, manuscrite dans *Souvenir d'une journée parfaite* et *le Château*. Si dans l'œuvre de Ricci et celle de Van Hasselt, l'insertion de la matière scripturale est postérieure à la création de l'image, chez Goblet et Deprez, la création de l'image et celle des énoncés scripturaux sont simultanées : une teneur en trace est donc attribuable aux énoncés qui font partie intégrante de la vignette. Mais, qu'elle soit discrète ou imposante, personnalisée ou anonyme, manuscrite ou mécanique, la matière scripturale dans chacune des œuvres semble, avant tout, vouloir laisser toute la place à ce qui se donne à lire en premier : l'image.

¹⁰ *Anita* présente une moyenne de 2 cases par planche, *Gloria Lopez*, 2,8 cases par planche; *Souvenir d'une journée parfaite*, 1,89 cases par planches; *le Château*, 2,1 cases par planche.

7.3 Les stratégies narratives

Le rapport entre l'œuvre amphigourique et le lecteur semble beaucoup plus personnel que celui proposé dans la bande dessinée traditionnelle. Pour trois des quatre œuvres au corpus, la narration est menée à la première personne. *Anita*, *Gloria Lopez* et *Souvenirs d'une journée parfaite* participent donc à cette nouvelle vague de récits menés au « je », alors que *Le Château* dévoile un fonctionnement différent, mais tout aussi efficace dans cette perspective. La figuration mise en place par Deprez invite parfois à une complicité avec le lecteur, comme dans le cas de ces regards qui lui sont directement adressés. Cette volonté d'investissement effective du lecteur, de stimuler sa participation au processus de lecture est rendue nécessaire non seulement dans l'opération de décryptage des signes mais également par la narration elle-même.

En effet, dans les ouvrages analysés, la narration semble affectée de nombreuses ruptures. Il n'est pas exclu que le recours à des modèles narratifs empruntés à la littérature et peu utilisés en bande dessinée ait favorisé telle propension à une certaine non-linéarité spatio-temporelle. Considérant la présence d'indications temporelles, *Anita* est sans doute le récit dont la linéarité semble la moins incertaine. Le scénario imaginé par Gabriella Giandelli adopte la forme d'un journal intime. Les souvenirs surgissent, et nous avons noté des ruptures entre l'image et le scriptural. L'image peut représenter une scène dont il n'est pas fait mention dans la narration scripturale. Il arrive également que l'image montre tout simplement une abstraction. La discontinuité de ces rapports n'est pas pour faciliter la lecture.

Dans *Souvenirs d'une journée parfaite*, le mélange d'autobiographique (reconstitué) et de fiction présente en alternance deux niveaux diégétiques qui comportent des interférences¹¹. Il s'avère parfois difficile d'attribuer clairement certains éléments du récit à un des deux niveaux. Le passé, le présent et la fiction sont liés. À cela s'ajoute les ruptures dans le traitement du dessin et du scriptural (changements dans le trait, la précision, le cadrage, le style, etc), réorientant sans cesse le tissu narratif. Avec *Anita* et *Souvenirs d'une journée parfaite*, la linéarité présente certes quelques ruptures, mais le lecteur peut aisément combler les sauts.

¹¹ Celui qui évoque le souvenir d'un père et celui qui présente une fiction imaginée à partir d'un nom lu au cimetière.

Dans les deux autres ouvrages, par contre, la lisibilité semble bien affectée par les ruptures spatio-temporelles et la volonté d'éliminer toute balise précise.

Dans *Gloria Lopez*, la linéarité est largement assurée par le continuum de la double planche dont nous venons de parler. La contrainte rigoureuse dans le format des cases et le découpage y stimule la lisibilité. La rupture s'installe toutefois dans la narration, dans le cadre temporel et dans le rapport image/scriptural. Le récit de type « série noire » qui se présente sous la forme d'une enquête policière fait usage de trois focalisations distinctes favorisant la discontinuité narrative et temporelle. De plus, les événements étant évoqués et non répertoriés, l'authenticité des faits et leur chronologie demeurent relativement incertaines. La crédibilité de celui qui assume la narration se voit mise en doute par tout ce qui est montré le concernant ainsi que par les délires dans lesquels il entraîne le lecteur. On assiste alors à une rupture entre image et scriptural qui fragilise la linéarité et la fluidité du récit.

Dans la dernière des quatre œuvres de l'échantillon, *Le Château*, une absence de balises spatio-temporelles se laisse également remarquer. Au cœur de l'adaptation littéraire menée par Olivier Deprez, la forme et le découpage assurent, là aussi, un continuum. En contrepartie, durant le processus d'adaptation, l'auteur semble avoir soustrait bon nombre des repères narratifs contenus dans l'œuvre originale. Le scriptural se réduit aux seuls dialogues, d'ailleurs brefs, qui n'offrent aucun repère efficace. C'est également le cas du contenu des vignettes affectées par cette instabilité et l'épure de l'arrière-plan décrits. Il devient donc difficile d'identifier et de distinguer les endroits où se déroule l'action. L'abstraction de plusieurs éléments et la perte de repères chronologiques brisent la linéarité du récit. Cette absence de forme fixe et de linéarité stricte rend le décryptage plus complexe et n'est pas sans affecter l'activité du lecteur. Dans son essai « Découpage fantastique et continuité graphique dans la bande dessinée », Laurent Gerbier résume la situation du *Château* de Deprez :

[...] les étapes de la figuration passent sans arrêt d'un registre à l'autre, d'un trait précis et détaillé à une esquisse déformée et hachée, d'un compte rendu minutieux à une allégorie délirante, pour respecter au plus près la multiplicité des facettes et des questions de l'auteur-personnage. [...] Ainsi, le jeu sur les ruptures et les discontinuités produit-il une BD qui doute en permanence, qui esquisse, essaye, cherche sans jamais trouver la

forme fixe ni la linéarité stricte, tout simplement parce que les mouvements de l'esprit et de la vie adoptent eux-mêmes cet aspect brouillon et pourtant cohérent.¹²

7.4 Thèmes et motifs en jeu

À première vue, les ouvrages retenus pour l'analyse présentent une grande variété thématique. Les contextes historiques et géographiques sont multiples, la caractérisation des personnages varie largement et leurs motivations divergent. Mais, au-delà de la singularité des thèmes et des motifs propres à chaque récit et dans une certaine mesure, il semble néanmoins possible de pointer, en arrière plan, une tension commune qui les anime. Chacun, en effet, semble traversé par une série d'oppositions qui peuvent s'articuler autour des thèmes généraux de la présence et l'absence.

Dans cette perspective, les échos entre les motifs et leur expression matérielle apparaissent de manière particulièrement saisissante. Bien que ne relevant plus explicitement du niveau thématique, il nous a semblé pertinent de les évoquer ici puisqu'ils demeurent l'expression éloquente de la cohérence du projet éditorial.

Le projet narratif d'*Anita* reposait essentiellement sur l'évocation de personnes ou de moments absents et regrettés, mais fragilement réactualisés, *re-présentés*, par le biais de la photographie et la tenue d'un journal. Cette dynamique d'une réalité passée qui échappe toujours à ses représentations se donne à lire dans une matière fortement présente : les agrégats massifs de pastel s'imposent à la vue et conservent les traces de leur création. Cette présence, insistante, de la photographie et de la matière rappelle au présent les relations passées tout comme le moment de création révolu, mais réactivé dans ses traces. L'ensemble des thèmes et motifs évoqués dans l'analyse d'*Anita* (la perte, les restes de repas, la solitude, etc.) s'avérait sous-jacent à cette dynamique.

¹² Laurent Gerbier, « Découpage fantastique et continuité graphique dans la bande dessinée », in *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 20 mars 2003.

Les figures de l'absence et de la présence se retrouvent également dans *Gloria Lopez*, tant au niveau de la diégèse que dans l'utilisation de la matière. De prime abord, *Gloria Lopez* évoque la présence d'un corps, de restes humains, motivée par le meurtre, l'absence d'une jeune femme. La forte présence de ces traces met surtout en relief l'absence de motif plausible aux yeux de l'enquêteur, l'impossibilité pour le narrateur de saisir l'âme de la défunte et, pour le lecteur, les lacunes volontaires dans le fil narratif. La présence répétée des portraits qui, au niveau de la diégèse, insistent sur la disparition, trouve un écho dans le travail du monotype où l'encre envahit les vignettes puis se retire. Elle se concentre à certains moments pour se diluer à d'autres. L'effacement de la matière génère la présence d'une trace sur le plan graphique, dont témoignent éloquemment les images fantômes mentionnées en cours d'analyse.

Signifiant majeur de l'absence, la mort est encore une fois au centre du récit de Dominique Goblet. C'est l'absence du père qui motive la quête de la narratrice, où les souvenirs sont générés par la présence d'objets ou de lieux visités. Mais, on le sait, tout souvenir n'existe que d'une absence première. C'est encore à l'absence du nom paternel (introuvable) que la présence (anonyme) d'un nom se donne comme l'amorce de la fiction. À cet égard autobiographie et fiction se motivent à la fois par la présence et par l'absence. C'est en fait la présence du narrateur au cimetière, le passage devant la caserne et les autres lieux visités qui, ravivant l'absence du père, motivent les occurrences autobiographiques. Puis, à son tour, la fiction est motivée par l'absence, dans ce même cimetière, du nom du père, mais également par la présence de plusieurs éléments autobiographiques qui prendront finalement place au cœur de cette fiction (itinéraire vers le cap Gris-Nez, le carnet, etc.). Là aussi, il a été possible d'établir un lien entre ces thématiques et le déploiement de la matière. L'effacement de traits ou la rature de caractères scripturaux, par exemple, y soulignent, de manière paradoxale, tout à la fois la négation du signe (et l'absence de ce à quoi renvoie le signe), mais aussi la présence actuelle d'un signe infirmé, une trace.

Les mêmes thématiques peuvent encore être identifiées dans l'œuvre d'Olivier Deprez. Sur le plan diégétique, l'arrivée d'un arpenteur géomètre engagé par le château impose sa présence au village. Mais, jamais le château ne se laissera voir, ceux qui pourraient éclaircir le malentendu entourant la présence de K. au village sont inatteignables et on ne reconnaît pas ses compétences. Klammer n'est entrevu qu'une seule fois par le trou d'une serrure et Oswald,

le préposé du château, est présenté comme une sorte de prisme, objet fantastique. Cette non-reconnaissance, l'errance de K., sa quête et l'hostilité des personnages qu'il côtoie accentuent l'absence d'ouverture. Au niveau de la représentation, nous avons précédemment évoqué l'éli-sion, l'absence d'éléments concrets composant l'arrière-plan que vient suppléer la présence de divers signes graphiques. De même, au sein de plusieurs vignettes, la présence de corps et d'objets accentue l'absence d'assise, de plan pouvant fixer les corps et objets.

7.5 De nouvelles avenues pour le 9^e art

Nous pouvons donc définir, dans les quatre œuvres de l'échantillon, la présence et l'absence comme des thématiques dominantes, contenues aussi bien dans la diégèse que dans le traitement de la matière. Et, une fois de plus, cette observation situe la bande dessinée amphigourique en rupture avec la bande dessinée traditionnelle. Dans les œuvres du corpus, nous assistons donc :

- 1 – À une exploitation nouvelle de techniques expressives qui renvoie à un univers sensoriel en révélant une expérience tactile :
- 2 – À une composition esthétique et singulière des éléments arthrologiques.
- 3 – À une métamorphose du rôle du lecteur qui devient témoin d'une *performance* picturale et :
- 4 – À la proposition d'une participation plus active, plus créatrice du lecteur qui doit accepter d'affronter le flou et donc, le doute.

Des pages qui précèdent, nous pouvons conclure que les œuvres amphigouriques relèvent bien d'une volonté éditoriale cohérente, précise et exigeante.

CONCLUSION

La collection Amphigouri revendique donc une utilisation résolument poétique des ressources du médium dont les principales caractéristiques semblent être la création d'une nouvelle expression plastique, l'économie du scriptural, un investissement rigoureux de la contrainte modale, l'opacité du récit, son caractère polysémique, la faculté de résister à une lecture immédiate, le choix d'exploiter les arts graphiques « traditionnels », mais également le souci d'une réflexion sur l'acte de narration. L'analyse d'une œuvre hors collection, *Souvenir d'une journée parfaite*, nous aura convaincue de l'étendue de cette ambition, au-delà des seuls titres de la collection, sur l'ensemble de la production de l'éditeur: « On fait des livres qui doivent être – et qui sont – difficiles, qui comportent un certain type de recherche, et qu'il n'y a que nous qui pratiquons.¹ » La collection Amphigouri se propose donc comme un portail, un emblème, qui affiche les choix assumés par ce collectif d'auteurs.

Mais, au terme de ce mémoire nous pouvons également soutenir la pertinence de poursuivre l'étude des productions issues de ce courant. En effet, les expérimentations qui ont donné lieu aux projets amphigouriques mettent l'accent sur les possibilités du médium. Les ressources intrinsèques de la bande dessinée y sont mises à profit et révèlent les nouvelles avenues que le genre mixte du 9^e art est susceptible d'emprunter. Elles ne peuvent qu'inciter à poursuivre des études plus générales sur les modalités de la narration graphique contemporaine. Les explorations subséquentes pourraient d'ailleurs s'insérer au sein du champ des recherches sur l'intermédialité. Dans leur volonté de faire dialoguer divers secteurs de la littérature et des arts plastiques, de tels ouvrages favorisent le renouveau de l'expression et l'émergence de discours pluriels dont le décryptage transforme l'activité de lecture. Projet proprement « amphigourique » que résume, à sa façon, le propos d'Olivier Deprez: « Rien ne serait entrepris dans ce monde si l'individu possédait à priori (*sic*) la connaissance du chemin.² »

¹ Propos de Thierry Van Hasselt lors de l'entretien qu'il nous a accordé à Montréal, le 7 novembre 2003.

² Thierry Van Hasselt, Denis Deprez, Olivier Deprez, Vincent Fortemps et collaborateurs, *Frigobox*, Belgique, Fréon, n° 3, avril 1995, p. 16.

APPENDICE

ŒUVRES PARUES CHEZ FRÉON¹

1992	<i>Frigorevue</i> #1	Jean-Christophe Long, Olivier Poppe, Olivier Deprez, Thierry Van Hasselt et Vincent Fortemps
1993	<i>Frigorevue</i> #2	Olivier Deprez, Olivier Poppe, Benoît Jacques, Ollivier Swenne, Jean-Christophe Long, Éric Lambé, Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Dominique Goblet, François Goderniaux, Éric Blésin, Denis Deprez, Manu Mottu, Alain Corbel, Stéphane De Longréc et Nathalie Dourov.
1994	<i>Frigobox</i> #1 (sans titre)	Paz Boïra, François Goderniaux, Jean-Christophe Long, Luc Lamy, Denis Deprez, Dominique Goblet, Thierry Van Hasselt, Éric Blésin, Olivier Deprez, Olivier Poppe et Vincent Fortemps.
	<i>Frigorevue</i> #3	Vincent Fortemps, Olivier Deprez, Thierry Van Hasselt, Éric Blésin, Jean-Christophe Long, Dominique Goblet, Olivier Poppe, Éric Lambé, Olivier Swenne, Manu Mottu, Denis Deprez, François Goderniaux, Paz Boïra, Luc Lamy, Frédéric Thiry, Thierry Wegria, Nathalie Dourov et Stéphane De Longréc.
1995	<i>Cimes</i>	Vincent Fortemps (collection Amphigouri)

¹ Les œuvres qui constituent la présente liste sont issues des collections associées à Fréon. Certaines sont parues sous le label Frémok, mais appartiennent aux collections préexistantes à la fusion. Nous avons également inclus les numéros de *Frigorevue* dans cette liste puisque le dernier numéro de la revue a été publié après la formation du groupe Fréon.

- 1995 *Frigobox #2*
(sans titre) Olivier Poppe, Olivier Deprez, Dominique Goblet, Jean-Christophe Long, Vincent Fortemps, Olivier Swenne, Thierry Van Hasselt, Denis Deprez et Alexander Negrelli.
- Frigobox #3*
(sans titre) Olivier Poppe, Olivier Swenne, Denis Deprez, Vincent Fortemps, Thierry Van Hasselt, Jean-Christophe Long, Olivier Deprez, Alexander Negrelli et Georges Meurant.
- Frigobox #4*
Éléments politiques Paz Boïra, Alberto Breccia, Denis Deprez, Olivier Deprez, Vincent Fortemps, Dominique Goblet, François Godemiaux, Pascal Lefèbvre, Jean-Christophe Long, Alexander Negrelli, Olivier Swenne et Thierry Van Hasselt.
- Frigobox #5*
Lent immédiat Denis Deprez, Jan Bactens, Olivier Poppe, Olivier Deprez, Vincent Fortemps, Thierry Van Hasselt, Jean-Christophe Long.
- Frigorevue #4* Dominique Goblet, Jean-Christophe Long, Thierry Van Hasselt, Denis Deprez, Olivier Deprez, Olivier Poppe et Vincent Fortemps.
- Les Nébulaires* Denis Deprez (collection Amphigouri)
-
- 1996 *Frigobox #6*
Désordres de discours Ricard Castells, Enrique et Alberto Breccia, Denis Deprez, Olivier Deprez, Dominique Goblet, Thierry Van Hasselt, Vincent Fortemps, Olivier Poppe, Jan Baetens.
- Frigobox #7*
Soyons réalistes Alberto Breccia, Thierry Van Hasselt, Paz Boïra, Vincent Fortemps, Jan Baetens, Olivier Poppe, Jean-Christophe Long, Vincent Sardon, Olivier Deprez, Dominique Gastout.
- Frigobox #8*
Fleurs de peau Alex Barbier, Thierry Van Hasselt, Jean-Christophe Long, Vincent Fortemps, Caroline Huynen, Alberto et Enrique Breccia, Hectoe Oesterheld, Luc Lamy, Thierry Umbreit, Denis Deprez, Gérald Messadié, Éric Lambé, Olivier Poppe

1997	<i>De la chose</i>	Alex Barbier (collection Quadrupède)
	<i>Portraits Crachés</i>	Dominique Goblet (collection Amphigouri)
1998	<i>Anita</i>	Stefano Ricci (collection Amphigouri)
	<i>Frigobox #9</i> (sans titre)	Olivier Poppe, Enrique et Alberto Breccia, Hector Oesterheld, Frédéric Coché, Luc Vandewalle, Bart Schoofs, Filip Ysenbaert, J. Lens, Mario Debaenc, Thierry Dupas, Mieke Lamroy, Thierry Van Hasselt, Jean-Christophe Long, Olivier Depez, Paz Boïra, Dominique Goblet, l'insulaire, Ariana Svetie, Georges Meurant, Vincent Fortemps, Éric Lambé.
	<i>Lettres au maire de V.</i>	Alex Barbier (collection Amphigouri)
	<i>Salut, Deleuze !</i>	Martin Tom Dieck et Jens Balzer (collection Amphigouri)
1999	<i>Dépôt noir 01</i>	Stefano Ricci (collection Quadrupède)
	<i>Frigobox #10</i> (sans titre)	Stefano Ricci, Ricard Castells, Alberto Breccia, Jan Bactens, Frédéric Coché, Pascal Placeman, William Henne, Martin Tom Dieck, Michaël Matthys, Jean-Christophe Long, Olivier Poppe, Alex Barbier, Olivier Depez, l'insulaire, Dominique Goblet, Denis Depez, Thierry Van Hasselt.
	<i>Gloria Lopez</i>	Thierry Van Hasselt (collection Amphigouri)
	<i>Passage en douce</i>	H.Klacokar V. (hors collection)
2000	<i>Autoportrait du vampire d'en face.</i> <i>Lettres au maire de V.</i> vol. 2	Alex Barbier (collection Amphigouri)

	<i>Récits de ville #1:</i>	Eric Lambé
	<i>Ophélie et les directeurs des ressources humaines</i>	
	<i>Récits de ville #2:</i>	Collectif
	– <i>Aiguillage</i>	Olivier Deprez et Nathalie Lambert
	– <i>La fosse</i>	Alain Corbel
	– <i>Bruxelles, année zéro</i>	Alain Quéméré
	– <i>Opulence</i>	Jean-Christophe Long
	– <i>Par quel étrange mécanisme</i>	Sylvain Victor
	<i>Récits de ville #3:</i>	Collectif
	– <i>A place called city</i>	Jan Baetens
	– <i>Sans titre</i>	Gabriella Giandelli
	– <i>Territiroirs</i>	Martin Tom Dieck
	– <i>Sans titre</i>	Olivier Poppe
	– <i>D'une nuit à l'autre</i>	Christian Coppin et Merkeke
2001	<i>Che</i>	Alberto Breccia, Enrique Breccia et Hector Oesterheld (collection Amphigouri)
	<i>Récits de ville #4:</i>	Frédéric Coché
	<i>Hortus Sanitatis</i>	
	<i>Récits de ville #5:</i>	Dominique Goblet
	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i>	
2002	<i>Brutalis</i>	Thierry Van Hasselt, en collaboration avec Karine Pontiers (hors collection)
	<i>Dépôt noir 02</i>	Stefano Ricci (collection Quadrupède)
	<i>En série</i>	Aude Samama (collection Amphigouri)

	<i>Les nouvelles aventures de l'incroyable Orphée : Le retour de Deleuze</i>	Martin Tom Dieck et Jens Balzer (collection Amphigouri)
	<i>L'Expiation</i>	Felipe H.Cava et Ricard Castells (collection Amphigouri)
	<i>Modo Quid : enquêtes posthumes</i>	Jean-Christophe Long (collection Amphigouri)
2003	<i>Chantier Musil (coulisse)</i>	Vincent Fortemps, sur un projet de François Verret (hors collection)
	<i>Le Château</i>	Olivier Deprez (collection Amphigouri)
	<i>Lycaons</i>	Alex Barbier (collection Amphigouri)
	<i>Moloch</i>	Michael Matthys (collection Amphigouri)
	<i>Mr Burroughs</i>	Pedro Nora et David Soares (collection Amphigouri)
2004	<i>Cimes (nouvelle édition)</i>	Vincent Fortemps (collection Amphigouri)
	<i>Encore un exemple où la vie est comme ça</i>	Paz Boïra (collection Amphigouri)
	<i>Qui a connu le feu</i>	Olivier Bramanti et Yvan Alagbé (collection Amphigouri)
2005	<i>CHRZ</i>	Stefan Van Dintner (collection Amphigouri)
	<i>Dépôt noir 04</i>	Stefano Ricci (collection Quadrupède)
	<i>Vie et mort du héros triomphant</i>	Frédéric Coché
2006	<i>Vortex</i>	Martin Tom Dieck (collection Quadrupède)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Deprez, Olivier. *Le Château* (d'après F. Kafka). Coll. « Amphigouri ». France : Frémok, 2003. 222 pages.

Goblet, Dominique. *Souvenir d'une journée parfaite*. Coll. « Récits de ville ». Belgique : Fréon, 2001. 45 pages.

Ricci, Stefano, et Gabriella Giandelli. *Anita*. Coll. « Amphigouri ». Belgique : Fréon, 1998. 51 pages.

Van Hasselt, Thierry. *Gloria Lopez*. Coll. « Amphigouri ». Belgique : Fréon, 1999, 207 pages.

Corpus sur la bande dessinée (théories et entretiens)

Baetens, Jan. « Une leçon de clair/obscur », www.freon.org. 12 décembre 1995, consultée le 10 décembre 2003.

———. « Alex Barbier, contraint et coloriste », www.freon.org, 1^{er} janvier 2001, consultée le 10 décembre 2003.

———. « Gloria Lopez : une réflexion sur le langage de la bande dessinée », www.freon.org, 2 février 2001, consultée le 10 décembre 2003.

———. « Essai sur les images et le texte dans la bande dessinée », www.freon.org, 15 mars 2001, consultée le 10 décembre 2003.

———. « M comme main. Une lecture du château de Kafka adapté par Olivier Deprez », *Image & Narrative, Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, mai 2004, consultée le 8 juin 2004.

- Bactens, Jan, et Pascal Lefebvre. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Amsterdam-Bruelles : Sherpa-CBBD, 1993.
- Bellefroid, Thierry. *Les éditeurs de bande dessinée*. Coll « Profession ». Belgique : Niffle, 2005. 165 pages.
- Canard, Bruno, et Franck Aveline. « Les agitateurs culturels », (entretien avec les fondateurs de Fréon), www.du9.org, octobre 1999, consultée le 10 septembre 2004.
- Deprez, Olivier. « Écrire avec des images, dessiner avec des mots pour une économie intersémiotique de la bande dessinée », www.freon.org, 5 mars 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « La contrainte technique ou l'origine de *Gloria Lopez* », www.freon.org, 12 avril 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « Notes à propos des pratiques et des théories intersémiotiques : contribution à une poétique du regard », www.freon.org, 30 avril 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « Contribution à une poétique du regard, suite I. Notes sur l'adaptation de *À la Recherche du temps perdu* en bandes dessinées », www.freon.org, 10 mai 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « Autres aspects de la poétique du regard dans *À la Recherche du temps perdu* », www.freon.org, 17 mai 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « Autour du Château, errance Le motif du château dans *KILLALUSIMENO* de Renaud Camus. POL, 2001 », www.freon.org, 31 mai 2001, consultée le 10 décembre 2003.
- . « Le regard comme projet intersémiotique Une approche théorique », *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, août 2001, consultée le 4 mars 2005.
- . « Limites, Coupures, Matières », *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 20 mars 2003.

- Eisner, Will. *Le récit graphique : Narration et bande dessinée*. Paris : Vertige Graphic, 1998, 167 pages.
- Fremok. « Le dossier de presse indispensable », www.fremok.org, s. d., consultée le 18 septembre 2004.
- . *Le Traité*, www.fremok.org, 22 juin 2002, consultée le 15 décembre 2003.
- . « Librairie des œuvres », www.fremok.org, s. d., consultée le 28 juillet 2005.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *Récits et Discours par la Bande* Coll. « Essais ». Paris : Hachette, 1977, 253 pages.
- Gabillet, Jean-Paul. « Fantastique bande dessinée ». *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 21 février 2005.
- Gauthier, Guy. « La stratégie du conteur masqué ». *Urgences*, n° 32 (mai 1991), p. 44-58.
- Gerbier, Laurent. « Découpage fantastique et continuité graphique dans la bande dessinée ». *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, septembre 2001, consultée le 20 mars 2003.
- Gervais, Bertrand. « Du geste à l'action, du texte à l'image ». *Mieux vaut Tardi* Deuxième colloque de bande dessinée de Montréal. Montréal : Analgon, 1989, p. 7-23.
- Groensteen, Thierry. www.mediadesk.com/fr/groensteen (site qui présente un grand nombre d'articles écrits par l'auteur). consultée le 12 décembre 2003.
- . *Système de la bande dessinée*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 206 pages.
- . *Lignes de vie : le visage dessiné*. Saint-Egrève (France) : Mosquito, 2003, 79 pages.
- Jade. « L'électron belge » (entretien avec Thierry Van Hasselt et Vincent Fortemps). www.pastis.org/jade, s. d., consultée le 20 janvier 2003.

————— «Entretien avec les fondateurs de l'Association». www.pastis.org/jade. s. d., en ligne le 21 février 2005.

Lefèbvre, Pascal (éd). *L'image BD*. Acte du colloque international. Belgique : Open Ogen, 1991. 103 pages.

—————, «Narration in Comics». *Image & Narrative, Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, août 2000, consultée le 20 mars 2003.

Lemay, Sylvain. «Fréon décongèle la bande dessinée». www.civilcad.ca/j-frigo. s. d., consultée le 18 septembre 2004.

Leverette, Marc. «Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory and the Uses of Meaning». *Image & Narrative, Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, janvier 2003, consultée le 20 mars 2003.

Marion, Philippe. *Traces en cases Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Academia, n° 204 (1993), 291 pages.

Martin, Jean-Philippe. «L'irrésistible ascension de l'édition indépendante». *9^e Art*. Paris : Les Cahiers du Musée de la bande dessinée, n° 5 (2000), p. 22-31.

Mc Cloud, Scott. *Réinventer la bande dessinée*. Paris : Vertige Graphie, 2002. 202 pages.

Menu, Jean-Christophe, Stanislas, Matt Konture, Lewis Trondheim, Killoffer, David B. et Blunch. *Le pâté de lapin*. Paris : L'Association, 1997. 146 pages.

Morel, Frédéric (dir. publ.). «Qu'est-ce que la BD ?». *Beaux Arts Magazine* (hors série), décembre 2002. 146 pages.

Pecters, Benoît. *Case, planche, récit : Lire la bande dessinée*. Belgique : Casterman, 1998, 143 pages.

Polomé, Pierre, et Vincent Bernière. «Entretiens avec les auteurs du Frémok». www.fremok.org, s. d., consultée le 28 juillet 2005.

Ryan, Marie-Laure. «On Definig Narrative Media». *Image & Narrative. Online Magazine Of Visual Narrative*, www.imageandnarrative.be, février 2003, consultée le 20 mars 2003.

Sohet, Philippe, et Yves Lacroix. *L'ambition narrative : Parcours dans l'œuvre d'Andréas*. Coll. «Documents». Montréal : XYZ éditeur. 1999, 266 pages.

Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline. «Signe visible, Signe lisible (dans la page manuscrite de l'écrivain et dans le dessin d'artiste)», www.freon.org, s. d., consultée le 10 décembre 2003.

Van Hasselt, Thierry, Denis Deprez, Olivier Deprez, Vincent Fortemps et collaborateurs. *Frigobox*. Belgique Fréon, n° 1 (décembre 1994), 82 pages.

_____. *Frigobox*. Belgique : Fréon, n° 2 (février 1995), 82 pages.

_____. *Frigobox*. Belgique : Fréon, n° 3 (avril 1995), 98 pages.

_____. *Frigobox: Éléments politiques*. Belgique : Fréon, n° 4 (septembre 1995), 130 pages.

_____. *Frigobox: Lent immédiat*. Belgique : Fréon, n° 5 (décembre 1995), 100 pages.

_____. *Frigobox: Désordres de discours*. Belgique : Fréon, n° 6 (février 1996), 114 pages.

_____. *Frigobox: Soyons réalistes*. Belgique : Fréon, n° 7 (juin 1996), 114 pages.

_____. *Frigobox: Fleurs de peau*. Belgique : Fréon, n° 8 (décembre 1996), 178 pages.

_____. *Frigobox*. Belgique : Fréon, n° 9 (janvier 1998), 242 pages.

_____. *Frigobox: erratum ad se ipsum*. Belgique : Fréon, n° 10 (décembre 1999), 209 pages.

Autres

Barthes, Roland. «Le grain de la voix». *L'obvie et l'obtus : Essais critique III*. Coll. «Points». Paris : Seuil. 1982, p. 236-245.

- Benjamin, Walter. « Le narrateur : Réflexion à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Mercur de France*, t. 315, n° 1067 (mai-août 1952), p. 145-178.
- Cisneros, James, et Michèle Garneau (comp.). *Intermédiarité. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques : Raconter*. Université de Montréal : CRI, n° 2 (automne 2003), 190 pages.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1969, 293 pages.
- . *Figures III*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1972, 286 pages.
- . (comp.). *Esthétique et poétique*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1992, 245 pages.
- Jost, François. « Pour une narratologie impure ». *Protée*, vol. 19, n° 1 (hiver 1991), p. 19-24.
- . *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*. Coll. « Du cinéma ». Québec : Nota Bene Inc., 1998, 184 pages.
- Kafka, Franz. *Le château*. Coll. « folio ». Paris : Gallimard, 1938, 531 pages.
- Sauter, Catherine. *Le langage visuel*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ éditeur, 1998, 159 pages.
- Vandendorpe, Christian. « Lecture et quête de sens ». *Protée*, vol. 19, n° 1 (hiver 1991), p. 95-101.