

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN JOURNAL INTIME EN BANDE DESSINÉE :
LE CAS DU *JOURNAL* DE FABRICE NEAUD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CHRISTIAN PICHET

AVRIL 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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus vifs remerciements à M. Philippe Sohet et Yves Lacroix qui m'ont encouragé dès le début à travailler sur Fabrice Neaud et qui m'ont soutenu tout au long de mon travail. Leurs commentaires, leur direction avisée, fidèle et exigeante, m'ont permis sans cesse de préciser ma pensée et de développer mon sens critique. Ce mémoire leur doit beaucoup.

Ma plus profonde gratitude s'adresse à mes parents qui m'ont permis de mener à bien ce projet. Leur soutien, tout au long de ces trois années de labeur, a été vivement apprécié. Sans leur appui moral (et financier), ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

Je voudrais aussi remercier mes collègues et amis qui m'ont sans cesse encouragé pendant ces trois longues années de travail. Merci à vous tous.

Je ne saurais oublier, enfin, ma douce Julie, pour la patience — l'énorme patience — et les efforts qu'elle a consentis devant les changements d'humeur occasionnés par ce travail.

TABLES DES MATIÈRES

LISTES DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	9
CHAPITRE I	
L'ÉMERGENCE DE LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE	10
1. Les années 70 : la genèse du genre autobiographique	10
1.1 Aux origines du genre : la bande dessinée underground.....	11
1.2 Les premiers récits autobiographiques (Crumb, Green, Spiegelman)	12
1.3 Deux autres fondateurs de l'autobiographie américaine (Pekar, Eisner).....	14
1.4 L'émergence d'une bande dessinée autobiographique au féminin	15
1.5 Tentatives d'essais autobiographiques en Europe.....	16
2. Les années 80 : la (timide) percée autobiographique en Europe	18
2.1 Premières tentatives autobiographiques en France	19
2.2 <i>Passe le temps</i> d'Edmond Baudoin (1982).....	20
2.3 Un cas à part : <i>Maus</i>	21
3. Les années 90 : l'explosion du genre autobiographique	23
3.1 La naissance de nouvelles maisons d'éditions indépendantes	23
3.2 La primauté du genre autobiographique	24
4. La mutation des années 1996-2004.....	26
4.1 Le journal intime.....	27
CHAPITRE II	
LA QUESTION DU JOURNAL INTIME	30
1. Problématique du journal intime.....	31

2.	Le journal intime : essai de caractérisation	34
	A) Les contenus	34
	B) Les fonctions.....	36
	C) La question de <i>l'intime</i>	39
	D) Un critère : la datation	41
	E) <i>Nulla dies sine linea</i> (pas un jour sans une ligne) ?.....	42
	F) La structure du journal.....	44
	G) Journal VS Autobiographie	45
	H) Temps vécu / temps inscrit	46
	I) La publication du journal.....	48
3.	Histoire du journal.....	52
3.1	Naissance du genre.....	52
3.2	Le journal reconnu comme œuvre.....	54
4.	Postures actuelles et nouvelles formes du journal.....	55
5.	Signification sociale du phénomène.....	59
6.	État de la recherche aujourd'hui	61
	DEUXIÈME PARTIE.....	65
	CHAPITRE III	
	LE <i>JOURNAL</i> DE FABRICE NEAUD	66
1.	Le <i>Journal</i> de Fabrice Neaud.....	67
1.1	Histoire de la publication	67
1.2	Réception critique et publique du <i>Journal</i>	69
1.3	Le <i>Journal</i> : format et couleur	73
1.4	Durée et longueur	75
1.5	Processus de publication du <i>Journal</i>	77
1.6	Publication du <i>Journal</i> (2) : les conséquences.....	79
1.7	Processus de création du <i>Journal</i>	82
1.8	Temps vécu/temps inscrit dans le <i>Journal</i>	86

1.9	Le Journal : les contenus.....	91
2.	Aperçu des études critiques sur le <i>Journal</i>	95

CHAPITRE IV

	ÉTUDE FORMELLE DU <i>JOURNAL</i>	98
--	--	----

1.	La question du « je »	99
1.1	Quelques généralités	99
1.2	La rhétorique de l'autoreprésentation dans le <i>Journal</i>	102
1.2.1	Représentation « extérieure » (ou focalisation objective).....	105
1.2.2	Réprésentation « intérieure » (ou focalisation subjective).....	110
1.2.3	Représentation « intérieure » et « extérieure » : cas d'alternances	114
1.2.4	Représentation <i>in absentia</i>	116
1.2.5	Représentation « expressionniste »	120
2.	La représentation des personnes.....	123
2.1	Les représentations « effacées ».....	124
2.2	Les représentations « visibles ».....	130
2.2.1	L'individualisation des personnes.....	132
2.2.2	L'utilisation du gros plan	134
2.2.3	La sérialité des visages.....	138
2.2.4	Quelques cas d'expérimentation	140
3.	Le « Laboratoire » du <i>Journal</i>	144
3.1	Le pouvoir des mots	145
3.1.1	L'éclatement des phylactères	146
3.1.2	La mise en valeur du verbal	150
3.2	Le rapport texte/image	157
3.2.1	Les « échos » entre texte et image au sein d'une même case	158
3.2.2	« Échos » texte/image entre les cases (ou les greffes métaphoriques)	161
3.2.3	Des cases-métonymiques : quelques cas.....	168
3.3	L'image	172

3.3.1	Les variations graphiques.....	173
3.3.2	Les variations graphiques (bis)	177
3.3.3	Les séquences muettes	180
CONCLUSION		184
APPENDICE.....		191
BIBLIOGRAPHIES		271

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1-2-3-4	Couvertures des tomes I, II, III, 4	192
5	<i>Bananas n°2</i> [pagination inconnue]	193
6-7	Croquis de la page 139 du <i>Journal (III)</i> et version finale	194
8	<i>Maus</i> [pagination inconnue]	195
9	<i>Approximativement</i> [pagination inconnue]	195
10	<i>Journal (4)</i> [page 74, cases 3-4, page 75, case 1]	196
11	<i>Journal (I)</i> [page 16]	197
12	<i>Ego comme X n°5</i> [page 17, cases 1-6]	197
13	<i>Journal (III)</i> [page 6, cases 4-7]	198
14-15	<i>Journal (III)</i> [pages 174-175]	199
16-17	<i>Journal (III)</i> [pages 249-250]	200
18-19	<i>Journal (III)</i> [pages 251-252]	201
20-21	<i>Journal (III)</i> [pages 28-29]	202
22	<i>Journal (III)</i> [page 360, cases 1-3]	203
23	<i>Journal (III)</i> [page 71]	204
24-25	<i>Journal (III)</i> [pages 186-187]	205
26-27	<i>Journal (III)</i> [pages 188-189]	206
28	<i>Journal (III)</i> [page 190]	207
29-30-31	<i>Journal (III)</i> [pages 286-287-288]	208
32-33-34	<i>Journal (III)</i> [pages 362-363-364]	209
35	<i>Journal (4)</i> [page 76, case 4]	210
36	<i>Journal (4)</i> [page 152, case 4]	210
37	<i>Journal (4)</i> [page 71, case 4]	210
38	<i>Journal (III)</i> [page 17, cases 1-6]	211

39	<i>Journal (III)</i> [page 180, case 3].....	211
40	<i>Journal (III)</i> [page 192, case 5].....	211
41	<i>Journal (III)</i> [page 192, case 6]	211
42	<i>Journal (II)</i> [page 68, cases 6-9].....	212
43	<i>Journal (I)</i> [page 5, cases 2-4]	212
44	<i>Journal (I)</i> [page 6, cases 1-3]	212
45	<i>Journal (I)</i> [page 81]	213
46	<i>Ego comme X</i> n° 5 [page 25, case 3-4]	213
47	<i>Journal (III)</i> [page 44]	214
48	<i>Journal (I)</i> [page 24, cases 4-6]	215
49	<i>Journal (I)</i> [page 25, cases 1-3]	215
50	<i>Journal (III)</i> [page 16, case 1]	215
51	<i>Journal (II)</i> [page 31].....	216
52	<i>Journal (III)</i> [page 190, cases 1-3].....	217
53-54	<i>Journal (I)</i> [pages 108-109].....	218
55	<i>Journal (I)</i> [page 91, case 5]	219
56	<i>Journal (III)</i> [page 295, cases 3-9].....	219
57	<i>Journal (III)</i> [page 116]	220
58	<i>Journal (III)</i> [page 253, cases 1-3].....	220
59	<i>Journal (III)</i> [page 116]	221
60	<i>Journal (I)</i> [page 40]	221
61-62	<i>Journal (4)</i> [pages 170-171].....	222
63	<i>Journal (4)</i> [page 102]	223
64	<i>Journal (4)</i> [page 67]	223
65	<i>Journal (I)</i> [page 69]	223
66	<i>Journal (I)</i> [page 49, case 1]	224
67	<i>Journal (III)</i> [page 216]	225
68-69	<i>Journal (I)</i> [pages 76-77]	226
70	<i>Journal (III)</i> [page 309]	227

71	<i>Journal (II)</i> [page 309].....	228
72	<i>Journal (III)</i> [page 300]	229
73	<i>Journal (II)</i> [page 136, cases 1-4].....	230
74	<i>Journal (III)</i> [page 348]	231
75	<i>Journal (III)</i> [page 15, case 6]	232
76	<i>Journal (III)</i> [page 22, case 4]	232
77	<i>Journal (III)</i> [page 131, case 1].....	232
78	<i>Journal (III)</i> [page 130]	233
79-80	<i>Ego comme X</i> n° 5 [pages 86-87].....	234
81	<i>Journal (III)</i> [page 326, cases 8-9].....	235
82	<i>Journal (II)</i> [page 267].....	236
83	<i>Journal (I)</i> [page 101]	237
84	<i>Journal (I)</i> [page 26].....	238
85-86	<i>Journal (III)</i> [pages 309-310].....	239
87-88	<i>Journal (4)</i> [pages 50-51].....	240
89	<i>Ego comme X</i> n° 5 [pages 1-2].....	241
90	<i>Journal (III)</i> [page 15, case 8]	242
91	<i>Journal (III)</i> [page 227,cases 8-9].....	242
92	<i>Journal (III)</i> [page 228, cases 3-4].....	242
93	<i>Ego comme X</i> n° 7 [page 80].....	243
94	<i>Journal (II)</i> [page 21].....	244
95	<i>Journal (II)</i> [page 24, cases 3-4].....	245
96	<i>Journal (4)</i> [page 181, cases 1-3].....	245
97-98	<i>Journal (III)</i> [pages 134-135].....	246
99	<i>Journal (I)</i> [page 45, cases 6-7]	247
100	<i>Journal (I)</i> [page 46, case 1]	247
101	<i>Journal (I)</i> [page 57, cases 1-3]	248
102-103	<i>Journal (III)</i> [pages 146-147].....	249
104	<i>Journal (III)</i> [page 243]	250

105	<i>Journal (III)</i> [page 256]	251
106-107	<i>Journal (III)</i> [pages 262-263].....	252
108	<i>Journal (I)</i> [page 58]	253
109	<i>Journal (I)</i> [page 61, cases 1-5]	254
110	<i>Journal (I)</i> [page 63, cases 4-5]	254
111	<i>Journal (4)</i> [page 204]	255
112	<i>Journal (III)</i> [page 3]	256
113	<i>Journal (III)</i> [page 78]	257
114	<i>Journal (I)</i> [page 52, cases 1-6]	258
115	<i>Journal (III)</i> [page 252, cases 6-8].....	258
116	<i>Journal (III)</i> [page 106, cases 1-4].....	259
117	<i>Journal (III)</i> [page 140, cases 1-3].....	259
118	<i>Journal (4)</i> [page 53, cases 2-5].....	260
119	<i>Journal (4)</i> [page 55, cases 1-2].....	260
120	<i>Journal (II)</i> [page 38, cases 3-7]	261
121	<i>Journal (III)</i> [page 159, cases 1-4].....	261
122	<i>Journal (III)</i> [page 305, cases 1-4].....	262
123-124	<i>Journal (III)</i> [pages 301-302].....	263
125-126	<i>Journal (III)</i> [pages 329-330].....	264
127-128-129	<i>Journal (III)</i> [pages 42-43-44]	265
130-131-132	<i>Journal (III)</i> [pages 45-46-47]	266
133-134-135	<i>Journal (III)</i> [pages 48-49-50]	267
136-137-138	<i>Journal (III)</i> [pages 51-52-53]	268
139-140-141	<i>Journal (III)</i> [pages 55-56-57]	269
142-143	<i>Journal (III)</i> [pages 230-231].....	270

RÉSUMÉ

Ce mémoire se veut une entrée dans l'univers esthétique de l'auteur de bande dessinée Fabrice Neaud. Au sein de la mouvance autobiographique en bande dessinée, cet auteur occupe sans contredit une place des plus singulières. Il est, en effet, le premier auteur à avoir publié son journal intime en images. Le but de ce mémoire est de faire ressortir ce qui constitue l'originalité et la richesse de cette entreprise unique. Concrètement, il s'agira essentiellement de réfléchir aux problèmes esthétiques et formels du *Journal* (4 tomes publiés à ce jour). Comment Fabrice Neaud règle-t-il la question du « je » en images fixes ? Comment exploite-t-il les diverses modalités expressives du médium (le rapport texte/image, le graphisme, le découpage, la mise en page, etc.) dans le but de se raconter intimement ? Ce mémoire sera en partie consacré à ces questions. Il examinera l'expérimentation narrative d'un journal intime en bande dessinée en interrogeant la plasticité d'une telle écriture et donnera quelques repères sur cette œuvre qui, peu à peu, tend à imposer sa présence dans le paysage du 9^e art.

Mots clés :

journal intime

bande dessinée

Fabrice Neaud

expérimentation

autoreprésentation

INTRODUCTION

Parmi les phénomènes qui ont dominé le paysage de la bande dessinée au cours des dernières années, l'apparition de récits à teneur autobiographique (autobiographie, journal intime, récit de voyage, etc.) a sans aucun doute été des plus considérables. Si cette tendance de l'autobiographique a d'abord été le fait de quelques auteurs américains du début des années 70 (Robert Crumb, Justin Green, Art Spiegelman), pour ensuite trouver un certain écho du côté européen durant la décennie 80 (Edmond Baudoin, Max Cabanes), c'est incontestablement au tournant des années 90, que l'on a pu être témoin d'une véritable prolifération du « récit de soi » en bande dessinée. *Éloge de la poussière*, d'Edmond Baudoin, *L'ascension du Haut-Mal*, de David B., *Journal d'un album*, du duo Dupuy et Berbérien, *Approximativement*, de Lewis Trondheim, *Livret de Phamille*, de Jean-Christophe Menu, *Shenzen*, de Guy Delisle, *The Play-boy*, de Chester Brown ou encore *Changements d'adresses*, de la québécoise Julie Doucet, et *Persepolis*, de l'iranienne Marjane Satrapi sont quelques-uns des principaux titres, parmi des dizaines d'autres, prouvant que l'autobiographique touche suffisamment d'auteurs et d'ouvrages pour que l'on puisse parler d'une tendance majeure de la bande dessinée, au même titre que la science-fiction, le western ou le polar.

Parmi les figures importantes de cette vague autobiographique, celle d'un auteur en particulier s'est dégagée de façon manifeste : il s'agit de Fabrice Neaud, dont l'œuvre — le *Journal* — s'est sans contredit révélée être l'une des manifestations les plus remarquables de la bande dessinée contemporaine. Arrêtons-nous ici afin de présenter en quelques mots cet auteur, car bien qu'il soit un de ceux qui suscitent le plus d'intérêt dans la bande dessinée actuellement, il reste assez mal connu en dehors du cercle des amateurs.

Né à La Rochelle (France), en 1968, Fabrice Neaud étudie d'abord les lettres et la philosophie avant de s'inscrire à l'École des beaux-arts d'Angoulême où il s'initie au dessin durant plus de quatre ans. C'est en 1992, fort de l'enseignement qu'il a reçu, que Fabrice Neaud commence son parcours dans la bande dessinée, lorsqu'il décide de fonder, en compagnie d'un groupe d'amis (Loïc Néhou, Xavier Mussat et Thierry Le Prévost), une revue de création indépendante. Leur but : publier des récits d'expression personnelle en toute liberté, à l'abri de toute pression éditoriale : « On voulait monter une revue qui publie des choses qui nous intéressent, qui n'étaient pas publiées ou mal publiées¹ », rapporte Loïc Néhou. C'est ainsi que la revue *Ego comme X* voit le jour, en plein renouveau de la scène éditoriale où la montée en puissance de nouvelles revues et maisons d'édition parallèles (*L'Association*, *Jade*, *Le cheval sans tête*, *Cornelius*, *Amok...*) bouleverse considérablement le paysage de la bande dessinée. À l'intérieur de cette revue, Fabrice Neaud commence à élaborer un ambitieux projet d'autobiographie en bande dessinée : tenir son journal personnel durant une période illimitée. Après en avoir fait paraître plusieurs pages dans sa revue, Neaud finit par publier, en 1996, un premier tome complet, soit le *Journal (I)*. Dans l'histoire de la bande dessinée, cet album est le premier à se présenter sous la forme d'un « journal ». Contrastant avec la plupart des autres productions autobiographiques du moment par l'originalité de sa forme (un journal), mais aussi par l'audace de sa ligne thématique (solitude, désarroi, ennui, homosexualité...), de même que par son écriture d'une inventivité peu commune, le *Journal (I)* retient aussitôt l'attention des lecteurs et de la critique et obtient l'année suivante (en 1997) le prix *Alph'art*, « coup de cœur » du Festival de la bande dessinée d'Angoulême. À la suite de ce coup d'envoi fort remarqué, Fabrice Neaud continue sur sa lancée et fait paraître, deux ans plus tard (en 1998), le *Journal (II)*, puis, l'année suivante le *Journal (III)* et, finalement, en 2002, paraît le quatrième tome très

¹ Propos tels que rapportés sur le site Internet de *Jade comics* à l'adresse suivante : [<http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl.htm>]

attendu, le *Journal* (4) qui, pour la première fois, porte un titre : *Les riches heures*. Aujourd'hui, Fabrice Neaud a 37 ans et travaille à la préparation du cinquième tome de son journal.

C'est à la découverte du *Journal* que ce mémoire convie. Parmi les nombreuses pistes d'analyse qui s'offrent à nous pour rendre compte de l'originalité et de la richesse de cette entreprise, nous privilégierons celle de l'étude formelle, car c'est là, à notre avis, que se manifeste son aspect le plus remarquable. En effet, ce qui frappe d'emblée dans le *Journal*, malgré sa facture classique, c'est l'inventivité du travail formel dont fait preuve l'auteur, comme si, loin de se contenter d'illustrer « platement » son quotidien, celui-ci avait eu le désir d'exploiter au maximum les ressources de son outil (la bande dessinée) dans le but de se raconter. Qu'il s'agisse de la mise en scène de sa personne (l'autoreprésentation), de la représentation d'autrui, du rapport entre le texte et l'image, du graphisme ou d'autres aspects du langage de la bande dessinée, tout semble élaboré afin d'utiliser l'expressivité la plus complète du médium. C'est un fait que plusieurs commentateurs n'ont pas manqué de relever : dans un court article sur le *Journal*, Fabrice Bousteau mentionne sa « formidable inventivité graphique² » ; alors que de son côté le prestigieux *The Comics Journal* célèbre l'audace narrative omniprésente dans le *Journal* : « *What sends it into the stratosphère is the keen intelligence that Neaud brings to his depictions.*³ »

Mais cela n'est pas tout. À y regarder de plus près, on trouve aussi dans le *Journal* toute une série « d'expériences » portant sur des procédés inhabituels et des formes inusitées de la bande dessinée : contraintes « oubapiennes », jeu sur le blanc de la page, effets métaphoriques, variations graphiques. Tous ces « jeux de langage »

² Fabrice Bousteau, « Fabrice Neaud : toute une vie », *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD ? », p. 98.

³ Bart Beaty, « Fabrice Neaud : Rewriting our standards », *The Comics Journal*, n° 241 (février 2002), p. 93.

viennent témoigner d'une curiosité, d'un goût du risque, d'une volonté d'explorer les limites de la bande dessinée de la part de Fabrice Neaud. Dès lors, il ne semble pas trop audacieux de prétendre que toute la recherche de cet auteur fait de son *Journal* un véritable projet d'expérimentation, un exercice de style, une sorte de « laboratoire » sur la bande dessinée. L'auteur lui-même n'hésite pas à considérer comme tel son journal :

[...] le *Journal* est-il, en plus d'être un simple témoignage ou compte-rendu d'un vécu, d'une expérience, d'anecdotes, un travail formel qui interroge les moyens qu'il se donne et le médium qu'il utilise : la bande dessinée. C'est un laboratoire, un laboratoire sur le « moi », laboratoire sur la vie et laboratoire formel [...] j'y produis au cœur du récit lui-même [...] un travail de construction et de déconstruction des *patterns* de la bande dessinée...⁴

Partant de ces affirmations, le projet principal de cette étude sera d'observer les différentes innovations formelles qui constituent le « laboratoire » du *Journal*. Il s'agira donc de se poser les questions suivantes : quelles sont les spécificités formelles observables dans le *Journal* ? Comment Fabrice Neaud trouve-t-il, dans la bande dessinée, les moyens de développer son journal ? Quelles difficultés de composition rencontre-t-il et quels choix fait-il ? En quoi et comment ceux-ci interrogent-ils la bande dessinée en tant que langage ? Autrement dit, en quoi le projet artistique de l'auteur (élaborer son journal) l'oblige-t-il à repenser, à jouer avec les frontières du médium ? Notre mémoire sera consacré à ces questions qui permettront, nous l'espérons, de rendre compte de la richesse d'une entreprise artistique sans précédent dans la bande dessinée actuelle.

Nos analyses porteront sur la période des quatre années dont rend compte le *Journal* à ce jour publié. Divisé en quatre volumes (tome I, II, III et 4), celui-ci couvre respectivement les périodes suivantes :

⁴ Propos tels que rapportés dans *Artistes de bande dessinée*, ouvrage coordonné par Thierry Groensteen, éditions de l'An 2, 2003, p. 151.

- février 1992 / septembre 1993 pour le tome I (112 pages)
- septembre 1993 / décembre 1993 pour le tome II (71 pages)
- décembre 1993 / août 1995 pour le tome III (374 pages)
- août 1995 / juillet 1996 pour le tome 4 (222 pages)

Notons que nous utiliserons à l'occasion d'autres pages du *Journal*, publiées essentiellement dans la revue *Ego comme X*.

Cela étant énoncé, notre mémoire se divisera en deux parties comprenant chacune deux chapitres :

A. Dans la première partie de notre mémoire, il s'agira d'établir un terrain d'étude utile qui encadrera notre analyse du *Journal* de Fabrice Neaud.

A.1 Selon une perspective historique, le premier chapitre sera consacré à retracer le parcours du *Journal* et son inscription dans le contexte qui l'a vu naître. Car, loin d'être un phénomène spontané, cette œuvre s'insère de plain-pied dans l'élan actuel de « l'émergence du moi » dans la bande dessinée (autobiographie, biographie, récit de voyage, reportage, etc.). Nous jetterons donc un regard global sur cette montée de l'expression autobiographique en bande dessinée afin de contextualiser le *Journal* en regard des manifestations actuelles du genre.

A.2 Dans le deuxième chapitre de notre étude, nous souhaitons baliser le champ théorique de notre analyse du *Journal*. C'est que notre objet d'étude invoque un concept qu'il importe de circonscrire, à savoir le journal intime. En effet, dans la mesure où l'on veut réfléchir sur les expérimentations formelles d'un journal intime en bande dessinée, cette recherche exige que l'on s'interroge d'abord sur le « journal

intime » en lui-même, c'est-à-dire en tant que genre narratif. Concrètement : qu'est-ce qu'un journal intime ? Quelles sont ses caractéristiques propres ? Qu'est-ce qui le distingue de l'autobiographie par exemple ? Pour ce faire, nous évoquerons les principales propositions énoncées entre autres par Alain Girard, Béatrice Didier, Jean Rousset et Philippe Lejeune, qui ont été parmi les premiers à s'interroger sur le journal intime en tant que genre.

B. Dans la deuxième partie de notre mémoire, nous nous appliquerons à l'examen du *Journal* proprement dit.

B.1 Pour commencer, nous procéderons, dans le troisième chapitre, à un survol panoramique de l'appareil « paratextuel » de l'œuvre, selon la définition qu'a donné Gérard Genette de ce terme⁵. Notre attention se portera donc avec profit sur l'histoire éditoriale du *Journal*, sur les différentes réactions qu'a pu susciter cette œuvre, sur ses caractéristiques « externes », sur son univers événementiel, de même que sur son processus de création. Nous irons également lorgner du côté de la presse spécialisée afin de voir s'il existe à ce jour des études critiques qui ont été consacrées au *Journal* et, si oui, quels en sont les arguments principaux. Ce parcours nous permettra, en filigrane, de nous interroger sur les manières dont le *Journal* assume les principaux traits caractéristiques du genre « journal intime », dont nous aurons discuté au chapitre précédent. En d'autres termes, le *Journal* peut-il vraiment être qualifié de « journal » ? Peut-il s'analyser en tant que modèle de la poétique propre à l'écriture diariste ? Sommes-nous plutôt en face d'une œuvre hybride, inclassable, aux frontières du journal intime et de l'autobiographie ?

⁵ C'est-à-dire tout ce qui concerne les paramètres « extérieurs » d'un livre : nom d'auteur, titre, sous-titre, préface, postface, notes, etc., mais aussi les critiques, les entretiens, les prix reçus, etc.

B.2 Dans le quatrième et dernier chapitre de notre mémoire, nous nous appliquerons à observer les différents moyens narratifs et trouvailles formelles qui constituent le « laboratoire formel » du *Journal*. Il s'agira donc de relever et de jauger les audaces formelles les plus significatives et les plus riches qui jalonnent l'écriture de cette œuvre. Il ne s'agira pas ici d'analyser isolément chacun des moyens repérés, mais bien d'observer comment chaque procédé participe pleinement au projet artistique et personnel de l'auteur, c'est-à-dire se raconter. Cette ambition se concrétisera en un parcours divisé en trois temps.

Tout d'abord, nous aborderons la question de l'autoreprésentation et de la mise en scène du « soi » à l'œuvre dans tout le *Journal*. Concrètement : comment Fabrice Neaud règle-t-il le problème d'un « je » en images fixes ? Quelles sont les différentes stratégies mises en place par l'auteur pour signaler « sa présence » dans son journal ? S'attarder à cet aspect nous apparaît comme la base, le passage obligé vers une approche formelle du *Journal*, d'autant plus que cette œuvre nous semble un exemple à part, et peut-être extrême, en qui a trait aux différents modes d'autoreprésentation.

Ensuite, pour continuer dans cette démarche, nous nous pencherons sur la question de la représentation des « autres » dans le *Journal*. En effet, à l'instar de la représentation de soi, la représentation des diverses personnes convoquées dans le récit fait l'objet d'un fort degré d'expérimentation sur lequel nous aimerions nous pencher. En nous appuyant en partie sur l'ouvrage de Thierry Groensteen, *Lignes de vie (le visage dessiné)*, nous tenterons d'établir une typologie des divers procédés choisis par Fabrice Neaud pour donner à voir les protagonistes de son *Journal*. Il sera notamment question de l'usage du gros plan, d'effet de sérialité, d'effacement du visage, et d'autres effets expérimentaux.

Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre, nous nous appliquerons à retracer quelques-unes des autres stratégies narratives mises en place par l'auteur et que nous jugerons comme étant les plus significatives de ce journal. Autrement dit, nous verrons de quelle façon l'auteur joue avec certains aspects du médium bande dessinée (le verbal, l'iconique, le rapport entre les deux, etc.), afin de mieux rendre compte de son monde personnel et intime. Bien entendu, il ne sera pas question ici d'inventorier systématiquement toutes les expérimentations possibles qui composent le *Journal*, mais de montrer, preuves à l'appui, comment certaines d'entre elles participent au projet de l'auteur, à savoir l'élaboration de son journal en images.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

L'ÉMERGENCE DE LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE

— À votre avis, pourquoi y-a-t-il une telle explosion des récits autobiographiques ?
— Tout simplement parce que l'expression artistique est le dernier refuge autorisé à l'expression du
« moi »

(Conversation entre Vincent Henry et Fabrice Neaud)

1. Les années 70 : la genèse du genre autobiographique

La plupart des études critiques s'entendent pour situer les origines de l'autobiographique en bande dessinée à l'année 1972⁶, en plein cœur du mouvement underground aux États-Unis⁷, avec trois récits : *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green, *The Confession of Robert Crumb*, de Robert Crumb et *Prisoner on the Hell Planet*, d'Art Spiegelman⁸. Mais avant d'examiner ces trois œuvres, il serait peut être utile de commencer par un bref aperçu de ce que fut le

⁶ C'est en tout cas avec une telle précision que Thierry Groensteen écrit que : « la naissance de l'autobiographie dans la BD américaine peut être datée précisément de cette année-là. », 9^e art « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée » : *Les cahiers du musée de la bande dessinée*, n° 1 (janvier 1996), p. 59. Cet article, ainsi que le mémoire de Laurence Croix, *Le je des bulles* ont été nos principales sources de références sur l'histoire de la bande dessinée autobiographique.

⁷ Nous désirons souligner qu'il existe quelques « traces autobiographiques » dans certaines bandes dessinées d'avant 1972. Pour plus de détails sur le sujet, nous renvoyons à l'article de Laurence Grove intitulé « Autobiography in Early Bande Dessinée », *Belphégor*, vol. IV, no. 1 (novembre 2004). Consulté à l'adresse Internet suivante : [http://www.dal.ca/~etc/belphegor/vol4_no1/fr/main_fr.html]

⁸ Toutes les œuvres citées dans cette partie se retrouvent en bibliographie à la fin de la présente étude.

mouvement underground en bande dessinée dans la mesure où celui-ci a joué un rôle fondamental dans la naissance de l'autobiographie.

1.1 Aux origines du genre : la bande dessinée underground

Apparue vers le milieu des années 60 aux États-Unis, dans le cadre de l'effervescence socioculturelle de l'époque, la bande dessinée underground représente un des épisodes les plus subversifs de l'histoire de la bande dessinée. Comme son nom l'indique, elle désigne une catégorie de bandes dessinées (les comics) résolument en marge, à contre-courant par rapport à la production dominante. Caractérisés par un mode de fabrication artisanal (parfois de simples feuillets brochés ensemble) et par une diffusion hors des circuits commerciaux (sur les campus des universités, notamment), les premiers comics underground ont soulevé un grand vent de libéralisme et de liberté partout où ils se sont manifestés. En effet, pour une des premières fois de l'histoire, des artistes comme Robert Crumb, Bill Griffith, Harvey Kurtzman, Gilbert Shelton et Art Spiegelman, pour s'en tenir aux noms les plus connus, osèrent courageusement mettre de l'avant des sujets qui étaient jusque-là interdits par l'industrie des comics. Ainsi, le sexe, la violence, la drogue, le rock, la politique, l'antimilitarisme, l'antihéroïsme, etc. furent désormais au menu des comics dans un état d'esprit souvent proche de la provocation, de l'insolence, voire du scandale. Ce commentaire de Francis Lacassin donne une idée assez représentative de ce bouleversement quant aux contenus des comics underground :

Les héros triomphants et romantiques, les jolies femmes qu'ils sauvaient, les surhommes responsables du destin de l'humanité, les enfants espiègles et drôles [...] [cédaient] le terrain chaque jour devant les mecs chevelus et barbus, les gonzesses malingres, les gamines aux formes adultes, les paumés et fauchés, les monstres anthropomorphes. Même révolution dans les accessoires. Au lieu du voyage interplanétaire, le voyage par l'acide ou l'herbe. Au lieu des fusées, des chevauchées. Au lieu des Jaguars ou des Triumph : des bidets, et des lavabos. Au lieu des exploits ou des mots drôles, des besoins physiologiques. On ne tue plus, on ne délivre plus :

on se suicide, on défèque ou on coïte en première page. Et parfois en couleurs et en couverture!⁹

Cette citation ne saurait être plus explicite. On comprend dès lors que le mouvement underground fut au cœur d'un véritable processus de « dénigrement » des normes et codes avec lesquels l'industrie des comics composait depuis trop longtemps (les héros positifs, les séries inusables, les genres très codifiés, etc.), ce qui a eu pour effet d'aboutir à la contestation d'une certaine image de la bande dessinée, à savoir celle d'un divertissement exclusivement juvénile où la futilité tenait trop souvent lieu de fantaisie. C'est donc dans cette perspective que certains auteurs ont commencé à prospecter de nouveaux territoires narratifs, plus littéraires, plus personnels, plus introspectifs et mieux adaptés à leurs désirs, afin de démontrer que la bande dessinée pouvait être autre chose que l'illustration d'aventures ou de gags humoristiques.

1.2 Les premiers récits autobiographiques (Crumb, Green, Spiegelman)

Ces lignes suffisent peut-être à donner une idée du contexte dans lequel on a vu apparaître les premiers récits autobiographiques. Le précurseur de cette nouvelle impulsion est sans aucun doute l'auteur Justin Green qui fit paraître, en 1972, un récit intitulé *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, et dans lequel il relate une période trouble de son adolescence alors qu'il était tourmenté par l'éveil de sa sexualité. C'est durant la même année que parut dans la revue *The people's Comics*, le premier récit à portée autobiographique de Robert Crumb, intitulé *The Confession of Robert Crumb*, récit consacré, comme le laisse entendre le titre, à la confession de la vie personnelle, sentimentale et surtout sexuelle (parfois sordide) de son auteur. Il n'est nullement question de sexualité et de confidences ignominieuses dans *Prisoner on the Hell Planet*, un récit hautement personnel que l'auteur new-yorkais Art Spiegelman publia

⁹ Francis Lacassin, « Quand la bande dessinée conteste », *Magazine littéraire*, n° 95 (décembre 1974), p. 9.

initialement dans la revue *Short Order Comix I*, également en l'année 1972. C'est en effet dans un registre tout à l'opposé des Crumb et Green, que Spiegelman plonge son récit dans l'univers dysfonctionnel de sa famille pour tenter de comprendre les motifs douloureux qui ont poussé sa mère au suicide. Il est à noter que les pages de ce récit seront ultérieurement intégrées à *Maus* que Spiegelman entreprendra quelques années plus tard (il sera question de ce récit un peu plus loin).

C'est donc par ces trois récits qu'émerge le genre autobiographique en bande dessinée : des récits à la première personne où l'auteur devient le premier de ses personnages, son propre narrateur, en se racontant sur le modèle de la confession. Il faut toutefois préciser une chose : en faisant de leur propre vécu la matière de leurs œuvres, ni Crumb ni Green ou Spiegelman ne pensaient véritablement inaugurer un genre nouveau. Les récits autobiographiques de ces trois auteurs viennent s'insérer avant tout, rappelons-le, dans la lignée du mouvement underground. Comme l'a signalé Thierry Groensteen : « [ces trois œuvres] sont nées d'une volonté d'aller contre les tendances dominantes dans « l'industrie » des comics, et notamment celle qui voudrait bannir le réalisme pour ne cultiver que la fantaisie et l'évasion.¹⁰ » De fait, ces premières manifestations autobiographiques doivent être en premier lieu considérées comme des expérimentations sur des avenues qui avaient jusque-là été peu explorées en bande dessinée. Aussi, il faut dire que le côté parfois loufoque, humoristique, voire outrancier de certains de ces récits (particulièrement ceux de Crumb et de Green) laisse croire que l'autobiographie n'était pas prise au sérieux en tant que champ de recherche véritable.

¹⁰ Thierry Groensteen, « Crumb, Pekar, Spiegelman : trois Américains dans le miroir », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 73 (janvier-février 87), p. 69.

1.3 Deux autres fondateurs de l'autobiographie américaine (Pekar, Eisner)

Après Crumb, Green et Spiegelman, les autres grands noms auxquels la bande dessinée autobiographique doit ses premières fondations sont chronologiquement Harvey Pekar et Will Eisner. Dans la revue *American Splendor* (1976), publication underground composée de récits autobiographiques, Harvey Pekar propose le regard d'un homme angoissé qui se questionne sur lui-même et le monde qui l'entoure. Très proche de l'univers de Robert Crumb, Pekar choisit dans son passé et dans son présent divers épisodes heureux ou lamentables, mais toujours significatifs de sa propre misère, de ses doutes et de ses joies. Chez Pekar, un fait important est à noter : à la différence des auteurs autobiographiques qui cumulent à la fois les fonctions de scénariste et d'illustrateur de leurs récits, Harvey Pekar est seulement le scénariste de ses histoires ; l'illustration graphique étant confiée à divers dessinateurs comme Sue Carvey ou Robert Crumb. Cette diversité d'illustrateurs, au fil de chacun des numéros, est intéressante d'un point de vue formel puisque, comme l'a fait remarquer Laurence Croix : « *American Splendor* présente en quelque sorte un double point de vue : celui de Pekar (l'auteur) et celui du dessinateur (l'interprète).¹¹ » Si le travail « à quatre mains » est une constance dans la bande dessinée traditionnelle (un scénariste, un dessinateur), cela est plutôt rare dans l'autobiographie, genre qui est, en général, l'entreprise d'un seul individu.

L'autre grand nom de l'autobiographie américaine, Will Eisner, n'a paradoxalement jamais réalisé d'œuvres autobiographiques à proprement parler, exception faite de *Voyage au cœur de la tempête*, publié en 1991. Toutefois, on ne peut passer sous silence l'influence de ce pionnier de la bande dessinée moderne dans la reconnaissance du genre autobiographique dans la mesure où certains de ses récits présentent des caractéristiques qui nous incitent fortement à les lire comme des

¹¹ Laurence Croix, *Le Je des bulles*, DEA d'arts plastiques, Université Rennes 2, Haute-Bretagne, 1998-1999, p. 18.

autobiographies. C'est le cas notamment de *A Contract with God* et *The Dreamer*, deux récits pour lesquels l'auteur a admis s'être inspiré de sa vie personnelle. Dans *A Contract with God*, l'auteur ressuscite le New-York de son enfance pour mettre en scène des personnes réelles qu'il aurait rencontrées, alors que dans *The Dreamer*, il relate l'expérience d'un dessinateur de comics à la fin des années trente, situation très analogue à celle qu'Eisner a vécue à la même époque. Mais une particularité différencie la démarche « autobiographique » de Will Eisner de celle des auteurs précédents. Si les Crumb, Green et Pekar se sont surtout attardés à l'évocation des détails scabreux de leur vie quotidienne, Eisner a davantage cherché à faire revivre sa vie passée et ses souvenirs personnels, un peu à la manière de mémoires de jeunesse, ce qui a pour effet de traduire, comme l'a remarqué Laurence Croix, « un état d'esprit plus qu'une véritable confession autobiographique.¹² » L'auteur lui-même énonce ainsi son projet d'écriture « autobiographique » : « Je tiens à souligner que je ne suis pas un moraliste, seulement un observateur, un témoin. Mon travail s'apparente au reportage [...]. Le but de mon travail [est] de relater une expérience...¹³ »

1.4 L'émergence d'une bande dessinée autobiographique au féminin

C'est également au cours de cette période que certaines femmes, bien qu'en faible minorité, ont participé au développement du genre autobiographique en bande dessinée. Toujours dans le cadre du mouvement underground, Trina Robbins a donné le coup d'envoi en créant la revue *Wimmen's Comix* (1972), marquant le véritable début d'une production féminine de bande dessinée. Par le biais de cette revue (dans laquelle sont publiées des bandes dessinées uniquement réalisées par des femmes), plusieurs auteurs ont, entre autres, dénoncé les stéréotypes réducteurs et négatifs entourant l'image de la femme pour revendiquer des voies spécifiquement féminines.

¹² *Ibid.*, p. 18

¹³ Propos rapportés par Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », complément à « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », p. 58.

Cette affirmation s'est opérée surtout sur le plan des contenus : le désir, la sexualité, le corps féminin apparaissent comme les enjeux thématiques des comics dessinés par les femmes, comme l'a constaté Vincent Bernière : « En gros, les histoires véhiculées par les comics underground féminins traitent de familles dysfonctionnelles, d'enfance malheureuse, de la relation au corps, de problèmes affectifs.¹⁴ » Ainsi en est-il des récits d'auteurs comme Lee Mars, Lora Fountain, Willie Mendes et Nancy Hurricane. Il ne faudrait également pas passer sous silence le nom d'Aline Kominsky qui fit paraître, en 1973, un récit intitulé *Dirty Laundry Comix* dans lequel, en compagnie de son conjoint, l'auteur Robert Crumb, elle raconte les aléas de leur vie de couple. Ce récit autobiographique « conjugal » a la particularité intéressante d'être dessiné à la fois par les deux parties du couple (l'homme et la femme), chacun écrivant (dessinant) son propre discours, offrant ainsi des points de vue parfois divergents sur un même événement de la vie d'un couple d'auteurs de bandes dessinées.

1.5 Tentatives d'essais autobiographiques en Europe

En comparaison avec ces premières tentatives provenant des États-Unis, l'autobiographie est plutôt inexistante en Europe durant la même période. À l'exception notable de *Paracuellos* (1977), de l'Espagnol Carlos Gimenez, dans lequel l'auteur raconte son enfance douloureuse passée dans un pensionnat, le genre n'a guère inspiré d'émules. On peut sans doute expliquer ce phénomène par le fait que, si les auteurs américains, fins héritiers du puritanisme anglo-saxon, n'ont pas hésité à étaler leur vie personnelle avec tous ses sujets brûlants (sexe, drogue, vie de couple...) dans le but d'exorciser leurs démons intérieurs¹⁵, leurs homologues européens, pour toute une série de raisons historiques et culturelles, n'ont pas traité de sujet équivalent, ou sinon ils le faisaient avec beaucoup de distance et de pudeur.

¹⁴ Vincent Bernière, « Les filles se rebiffent », *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD? », p. 23.

¹⁵ C'est en tout cas ce que tend à démontrer Thierry Groensteen dans son article « Crumb, Pekar, Spiegelman : trois Américains dans le miroir », *loc. cit.*

Pour tout dire, les auteurs européens se sont réfugiés dans le registre de *l'autoreprésentation*, comme l'a observé Thierry Groensteen : « À défaut d'autobiographie, la bande dessinée française s'est montrée taquinée par l'idée de l'autoreprésentation, c'est-à-dire le simple fait de se dessiner soi-même.¹⁶ » Effectivement, bien avant l'apparition des premiers récits autobiographiques à proprement parler en Europe, bon nombre d'auteurs se sont représentés dans leurs récits en adoptant leurs propres traits physiologiques qu'ils ont caricaturés à divers degrés. Il suffit de penser aux autoportraits ironiques de Marcel Gotlib s'introduisant fréquemment comme héros dans les planches de ses *Rubriques-à-Brac*. Songeons également aux dessinateurs Willy Lambil ou Moërell qui se sont tous deux personnifiés comme les protagonistes de leurs histoires respectives.

Mais il faut préciser d'emblée une chose : cette conception de l'autoreprésentation est, à ce moment-ci de l'histoire, tout à fait indépendante d'une quelconque vérité autobiographique. Autrement dit, on ne saurait confondre le fait de *se représenter* avec celui de *se raconter*. Comme le dit Laurence Croix : « cette coutume [de l'autoreprésentation] est bien à distinguer de l'autobiographique. On insiste sur les traits physiques et non leur aspect psychologique.¹⁷ » De plus, si l'on se fie aux préceptes dictés par le théoricien Philippe Lejeune dans son célèbre ouvrage *Le pacte autobiographique*, pour que l'on parle d'autobiographie « véritable » à propos d'un récit, il doit y avoir, entre autres choses : a) une concordance entre l'identité du nom de l'auteur, le narrateur du récit et le personnage dont on parle ; et b) l'existence d'un *pacte* qui consiste en un engagement de la part de l'auteur à dire la vérité et à respecter la réalité des faits rapportés. De fait, il ne saurait être question d'autobiographie chez Gotlib, Moërell ou Lambil, d'une part, parce que le nom des personnages ne concorde pas avec celui de leur auteur, et d'autre part,

¹⁶ Thierry Groensteen, « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », p. 66.

¹⁷ Laurence Croix, *Le Je des bulles*, p. 21.

parce que les événements racontés par ces auteurs sont intégrés dans des histoires qui appartiennent, il n'est point permis d'en douter, au domaine de la fiction.

En somme, on doit voir dans cette tendance de l'autoreprésentation de l'époque un concept volontairement ludique, souvent empreint d'ironie et d'autodérision, dont il est permis de soupçonner, aux côtés de Thierry Groensteen, qu'il s'agissait d'une « stratégie d'évitement du récit autobiographique, probablement encore trop intimidant¹⁸ » pour l'époque.

2. Les années 80 : la (timide) percée autobiographique en Europe

Alors que les années 60-70 regorgeaient de nouveaux départs, d'impulsions créatrices et de césures, il est généralement admis que les années 80 ont été caractérisées par un retour à un cadre narratif plus traditionnel et par la recherche d'un nouvel équilibre. Réfléchissant sur l'état de la création des années 80, Jean-Luc Fromental déplore que la bande dessinée soit « passée sans transition ou presque de l'adolescence à la sénilité ayant raté autant par fatuité que par candeur la chance d'un âge mûr, la BANDE DESSINÉE erre tristement à la recherche de son Verbe.¹⁹ » Un point de vue qu'épouse Jean-Philippe Martin qui n'hésite pas à parler d'une « alarmante pétrification²⁰ » pour évoquer les années 80, tandis que, de son côté, Thierry Groensteen soutient que cette décennie a « été marquée par une certaine *glaciation* de la créativité.²¹ » Quoi qu'on en dise, il est plutôt vrai que ce qui ressort en partie de la bande dessinée des années 80, ce sont des œuvres plutôt conformistes visant la rentabilité et une consommation digeste. Prenons à titre d'exemple les immenses succès que sont les aventures de *Spirou*, de *Blueberry* ou de *Thorgal* : la

¹⁸ Thierry Groensteen, « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », p. 59.

¹⁹ Jean-Luc Fromental, « Le verbe je », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 73, (janvier-février 87), p. 76.

²⁰ Jean-Philippe, Martin, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *9^e art*, n° 5, (janvier 2000), p. 24.

²¹ Thierry Groensteen, « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », p. 61. C'est nous qui soulignons.

facilité diégétique et le peu d'audace formelle de ces séries pour grand public (qui n'en demeurent pas moins d'excellente qualité) ont contribué à ancrer les stéréotypes entourant la bande dessinée. Thierry Groensteen a pertinemment écrit que dans ces circonstances : « Ce grand retour au principe de la série et aux recettes éprouvées du récit d'aventure n'était pas un contexte très propice aux épanchements personnels.²² »

2.1 Premières tentatives autobiographiques en France

Dans ce contexte, qu'advient-il du courant autobiographique durant les années 80 ? Si la production des œuvres à caractère autobiographique provenant des États-Unis reste l'affaire de ceux qui l'ont inauguré (Crumb, Spiegelman), du côté européen les années 80 ont tout de même vu naître quelques jeunes auteurs qui ont délaissé momentanément la trame des « séries » pour se consacrer à l'investigation de leur univers quotidien et de leur environnement immédiat. Parmi ceux-ci, retenons Christian Binet (*L'institution*, 1981), le tandem Jan Bucquoy et Marc Hernu (*Brèves rencontres*, 1985), Sylvie Raincourt (*Melody*), Jean Teulé (*Copy-rêves*, 1984, *Gens d'ailleurs*, 1988), Max Cabanes (*Colin-Maillard*, 1989). Ce qu'on peut lire, dans ces récits, ce sont des sujets tels les échecs sentimentaux (*Brèves rencontres*), l'enfance bucolique (*L'institution*, *Colin-Maillard*) ou — sujet ô combien inusité! — le quotidien d'une danseuse nue à Montréal (*Melody*).

Il faut toutefois préciser que, malgré que ces récits aient posé, à divers degrés, des balises importantes pour le genre, il n'en reste pas moins qu'on ne saurait encore parler d'un réel courant ou d'un groupe homogène pour le genre autobiographique d'expression française, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, tous ces récits font exception dans les bibliographies respectives de leurs auteurs. Sans doute par l'absence d'un espace éditorial pouvant accueillir ce genre de publication, mais aussi

²² *Ibid.*, p. 61.

probablement parce que, trop accaparés par leurs séries à succès (pensons seulement à Christian Binet et sa série *Les Bidochons*), ces auteurs n'ont guère eu le loisir de prospecter trop longtemps en direction de l'autobiographie. Ensuite, selon Laurence Croix, ces auteurs, de manière générale, ne se sont pas impliqués « dans leurs travaux en tant qu'autobiographes, leurs récits relevant plus du reportage ou de l'observation de mœurs.²³ » Voilà pourquoi, en somme, il est préférable de parler de tous les récits ci-haut évoqués comme des *essais* autobiographiques isolés.

2.2 *Passe le temps* d'Edmond Baudoin (1982)

En réalité, les critiques considèrent Edmond Baudoin comme le véritable initiateur du mouvement autobiographique d'expression française. C'est en 1982 que paraît le troisième album de cet auteur niçois, *Passe le temps*, donnant à voir le début d'une démarche autobiographique unique en bande dessinée. Comme le rappelle Philippe Sohet, *Passe le temps* offrait un profil complètement inédit par rapport à la production de l'époque:

En marge des canons de la production dominante, [*Passe le temps*] privilégiait la veine autobiographique à la fiction, l'émotion à l'action, le récit autonome à la série, le noir et blanc à la couleur. Ce que nous avons pu pressentir auparavant par les courts récits éparpillés au sein de diverses revues, se révélait alors en toute puissance : une voix. Authentique. Un auteur nous parlait.²⁴

Même si on ne peut qualifier *Passe le temps* de véritable récit autobiographique (le nom du personnage ne coïncide pas avec celui de l'auteur), il n'en reste pas moins que, comme on l'a évoqué plus haut à propos de Will Eisner, cette œuvre est directement inspirée des souvenirs d'enfance de l'auteur. Le propos en est le suivant : un homme, encore jeune, court vers la place centrale du village où il a passé son enfance et son adolescence. L'endroit est désert, à l'exception d'un

²³ Laurence Croix, *Le Je des bulles*, p. 27.

²⁴ Philippe Sohet, *Entretiens avec Edmond Baudoin*, Saint-Egrève : Mosquito, 2001, p. 2.

vieillard assis sur un banc (on devinera bientôt qu'il s'agit en fait du même homme, mais plus vieux). Une conversation s'amorce et fait renaître des pans du passé, à l'époque où la place était encore animée. Ce récit se lit en fait comme une sorte de monologue intérieur, où l'auteur se remémore diverses étapes de sa vie : son enfance, son éducation, ses fantasmes, ses regrets, etc. à travers une structure narrative originale où il se représente à quatre moments différents de sa vie (6 ans, 15 ans, 30 ans et environ 80 ans). Mais, outre cette identité fragmentée du personnage principal confronté à lui-même à différents âges, la grande audace de ce récit fut que, pour une des premières fois en bande dessinée, un auteur racontait une histoire au « je » en tentant d'aller au-delà d'une simple « observation des mœurs », afin de procéder davantage à une illustration de sa subjectivité et de son intériorité. C'est essentiellement à cet égard que la démarche d'Edmond Baudoin se distingue de celles des auteurs nommés jusqu'ici. De plus, *Passe le temps* esquisse les grands axes de la thématique future de son auteur : le souvenir, la mémoire, le « temps qui passe », etc., des thèmes très peu présents en bande dessinée.

Tout bien considéré, on peut dire que *Passe le temps* laissait présager ce que montreront avec puissance les auteurs des décennies suivantes (à commencer par Baudoin lui-même²⁵) : une démarche autobiographique en bande dessinée qui tend à faire de ce médium un moyen d'expression qui ne regarde plus seulement vers *l'extérieur* mais aussi vers *l'intérieur*.

2.3 Un cas à part : *Maus*

Ce panorama de la décennie 80 ne saurait être complet si l'on ne faisait mention d'un dernier auteur qui a joué un rôle-clé pour la reconnaissance de l'autobiographie en bande dessinée — voire de la bande dessinée tout court —, à

²⁵ Pensons à ses « vrais » récits autobiographiques que sont *Couma Aco*, *Éloge de la poussière*, *Terrains Vagues* et *Piero*.

savoir l'américain Art Spiegelman. Il a été question plus tôt de l'apport de cet auteur dans la naissance du genre autobiographique grâce à son récit *Prisoner on the Hell Planet*. Mais c'est incontestablement avec la publication de *Maus*, en 1986, qu'il marque l'histoire de la bande dessinée contemporaine. Dans ce récit, qui totalise en deux volumes près de 270 pages, Spiegelman relate le destin tragique de ses parents rescapés de l'enfer concentrationnaire nazi à travers un traitement formel fort original : les Juifs sont représentés par des souris, les Allemands par des chats et les Polonais par des cochons. Cette œuvre, prix Pulitzer 1987²⁶, a connu un grand retentissement au sein du public et de la critique de la bande dessinée. Toutefois, bien que ce récit constitue une des manifestations les plus connues du genre, il est tout de même permis de se demander si l'on peut réellement parler d'autobiographie à propos de *Maus*. En effet, force est de constater que le point de vue adopté par l'auteur (celui-ci ne raconte pas *son* histoire, mais celle de ses parents à partir des souvenirs que lui dicte son père) rapproche davantage *Maus* d'un « témoignage biographique » que d'une autobiographie véritable. Autrement dit : *Maus* est plus le récit d'un événement (la Shoah), tel que vécu par un individu, que le récit de son histoire personnelle proprement dit. Il n'en reste pas moins que, si *Maus* a la réputation d'être annexé au genre autobiographique, c'est que l'auteur y évoque également ses propres préoccupations, notamment la relation conflictuelle qui prévaut entre lui et son père au moment où il compose son récit. Commentant cet aspect de l'œuvre, Romain Brethes a eu raison d'écrire que : « derrière le drame historique, se dessine une autobiographie œdipienne, Spiegelman essayant de capter derrière le témoignage et la vie de son père ce qui constitue l'essence des rapports père-fils.²⁷ » En bout de ligne, ne dit-on pas que la biographie ramène souvent davantage au portraitiste qu'au modèle lui-même ?

²⁶ Mentionnons qu'il s'agit de la seule occasion où ce prestigieux prix a été décerné à une bande dessinée.

²⁷ Romain Brethes, « Art Spiegelman : l'inspiration du désastre », *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD? », p. 118.

3. Les années 90 : l'explosion du genre autobiographique

3.1 La naissance de nouvelles maisons d'édition indépendantes

Le début des années 90 marque un tournant important dans l'histoire de la bande dessinée qui connaît alors une période de renaissance semblable à celle qui la bouleversa vingt ans plus tôt. En réaction au manque d'espace éditorial pour élaborer des bandes dessinées plus personnelles, des groupes de jeunes auteurs fondent leurs propres maisons d'édition, à l'intérieur desquelles ils pourront enfin s'exprimer en toute liberté. « Ça faisait un moment que j'avais envie de faire un truc libre, tout seul dans mon coin²⁸ », avoue Lewis Trondheim qui, en compagnie d'autres auteurs (parmi eux : Jean-Christophe Menu, Killofer et David B.), crée une nouvelle structure éditoriale, *L'Association* (1990). Cette maison d'édition deviendra rapidement une des figures de proue de la bande dessinée indépendante en France. Encourageant de jeunes talents en marge de l'esthétique dominante, *L'Association* construit son identité éditoriale sur une authentique sensibilité à un renouveau en bande dessinée et non sur des critères uniquement économiques. Selon ses fondateurs, *L'Association* a pour ambition : 1) de montrer aux détracteurs de la bande dessinée qu'elle n'est pas un simple divertissement pour la jeunesse ou pour adultes immatures ; 2) de souligner que la bande dessinée d'expression personnelle exige la *liberté totale*, et ce, sans considérations d'ordre commercial, comme l'exprime ce témoignage de l'auteur David B. :

Je cherche à faire ce que j'ai envie, et à le faire partager à des gens, si je le partage avec le maximum de personnes, c'est tant mieux, sinon, je n'y peux pas grand-chose. J'ai pas envie de faire de l'héroïc fantasy pour toucher 100 000 personnes. C'est pas ça le but de l'asso.²⁹

²⁸ Propos tels que rapportés sur le site Internet de *Jade comics* à l'adresse suivante : [http://www.pastis.org/jade/jadeJeuinterviews.htm]

²⁹ Propos tels que rapportés sur le site Internet de *Jade comics* à l'adresse suivante : [http://www.pastis.org/jade/jadeJeuinterviews.htm]

Le succès relatif de certaines œuvres publiées par *L'Association* suscita une sorte d'explosion et d'expansion en chaîne de plusieurs autres maisons d'édition indépendantes qui, chacune à sa façon, favorisent la mise en évidence d'un fort désir d'indépendance où prime la recherche de nouvelles formes d'expressions. Parmi les plus représentatives figurent *Cornélius* (fondée en 1992), *Ego comme X* (1994) et *Fréon* (1995), qui partagent, quoique de façons fort diverses, les objectifs et les préoccupations initiés par *L'Association*. Ajoutons à cela l'apparition, depuis 1995, des jeunes maisons telles que *Amok*, *La 5^e Couche*, *6 pieds sous terre* et *L'employé du Moi*, pour comprendre qu'une nouvelle carte de la bande dessinée indépendante se dessine et que commence une véritable période d'euphorie créatrice où tout semble permis. Jean-Philippe Martin, dans l'introduction d'un article consacré à l'ascension de l'édition indépendante, résume bien cette fébrilité créatrice qui règne dans le petit monde éditorial de la bande dessinée au début des années 90 : « [des petits éditeurs] comme *Amok*, *Cornélius*, *Ego comme X*, *Fréon* et bien sûr *L'Association*, venaient prouver du haut de leurs 500 ouvrages publiés en l'espace de 10 ans, qu'au-delà des plus folles espérances, un véritable renouveau de la bande dessinée de création avait trouvé à s'incarner.³⁰ »

3.2 La primauté du genre autobiographique

L'une des caractéristiques les plus remarquables des nouvelles structures éditoriales est l'attention accordée aux récits de vie. « Le lieu commun de [plusieurs] productions est le souci de placer la narration au premier plan avec l'autobiographie pour horizon narratif.³¹ », comme le stipule le manifeste de la maison d'édition *L'employé du moi* qui revendique le mieux ce profil du récit intimiste, aux côtés de *L'Association* et, surtout, de *Ego comme X*. On retrouve, en effet, chez bon nombre de

³⁰ Jean-Philippe Martin, *loc. cit.*, p. 22.

³¹ Propos tels que rapportés sur le site Internet de *L'employé du moi* à l'adresse suivante : [<http://www.employe-du-moi.org/sommaire.php3>]

leurs auteurs un fort penchant pour le récit de vie et ses composantes : la quotidienneté, l'anecdote, l'anodin, la banalité, les réflexions sur soi-même ou sur les autres, etc. Tout fait désormais partie du champ thématique des auteurs qui ne sont plus soumis au diktat de « l'intrigue », notion si fondamentale dans la bande dessinée traditionnelle. Écoutons à nouveau Loic Néhou, qui plaide ici pour la nécessité de l'autobiographique dans la bande dessinée :

Cette démarche d'exploration égotique ou du quotidien constitue une part importante de la littérature depuis des siècles. Elle était jusque-là, à part quelques précurseurs (comme Baudoin, Crumb, Spiegelman...) bien peu présente en bande dessinée. Il était temps que celle-ci accède à un âge adulte et se questionne sur des thèmes un peu fondamentaux.³²

C'est résolument dans cette lignée que prennent place des œuvres comme *Journal d'un album* (1994) de Dupuy et Berbérien, *Approximativement* (1995) de Lewis Trondheim, *Livret de Phamille* (1995) de Jean-Christophe Menu et *L'ascension du Haut-mal* (1996) de David B., qui inaugurent avec succès ce renouveau de l'autobiographique en bande dessinée. Dès lors, le phénomène connaît une ampleur exceptionnelle. En effet, en un peu moins de dix ans, c'est tout un groupe de jeunes auteurs qui s'approprie le mode autobiographique qui devient alors une véritable tendance thématique de la bande dessinée contemporaine. Il est impossible de nommer tous les auteurs qui ont publié un récit autobiographique depuis 15 ans, mais il convient tout de même d'en retenir quelques-uns parmi les plus importants : Mathieu Blanchin (*Accident de travail*, 1996 ; *Le val des ânes*, 2000), Xavier Mussat (*L'étoffe des lâches*, 1996 ; *Sainte famille*, 2002), Christian Bluch (*Le petit Christian*, 1998), Guy Delisle (*Shenzen*, 1998), Frédéric Peeters (*Pilules bleues*, 2001), Loic Néhou et Frédéric Poincelet (*Essai de sentimentalisme*, 2001), David Scrima (*Nerf de famille*, 2003). Du côté de la production féminine, on retiendra en tête de liste les noms de Julie Doucet (*Ciboire de Criss !*, 1995), Debbie Drechsler

³² Propos tels que rapportés à l'adresse Internet suivante :
[http://www.du9.org/article.php?id_article=537&var_recherche=autobiographie]

(*Daddy's Girl*, 1999), Pauline Martin (*La boîte*, 2000) et Marjane Satrapi (*Persepolis*, 2000).

Bien entendu, comme ce fut le cas pour les décennies précédentes, le champ autobiographique ne se limite pas au seul continent francophone. Les fondateurs du genre, comme Robert Crumb (*Mes femmes* en 1989), Will Eisner (*Voyage au cœur de la tempête*, 1991), continuent à publier plus de trente ans après le retentissement de leurs premiers récits, ce qui constitue un remarquable accomplissement. À leurs côtés, citons une nouvelle génération d'auteurs anglophones qui ont exploré la veine autobiographique en bande dessinée. Chester Brown (*The play-boy*, 1992), Seth (*It's a good life*, 1998) et Joe Matt (*Peep Show*, 1999), ont publié des récits très personnels, dont les propos ne rompent pas avec ceux des pères fondateurs, notamment en ce qui a trait à l'exhibition de leurs fantasmes et obsessions, en particulier sexuels.

4. La mutation des années 1996-2004

Fort de quelques succès auprès du public³³ et de l'intérêt qu'il suscite chez les auteurs de tous horizons, de même que dans la critique spécialisée, le genre autobiographique semble être à son apogée vers la fin de la décennie 90. Dès lors, le phénomène s'amplifie et l'on assiste inéluctablement à l'apparition de nouvelles formes. Parmi celles-ci, on retrouve la confession (Brian Biggs), le journal de voyage (Guy Delisle, Pierre Wazem, Jochen Gerner, *L'Association en Égypte* et *L'Association au Mexique*), le carnet d'errance ou de voyage (Helena Klalocar, Dupuy et Berberian) et la correspondance épistolaire qui, sous l'impulsion d'auteurs comme Edmond Baudoin et Tanguy Dohollau (*La diagonale des jours*, 1995) et Pierre Dupa (*Kyoto-Béziers*, 2001 ; *À Kyoto*, 2004), se dessine comme une certaine

³³ Les meilleures preuves de ce succès sont certainement les cas de *Paul à la campagne*, de Michel Rabagliati (16 000 exemplaires vendus), et surtout de *Persepolis*, de Marjane Satrapi (plus de 200 000 copies vendues à ce jour).

tendance (quoique encore très marginale) de la bande dessinée à teneur autobiographique.

4.1 Le journal intime

À l'intérieur de ces nouvelles formes, nous retrouvons le journal intime. Tout le monde s'accorde pour considérer le *Journal (I)* de Fabrice Neaud, publié en 1996 chez *Ego comme X*, comme la manifestation inaugurale de « l'écriture diariste » en bande dessinée. Imposant par sa densité et la diversité de ses contenus, cette œuvre restera longtemps le seul cas du genre au sein de la production du 9^e art, faisant de son auteur l'illustre représentant du « diarisme » en bande dessinée, position appuyée par la publication subséquente des trois autres tomes de son journal (1998, 1999 et 2002). Il faudra attendre quelques années pour voir d'autres auteurs s'adonner à cette forme d'écriture singulière. Ce sera chose faite notamment grâce à la mise sur pied de la jeune structure éditoriale *L'employé du moi*, où plusieurs auteurs, dont Bert, David Libens, Joëlle Passeron, Emmanuelle Pidoux et Pascal Matthey ont pu livrer (parfois directement sur Internet) des récits dont les caractéristiques les rapprochent fort du registre d'un journal. À cette courte liste, ajoutons le nom de Julie Doucet qui a récemment fait paraître *Journal 2004* à *L'Association*. Ce premier tome volumineux est constitué d'un choix de 522 pages qui donnent à voir la vie de tous les jours de l'auteure pendant un an, soit de novembre 2002 à novembre 2003. C'est également dans cette optique qu'est annoncée la publication prochaine (octobre 2005) du *Journal* de James Kochalka, qui a tenté le pari de dessiner, à raison d'une page par jour, les menus faits de sa vie quotidienne. Un autre cas plus ou moins manifeste d'un exemple de journal nous est donné avec *Essai de sentimentalisme* du duo Loïc Néhou/Frédéric Poincelet. En effet, sans que l'on puisse parler d'un journal intime au sens strict du terme, ce récit autobiographique portant sur la vie amoureuse et sexuelle de Loïc Néhou (mais dessiné par Poincelet) présente tout de même quelques pages où l'auteur tente d'élaborer ce qu'il qualifie comme étant « Quelques éléments

d'un journal intime ». Enfin, il nous semble qu'une place doit être faite ici à la tentative d'écriture journalière que tient le Québécois Jimmy Beaulieu (*Projet de résidence*) directement sur Internet.

En somme, on peut voir que les œuvres qui s'inscrivent sous la bannière « journal » ne sont pas pléthore, mais elles constituent tout de même un courant qui, si on en croit les journaux existants et les quelques suites à venir (Fabrice Neaud, Julie Doucet, Pascal Matthey, Bert...) et certains journaux encore non-publiés mais qui pourrait bien le devenir³⁴, occupe une certaine place dans le paysage de la bande dessinée actuelle.

Cette synthèse de l'histoire de la bande dessinée autobiographique ne prétend pas rendre compte de tous les enjeux qui ont marqué son développement. Ainsi en mettant l'accent sur la naissance des œuvres et de leur contexte d'émergence, on laisse dans l'ombre quelques détails qui resteraient à éclaircir : la réception des œuvres, le rôle de la critique, etc. De plus, nous n'avons cité qu'une poignée d'auteurs ; d'autres (Joe Pinelli, Peter Kuper entre autres, sans compter les japonais Tsuge Yoshiharu, Takita Yû, Tsuge Tadao et Abe Shinichi) auraient mérité d'être commentés ici, sans parler de tous les collectifs, revues et autres formes de publications qui jalonnent l'histoire de la bande dessinée autobiographique. Malgré tout, on peut aisément constater que l'expression autobiographique représente une tendance considérable dans la bande dessinée actuelle, et ce, en dépit du fait qu'elle occupe une place marginale au milieu de genres consacrés, comme l'aventure, la science-fiction ou l'humour. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le parcours

³⁴ Un auteur comme Lewis Trondheim a déjà déclaré que l'idée de tenir un journal est une possibilité envisageable: « Je ne tiens pas de journal intime, mais c'est une idée qui m'intéresse pour l'avenir (...) Cette forme de narration autobiographique différente me démanche. », Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 83.

accompli par les maisons d'édition dites de « l'intime », comme *L'Association* et, surtout, *Ego comme X*, pour ne citer qu'elles, qui célébraient en 2005 respectivement leurs 15^e et leur 11^e anniversaires de fondation. La persistance de ces lieux d'édition démontre bien que l'autobiographique n'est nullement une simple mode passagère, mais qui est bien durable, et dont il reste encore beaucoup à explorer. Comme le disait justement Will Eisner :

Nous avons juste commencé à comprendre les potentialités de la bande dessinée comme véhicule pour des thèmes aussi pluridimensionnels que l'autobiographie. C'est, selon moi, la mission la plus exigeante qu'on puisse imaginer pour une bande dessinée. Les bandes dessinées autobiographiques contribueront à la sophistication du genre.³⁵

³⁵ Propos émis dans « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 81.

CHAPITRE II

LA QUESTION DU JOURNAL INTIME

...il est impossible de tout dire et impossible de ne pas tout dire.

Franz Kafka, *Journal*, 16 décembre 1910

Conformément à la perspective historique que nous avons établie en introduction, nous venons de dresser un état des lieux de la pratique autobiographique en bande dessinée, où nous avons observé notamment qu'une certaine tendance au « journal intime » se dessine depuis peu. Le moment est maintenant venu pour nous de poser certaines balises théoriques en vue d'établir ce qu'on entend par « journal intime ». Étudier le *Journal* de Fabrice Neaud requiert en effet de procéder à l'observation des grandes lignes du « journal intime », genre narratif à l'intérieur duquel l'auteur a inscrit son entreprise artistique. Concrètement donc : qu'est-ce qu'un journal intime ? Quelles sont les caractéristiques de ce genre particulier ? Quelle est sa distinction avec les autres genres du « moi » (autobiographie, chronique, correspondance, etc.) ? Existe-t-il des journaux autres qu'« intimes » ? Voilà quelques-unes des questions auxquelles le présent chapitre tentera de répondre. Pour y parvenir, nous allons faire appel, comme prévu, à certaines réflexions développées entre autres par Alain Girard, Philippe Lejeune, Béatrice Didier ou encore à celles plus récentes de Jean Rousset et de Françoise Simonet-Tenant, qui ont tous tenté de cerner le journal intime en tant que genre. Précisons d'emblée, qu'en dépit du fait que leurs observations rendent compte essentiellement du journal intime *littéraire* (c'est-à-dire manuscrit ou tapuscrit), il est possible de tirer de leurs enseignements des

éléments qui nous permettront de comprendre ce qu'est le journal intime au sens *générique* du terme, c'est-à-dire en deçà du fait qu'il soit écrit, peint, photographié, filmé ou dessiné. D'ailleurs, il sera question, en fin de chapitre, de la venue du journal intime à l'intérieur de ces autres formes d'expression artistique.

1. Problématique du journal intime

Le journal intime occupe une position particulière dans l'éventail des genres narratifs. Bien qu'unanimement considéré aujourd'hui comme un genre à part entière au même titre que l'autobiographie, la biographie ou la correspondance épistolaire, le journal intime fut longtemps perçu par le monde des Belles-Lettres comme un « mauvais genre », inférieur, impur, complaisant et esthétiquement sans valeur. En effet, force est de constater, que face à cette forme d'écriture — l'une des plus pratiquées qui soit³⁶ — la critique institutionnelle a longtemps eu une attitude méprisante, négative, au mieux inconfortable, allant jusqu'à lui dénier son intégration à la Littérature, et ce, en raison de sa résistance à entrer dans les règles de l'analyse littéraire traditionnelle. Que penser en effet d'un texte rédigé au jour le jour sans souci de composition préalable, à priori pour soi seul, *intime*, « sans destinataire³⁷ », mais qui paradoxalement peut se retrouver publié en librairie ? Pratique ordinaire d'ordre strictement privé ou œuvre d'art à part entière ? Le journal intime appartient-il à l'expression littéraire ? Si oui, en vertu de quels critères objectifs ou de quels arguments esthétiques ? En vérité, ces interrogations n'ont jamais cessé de mettre « au défi » la critique spécialisée. En témoignent ces quelques lignes issues d'un commentaire de Roland Barthes, lequel confirme l'embarras que pose le journal aux chercheurs :

³⁶ Selon les estimations de Philippe Lejeune, il y aurait, uniquement pour la France : « probablement plus de trois millions de personnes qui ont une pratique du journal » in « Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie », *Magazine littéraire*, n° 409 (mai 2002), p. 20.

³⁷ Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*, Paris : José Corti, 1986, p. 154.

Le journal intime est un genre paradoxal : conçu comme l'exercice écrit de la subjectivité la plus pure, la plus libre, se refusant par nature à toutes les codifications de l'œuvre (fiction, construction, beau style), indifférent, pour ne pas dire rétif, à la publication (du moins à l'origine), c'est exactement dans son principe un *défi à la littérature*.³⁸

Et plus loin, le critique d'ajouter que « le paradoxe du journal intime, c'est précisément d'être un genre.³⁹ » Par ces allégations, Roland Barthes souligne bien l'ambiguïté qui fonde le journal intime comme genre et qui, peut-être, l'amène à être « suspecté » ainsi. S'ils se sont exprimés autrement, bon nombre de critiques n'ont pas manqué d'énoncer des jugements similaires. Ainsi, Arno Schmidt a-t-il qualifié le journal intime « d'impasse⁴⁰ » de la littérature ; Maurice Blanchot, de « piège⁴¹ » ; Françoise Simonet-Tenant, « d'importun⁴² » ; ou Jean Rousset, d'une « espèce mixte, qui ne sait trop où prendre place dans les classifications littéraires.⁴³ » En somme, il est aisé de constater que le journal intime ne manque pas d'apparaître comme un genre qui, en raison de son statut « d'indéterminé », soulève de nombreux débats et controverses au sein de l'institution littéraire.

À vrai dire, l'un des principaux facteurs susceptibles de provoquer autant de discussions autour du journal intime comme genre littéraire réside probablement dans la difficulté qu'ont les chercheurs à cerner ses frontières, à déterminer sa « littéralité », bref à lui accoler une définition fixe. C'est que, d'une part, le journal ne se différencie pas toujours nettement de certaines formes d'écriture qui lui ressemblent (chronique, agenda, album...), et, d'autre part, de par l'apparente variété des textes qui tombent sous l'appellation « journal » (journaux d'écrivains, journaux

³⁸ Roland Barthes, « Alain Girard : Le Journal intime », *Œuvres Complètes*, tome 2, 1962-1967, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris : Du Seuil, 2002, p. 806. C'est nous qui soulignons.

³⁹ *Ibid.*, p. 806.

⁴⁰ Mots d'Arno Schmidt, cités par Peter Boerner, « Place du journal intime dans la littérature moderne », *Le Journal intime et ses formes littéraires*, textes réunis par V. Del Litto, Genève : Droz, 1978, p. 219.

⁴¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 223.

⁴² Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime*, Paris : Nathan, coll. « 128 », 2001, p. 5.

⁴³ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 14.

d'adolescents, journaux de guerre, journaux d'hospitalisation, journaux de bord, etc.), il peut sembler difficile à première vue d'établir une définition valable du genre qui rende compte de la spécificité de chacune de ses manifestations. Cette dernière difficulté a été bien indiquée par Françoise Simonet-Tenant :

La diversité qualitative et quantitative des journaux semble vouer à l'échec toute tentative d'analyse généralisante. Comment embrasser d'un même coup d'œil les journaux d'Anne Frank, d'André Gide et d'un commandant de bord anonyme ? [...] Faut-il mêler avec neutralité l'illustre et l'anonyme, le journal de l'écrivain glorieux et celui du diariste obscur ?⁴⁴

Philippe Lejeune abonde dans le même sens lorsque, suite à ses nombreuses lectures et recherches portant sur les journaux intimes, il conclut que : « [La] variété [des journaux] m'empêche de trop conclure, et pousse à la réflexion. Il n'existe pas *un* Journal sur lequel on pourrait dire des choses simples, mais *des journaux*, qui suggèrent des éléments de réponses complexes et parfois contradictoires.⁴⁵ » C'est également l'avis de notre auteur, Fabrice Neaud, pour qui : « La forme « journal » recouvre une réalité plurielle. Sa définition stricte de relevé sismographique et épidermique du vécu est très réductrice, voire fautive. Il y a autant de formes « journal » que d'auteurs de journaux.⁴⁶ »

De ce constat donc (autant de journaux que de « journaliers »), il semblerait à première vue impossible d'envisager établir une saisie générale du genre « journal intime ». Dès lors, par où commencer ? Comment réussir à déterminer cette forme littéraire « indéterminée » et qui connaît de nombreuses définitions selon les époques et les courants de pensée ? C'est un fait que, si l'on se rapporte à la plupart des études parues à ce jour, on remarque que les chercheurs ont tenté jusqu'ici d'aborder le

⁴⁴ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *Cher cahier...*, Paris : Gallimard, 1989, p. 27.

⁴⁶ Propos tels que rapportés par Delphine Descaves et Eric Magnen sur le site Internet de *L'œil électrique* à l'adresse suivante :
[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

genre à travers des approches relativement spécifiques : que ce soit historique (Pierre Pachet, *Les baromètres de l'âme*, 1990), caractérologique (Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, 1952), psycho-sociologique (Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, 1966 ; Béatrice Didier, *Le journal intime*, 1976) ou encore philosophique (Georges Gusdorf, *Les découvertes de soi*, 1948 ; *Les écritures du moi*, 1990). Signalons également les approches plus « synthétiques » comme celle de Jean Rousset (*Le lecteur intime. De Balzac au Journal*, 1986) et celle plus récente de Françoise Simonet-Tenant (*Le journal intime*, 2001). Ces approches, aussi variées que complémentaires, s'avèrent néanmoins très utiles pour la compréhension de l'objet particulier que représente le journal intime comme genre littéraire. Elles ont notamment permis l'établissement d'un certain nombre de grandes caractéristiques (d'ordre structurel, thématique, sociologique...) permettant de mieux délimiter les contours du genre. Loin de nous de vouloir faire le tour en profondeur de l'ensemble de ces caractéristiques, mais essayons tout de même de nous attarder sur quelques-unes qui nous apparaissent indispensables pour notre analyse du *Journal* de Fabrice Neaud.

2. Le journal intime : essai de caractérisation

A) Les contenus

Tout d'abord, ce que la plupart des critiques s'entendent à considérer comme un journal intime⁴⁷ (ou carnet, cahier pour certains⁴⁸) est un lieu d'écriture personnelle

⁴⁷ Au seuil de cet essai de caractérisation, nous aimerions clarifier qu'il ne sera question ici que du journal intime « authentique », c'est-à-dire celui qui est régi par un « pacte référentiel » qui confond le « je » de l'auteur d'un journal avec sa personne bien réelle. Sur cette question, se référer à l'ouvrage *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, Paris : Du Seuil, coll. « Poétique », 1975. Cette précision a pour but d'établir une distinction entre le journal intime « véridique » et son vis-à-vis, le journal intime « fictionnel ».

⁴⁸ Si l'appellation *journal intime* est utilisée par la plupart des critiques et écrivains pour désigner ce qu'on entend par ce type de littérature, d'autres préfèrent utiliser les termes de *carnet* ou *cahier*. Il en va d'écrivains comme Maurice Barrès (*Mes cahiers*) ou Paul Valéry (*Cahiers 1894-1914*) et d'un

où un individu, auteur reconnu ou non, consigne au « je » et de façon plus ou moins sporadique (idéalement au jour le jour) des faits, des événements, des impressions et des sentiments qui lui paraissent significatifs à propos de sa vie en général. Il s'agit là du dénominateur commun de tout journal : le diariste⁴⁹ prend sa plume et rapporte le cours de sa vie récente. Sur ce premier point, le journal intime n'a pas de règle définie. Le diariste peut consigner dans son journal ce que bon lui semble, sans aucune limitation de sujets. Tous les domaines de la vie peuvent entrer dans la composition de son journal. Comme l'écrit Alain Girard : « L'étendue de son propos dépend de [ce que l'auteur] désire retenir comme significatif, dans la journée d'hier ou d'aujourd'hui.⁵⁰ » Pas de limites, ni de contraintes, ni d'interdits. Béatrice Didier va jusqu'à stipuler que « [...] le journal peut s'ouvrir à n'importe quoi. *Tout* peut devenir journal.⁵¹ » À preuve, les pages 244 et 245 de l'enquête sur la pratique du journal réalisée par Philippe Lejeune⁵² donnent un bon aperçu de l'immense variété des contenus que peut receler un journal intime. En vrac, cela va de la consignation des états d'âme (humeurs, sentiments, émotions), des dispositions du corps, des impressions amoureuses, des expériences sexuelles, des rêves jusqu'à l'inscription des états financiers, des résultats scolaires en passant par des notes sur la famille, sur une rencontre fortuite, sur la météo, sur des spectacles vus, des films, des livres, etc. S'ajoutent à cette liste tous les contenus reliés au simple besoin d'écrire : bouts de phrases, jeux de mots, tentatives de poèmes, de chansons, textes narratifs, réflexions

critique comme Philippe Lejeune qui a intitulé son étude sur le journal personnel : *Cher cahier...* Loin de nous de vouloir entamer une bataille sur ces choix terminologiques, concédons cependant que ces termes sont simplement employés comme autant de synonymes du terme *journal*. Pour plus de détails sur cette question, voir « l'essai de différenciation » sur les différents termes du journal (agenda, album, cahier, carnet) que propose Françoise Simonet-Tenant dans son ouvrage *Le journal intime* aux pages 14 à 16.

⁴⁹ C'est par ce terme (du latin *dies*: jour) qu'est désigné généralement celui qui écrit un journal intime. Il fut proposé initialement par Michèle Leleu et n'a pas eu trop de mal à s'imposer dans le langage des exégètes français. C'est en tout cas ce mot qui est recensé dans *Le Petit Larousse illustré* et le *Petit Robert*. Toutefois, il convient de signaler que d'autres critiques, comme Jacques Lecarme, préfèrent utiliser les termes de « journalier » ou encore « intimiste ».

⁵⁰ Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris : P.U.F., 1963. p. 4.

⁵¹ Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris : P.U.F. coll. « Littératures modernes », 1976, p. 187. C'est nous qui soulignons

⁵² Philippe Lejeune. *Cher Cahier...*

sur l'acte d'écriture en soi, etc. Et on ne saurait oublier finalement la présence possible, dans les pages d'un journal, d'objets matériels aussi divers qu'insolites, mais toujours hautement personnels pour le diariste, comme des tickets de métro, de spectacles, des fleurs, des trèfles, des photos, des rubans, des coupures de presse, etc.

Ces quelques exemples montrent bien, tout compte fait, qu'il existe un nombre assurément incalculable de contenus possibles que peut accueillir un journal intime, faisant de celui-ci bel et bien une sorte de genre « fourre-tout » hétéroclite de la littérature tel qu'il a été parfois qualifié.

B) Les fonctions

Cet aperçu des divers contenus du journal intime est certes partiel et relatif, mais il permet néanmoins d'envisager une chose, à savoir quelles peuvent être les fonctions de l'écriture diariste. Autrement dit, demandons-nous à quelle nécessité peut répondre la consignation, au jour le jour, et pour soi seul, de l'expérience de sa vie sous tous ses aspects ? Quelles sont les motivations qui président à une telle entreprise ? Bref, pour reprendre ces mots d'André Gide : « Quel intérêt peut-il y avoir à noter tout cela ? »

Comme on s'en doute, les réponses à ces questions sont de l'ordre de l'infini. Et pour cause : chaque individu entreprend l'écriture d'un journal pour des raisons qui lui sont propres : besoin de se dire, de voir clair en soi, d'évacuer son mal de vivre, de préserver son présent de l'oubli, de laisser trace de son existence, de témoigner de ses expériences vécues ou encore de l'envie de s'exercer à l'écriture, de jouer avec les mots, de faire ses « gammes », etc. Néanmoins, malgré le nombre apparemment innombrable de fonctions que l'on peut attribuer au journal intime, une chercheuse comme Françoise Simonet-Tenant ne s'est pas empêchée d'en dégager quelques-unes, qu'elle présente comme des fonctions cardinales. En s'inspirant de la

classification qu'elle a établie sur cette question, il est possible de reconnaître au journal intime quatre grandes fonctions, soit :

i) fonction de *garde-mémoire* (ou *mnémonique*) dans la mesure où le diariste consigne, comptabilise et fixe les divers moments privilégiés de sa vie. Le journal devient par là une sorte « d'entrepôt » des activités et expériences qu'il s'agit de recueillir, de ne pas abandonner à la dispersion du quotidien et de l'oubli : « enregistrer le présent dans une suite d'instantanés qui préservent le frémissement de l'expérience vécue, conjurer l'oubli de l'éphémère, telle semble être une des premières caractéristiques de l'écriture journalière.⁵³ »;

ii) fonction de *confident*, dans la mesure où il s'agit d'un lieu essentiellement privé et secret où le diariste peut rentrer en lui-même, en toute confidentialité, pour « décharger » son trop-plein d'émotions, ses sentiments, ses obsessions, ses peurs, etc. (une critique comme Béatrice Didier va jusqu'à qualifier le journal de « refuge matriciel »⁵⁴);

iii) fonction de *réflexion*, en ce sens que le journal apparaît comme le vecteur privilégié d'observations et de réflexions (philosophiques, existentielles, etc.) du diariste sur lui-même et sur le monde dans lequel il vit. Françoise Simonet-Tenant fait remarquer à cet égard que : « L'écriture journalière [...] s'inscrit dans la tradition de l'examen de conscience [et] permet une exploration méthodique de son moi.⁵⁵ » Cette fonction du journal, ajoute-t-elle, apparaît souvent comme une des justifications premières que se donne le diariste vis-à-vis de sa pratique d'écriture : elle lui permet de « recouvrer le calme, [de] s'examiner à loisir [...] de faire le point et, partant,

⁵³ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 87-115. L'argument qui est développé à ce sujet par la chercheuse, selon une orientation psychanalytique, est que le journal est une sorte de : « lieu sécurisant, [un] refuge contre le reste de l'univers, contre ce vide, ce vertige qui risque de vous happer, contre ce saut vers l'inconnu, la multiplicité, la dispersion. »

⁵⁵ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 86.

d'étudier ses choix et de délibérer. Appelé à guider le diariste, [le journal devient] le lieu de résolutions éthiques, religieuses, esthétiques⁵⁶ »;

iv) enfin, fonction *d'atelier-écriture*, au sens où le journal peut être utilisé comme un banc d'essai où le diariste peut librement s'exercer à l'écriture sous toutes ses formes, que ce soit pour s'imposer une discipline de travail, pour combattre la stérilité créatrice, pour conserver un rythme d'écriture ou tout simplement pour s'adonner aux plaisirs de l'écriture. Françoise Simonet-Tenant fait remarquer que, par cette fonction, le journal peut facilement se voir muer en un « carnet de travail », c'est-à-dire en un laboratoire, un terrain d'exercice où s'élabore et se réfléchit l'œuvre à venir d'un écrivain. Il suffit de penser aux journaux de Kafka, Flaubert et Gide qui livrent bon nombre d'esquisses, de brouillons et de fragments de texte en devenir de leurs œuvres.

Ces fonctions ne sont évidemment pas les seules qui puissent revenir au journal intime, mais il paraît clair que, quelles que soient les raisons pour lesquelles un individu s'adonne à la pratique du journal intime, il s'agit principalement de construire un instrument de connaissance sur soi, sur les autres, sur la vie. Ainsi, on peut dire qu'un journal constitue un document précieux sur la personnalité de son auteur : il est son miroir réflexif permanent, son révélateur. C'est en tout cas l'opinion d'un critique comme Georges Gusdorf, pour qui le journal apparaît bel et bien comme: « la forme d'écrit intime la plus apte à fournir la connaissance exacte dans le domaine de la vie personnelle. Le journal exprime l'homme au long de toute sa vie [...] celui de chaque jour de chaque moment.⁵⁷ » Signalons en passant que le journal s'avère par là un matériau très utile pour les biographes, littéraires et autres généticiens, en ce qu'il permet de mieux comprendre la vie et l'œuvre d'un écrivain.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷ Georges Gusdorf, *Les découvertes de soi*, Paris : P.U.F., 1948, p. 38.

C) La question de l'intime

Forme d'écriture libre de toute contrainte thématique et ayant des fonctions les plus diverses, le journal intime n'en demeure pas moins soumis à certains impératifs pour qu'il soit qualifié comme tel. Pour certains chercheurs, il paraît clair que, si le journal peut donner à lire à peu près « n'importe quoi⁵⁸ » au sujet de la vie de son auteur, l'accent doit tout de même être mis sur sa vie individuelle, privée, voire secrète. C'est en cela que le journal peut être qualifié d'*intime*. Michèle Leleu, l'une des premières chercheuses à avoir consacré un livre au genre, défendait cette option en 1956 : « [le journal intime doit] nous faire pénétrer dans l'intimité de son auteur qui l'écrit pour lui-même et qui livre ainsi sa vraie personnalité, révèle les tendances, les réactions, les sentiments qui lui sont propres.⁵⁹ » C'est également là le credo d'Alain Girard, insistant sur le fait que dans un journal *intime*, il faut :

que l'observation porte sur la personne même du rédacteur, sur le côté privé de sa vie, plutôt que sur les événements dont la dimension le dépasse. Ou bien, s'il en parle, la place qu'il occupe, le rôle qu'il joue domine [...]. Même s'il évoque des événements extérieurs, même s'il s'anime à propos de la rencontre d'une autre personne, ou d'une conversation, ou de toute autre circonstance qui met en cause autrui, ce n'est pas l'événement, ni l'autre, en eux-mêmes, qui intéressent le rédacteur, mais seulement leur résonance, ou encore leur réfraction dans sa conscience.⁶⁰

Pour ces chercheurs, cette prédominance de l'intériorité comme trait discriminant du genre apparaît essentielle pour différencier le journal intime des autres formes concurrentes du « moi », comme les mémoires et surtout la chronique (parfois appelée journal *externe*⁶¹, ce qui n'est pas sans soulever un certain nombre d'ambiguïtés), et dont la particularité est de présenter des événements au « je », mais d'un point de vue plus « extérieur », sans que l'auteur ne sente obligatoirement le

⁵⁸ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁹ Michelle Leleu, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ Alain Girard, *op. cit.*, p. 3-4.

⁶¹ C'est ainsi qu'Alain Girard et Georges Gusdorf préfèrent nommer la chronique événementielle.

besoin de faire intervenir son « moi intime ». Pour dire la chose un peu schématiquement, on dira que le chroniqueur (ou le mémorialiste) écrit surtout afin de rendre compte d'une époque ou d'un moment privilégié de l'Histoire auquel il a assisté comme acteur ou témoin. Mais son *intimité* n'entre pas véritablement en jeu. Alain Girard donne l'exemple du *Journal d'un Bourgeois de Paris*, un document du XV^e siècle où : « la personnalité [de l'auteur] transparait si peu [...] qu'elle est demeurée anonyme.⁶² », et celui du *Journal* des frères Goncourt (significativement sous-titré *Mémoire de la vie littéraire*) qui « ont pris le soin d'avertir qu'il concernait non pas eux-mêmes, mais les autres.⁶³ » Inversement, dans le cas du journal intime, Florence Bancaud-Maënen, dans sa thèse sur le journal de Franz Kafka, souligne que le diariste ne cherche pas à rendre compte d'une vision globalisante de l'Histoire, au contraire : « il se contente de tenir dans ses carnets intimes le registre de *son* histoire individuelle.⁶⁴ »

En somme, le journal intime doit impliquer un souci constant du scripteur de *sa* personne ; c'est l'introspection qui apparaît comme le principe organisateur du discours diariste. Si l'auteur étend en généralisation son expérience personnelle, c'est d'abord de *lui-même* (ou de *sa* vision) que rendent compte les contenus de son journal⁶⁵.

⁶² Alain Girard, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁴ Florence Bancaud-Maënen, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 23. C'est nous qui soulignons.

⁶⁵ Signalons tout de même que, de nos jours, beaucoup de chercheurs préfèrent utiliser le terme de journal *personnel*, moins fuyant et ambiguë, que celui *d'intime* quand il s'agit de désigner le genre et toutes ses sous-catégories.

D) Un critère : la datation

Cette question étant réglée, il importe maintenant d'essayer de voir s'il n'y aurait pas un critère plus formel qui pourrait nous aider à mieux définir la forme littéraire qu'est le journal. Selon plusieurs chercheurs, il y aurait une règle fondamentale que le journal serait tenu de respecter pour qu'on puisse le qualifier comme tel : à savoir celle de la *datation*, c'est-à-dire le fait de poser une date. Chaque date correspond à ce qu'il est convenu d'appeler une *entrée*. Il s'agit la plupart du temps d'une indication temporelle (date, jour, heure, etc.) qui est parfois accompagnée de précisions d'ordre géographique et/ou spatial. C'est là le seul impératif (le respect du calendrier, en d'autres termes) auquel l'auteur d'un journal soit tenu de satisfaire : « [le journal] doit respecter le calendrier⁶⁶ », d'affirmer impérativement Maurice Blanchot ; « c'est la substance même du journal⁶⁷ », de renchérir Françoise Van Roey-Roux. Bref, c'est sur la base d'un tel critère qu'un texte peut à juste titre être considéré comme un journal (et non comme un recueil de pensées par exemple). Négliger cet aspect du journal, c'est le méconnaître dans sa spécificité.

C'est donc dire que le journal, dans sa forme la plus répandue⁶⁸, se définit littéralement par cette architecture *externe* : les dates agissant comme de véritables marques de ponctuation, constituant en quelque sorte « l'ossature » du texte pour reprendre un mot de Françoise Van Roey-Roux⁶⁹. Cette donnée se vérifie par quiconque feuillette un journal écrit : traditionnellement, chaque entrée d'un journal est clairement séparée par un espace blanc. En outre, il n'est pas rare que, une fois le

⁶⁶ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 224.

⁶⁷ Françoise Van Roey-Roux, *La littérature intime du Québec*. Montréal : Boréal Express, 1983, p. 24.

⁶⁸ Il se trouve en effet quelques cas d'exception de journaux dont les dates sont effacées rendant problématique leur classification. Ce sont les journaux d'Anaïs Nin, d'Hervé Guibert, de Peter Handke et de Claude Mauriac, ce dernier ayant adopté une approche thématique plutôt que chronologique pour l'élaboration de son journal.

⁶⁹ Françoise Van Roey-Roux, *op. cit.*, p. 24.

journal publié, les dates soient de typographies différentes du reste du texte (caractères gras, soulignées, italiques, etc.), ce qui, comme le fait remarquer Jacques Lecarme, nous incite à les considérer comme autant de « sous-titres dans le cours du texte⁷⁰ ».

E) *Nulla dies sine linea* (pas un jour sans une ligne) ?

Cette obligation à respecter le calendrier entraînerait, aux yeux de certains critiques, un certain nombre d'engagements auxquels le diariste serait tenu de se soumettre. Si l'on se fie à ce qu'écrit Jean Rousset notamment, il est clair que le diariste doit, de par son assujettissement au calendrier : « d'une part suivre l'ordre du temps, sans pouvoir se livrer à des interversions, à des déplacements de segments, comme le ferait un romancier [et] s'astreindre d'autre part à l'écriture quotidienne essentielle à la forme comme au mot journal [...] »⁷¹ » Autrement dit, selon le critique, l'engagement du journal face au calendrier se double d'une « clause de régularité » devant laquelle le diariste doit s'engager : il a le devoir d'écrire le plus régulièrement possible, et ce, même s'il « croit n'avoir rien à dire [...] au risque de consigner la vacuité.⁷² » Bon nombre de diaristes ont tenté de s'imposer une telle discipline, à commencer par Amiel, Julien Green, Kafka et André Gide.

Cela dit, il entre une certaine part de sophisme dans cette position qui stipule une pleine régularité de l'écriture diariste (le *nulla dies sine linea*). Plusieurs critiques l'ont fait remarquer : cette « clause de régularité » d'un journal doit être avant toute chose vue comme une sorte « d'idéal », puisqu'elle reste au demeurant assez théorique. En effet, force est de constater qu'il existe peu de diaristes qui, dans l'histoire littéraire, ont tenu cette promesse d'écrire *chaque* jour, invariablement. La

⁷⁰ Jacques Lecarme, « L'intime en librairie », in *Le journal personnel* sous la direction de Philippe Lejeune, Université Paris X, coll. « RITM », 1993, p. 187.

⁷¹ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 158.

⁷² *Ibid.*

plupart du temps les diaristes consignent surtout à fréquence *variable*, selon *leur* envie d'écrire et la possibilité de le faire. Par exemple : certains écrivent plusieurs jours d'affilée pour ensuite prendre une plus ou moins longue période de « repos » ; d'autres peuvent préférer écrire un jour sur deux, chaque dimanche, etc. Au fond, chaque diariste suit son propre rythme : c'est à l'écoute de son « monde intérieur » qu'il doit obéir avant tout, et non à l'obligation extérieure du calendrier. Sans compter que pour toutes sortes de prétextes reliés aux imprévus de la vie (fatigue, maladie, emprisonnement, etc.), le diariste peut être dans l'impossibilité d'écrire. C'est sans doute pour ces raisons que Françoise Simonet-Tenant préfère concevoir la relation quotidienne comme une *relation datée*, en ce sens que « le rythme d'écriture des diaristes n'est pas nécessairement régulier, et certains peuvent s'interrompre pendant de longues périodes de temps ; l'essentiel est que les inscriptions datées créent une sorte de chaîne dans le temps.⁷³ » C'est également le point de vue qu'adopte un critique comme Gérard Genette qui ne manque pas de faire remarquer que « la pratique diariste est par définition intermittente, et nul ne peut sans cuistrerie en déterminer la fréquence optimale, ni même minimale. [...]. [En outre], ce qui définit le diariste, c'est moins la constance de sa pratique que son projet. [...]. Bref, le diariste est moins celui qui tient un journal que celui qui croit à la vertu du journal.⁷⁴ »

À la lumière de ces remarques, on constate que la pleine régularité de l'écriture quotidienne ne compte pas vraiment comme une caractéristique obligée du journal. On serait même tenté d'affirmer que les jours « d'inactivité », les silences, les vides, les interruptions ont leur importance et participent à part entière à la confection d'un journal, car c'est là que peut s'effectuer la maturation qui relancera l'écriture.

⁷³ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ Genette, Gérard. « Le journal, l'anti-journal », *Poétique* n° 47 (septembre 1987) repris dans *Figures IV*, Paris : Du Seuil, coll. « Poétique », p. 338-339.

F) La structure du journal

Le critère d'une écriture « au jour le jour » entraîne forcément des conséquences sur le plan de la structure d'un journal. En effet, force est de constater que, de par cet aspect d'une écriture calendaire, le journal est nécessairement de composition fragmentaire, morcelée. Il n'a pas, *à priori*, de structure, pas de plan, pas de construction ou de perspective. « L'au-jour ne peut avoir de structure⁷⁵ », note Georges Gusdorf. Même constat chez Béatrice Didier : « [...] l'écriture du journal refuse précisément toute organisation. C'est une écriture essentiellement du registre du discontinu, de l'éphémère, au sens propre. On note ce qui vient, comme cela vient.⁷⁶ » Écrivant au jour le jour, l'auteur ne sait pas où il se dirige : il suit l'ordre des journées, spontanément, à l'aveuglette, tel un perpétuel « work in progress ». De fait, l'écriture diariste s'abandonne à elle-même et récuse toute préméditation ou élaboration préalable. Le diariste ne *compose* pas comme le ferait par exemple un auteur de roman. Le journal « n'est pas une *œuvre*⁷⁷ », de dire Alain Girard. Ce faisant, l'écriture d'un journal est imprévisible et inconstante, souvent simple, beaucoup plus proche du *discours* que du *récit*⁷⁸. On peut y trouver tous les styles et toutes les formes d'écritures : de la télégraphie à la prose la plus élégante, la plus travaillée, en passant par des dialogues, des maximes, des poèmes, et même des récits, etc. Il n'y a aucune règle qui prévaut.

⁷⁵ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris : P.U.F., 1948, p. 305.

⁷⁶ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁷ Alain Girard, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ Selon la distinction établie par le linguiste Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, chap. XIX. Sur cette question, Béatrice Didier n'a pas manqué d'écrire que le journal ne possède : « [p]as de « logique du récit » comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente : il n'y a pas vraiment de récit. », *op. cit.*, p. 140. Dans cet ordre d'idée, on constate que c'est principalement à propos de cette caractéristique du journal (son absence d'élaboration) que les contempteurs du genre dénie toute « légitimité littéraire » au journal, alléguant qu'il n'a pas de « visée esthétique ». C'est un fait que bien des journaux semblent avoir été écrit « facilement », sans effort, sans souci d'organisation de la part de l'auteur, mais il n'en reste pas moins que la lecture fait toujours apparaître un semblant de structure, aussi mince soit-elle.

G) Journal VS Autobiographie

Cet aspect fragmentaire et improvisé du journal ferait donc de ce genre une forme littéraire *ouverte*, comme le prétend Béatrice Didier. C'est d'ailleurs sur ce point que le journal diffère en partie de l'autobiographie qui, elle, serait plutôt une forme *fermée*. Françoise Simonet-Tenant ne manque pas de le faire remarquer : l'autobiographie est « un récit rétrospectif porté par un plan d'ensemble, une écriture panoramique en quelque sorte.⁷⁹ » Effectivement, la spécificité d'un récit autobiographique est de rapporter le cours des moments les plus marquants d'une vie en les replaçant dans une perspective chronologique globalisante qui donne une direction à l'ensemble, alors que le journal rapporte des événements *présents* du quotidien. L'éclairage s'avère donc totalement différent entre les deux genres : dans l'autobiographie, il s'agit bien souvent d'un individu (le plus souvent arrivé à un certain âge de sa vie) qui se penche sur sa vie *passée* dont il tente de se souvenir (le rôle de la mémoire y est important) ; inversement, dans le journal, il s'agit d'une personne qui s'interroge davantage sur sa vie *présente*. Éric Marty tient à ce sujet des propos déterminants : « il ne s'agit pas, comme dans la réminiscence, de pousser l'écriture, dans un mouvement à reculons, à rejoindre en arrière un événement passé, pour le restituer ; mais à l'inverse, de hisser l'événement du jour en avant, vers le présent de l'écriture, et de l'y répéter [...]»⁸⁰. Un point de vue qu'épouse Jean Rousset : « Le journal ne porte pas sur le passé d'une vie, mais sur la journée en cours [...]»⁸¹. C'est d'ailleurs pour cette raison que le critique a été amené à écrire qu'il est interdit au rédacteur d'un journal « de se comporter en « auteur », au sens maître du terme et *organisateur* du récit, puisque le diariste, assujetti à l'ordre successif des jours, ne peut construire, au-delà de la note journalière, sa narration.⁸² » Autrement dit, parce qu'il rédige « au jour le jour », le diariste, contrairement à

⁷⁹ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰ Éric Marty. *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris : Seuil, 1985, p. 12.

⁸¹ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 164. C'est nous qui soulignons.

⁸² Jean Rousset, *op. cit.*, p. 159.

l'autobiographe, ne peut construire son journal comme une « œuvre » habituelle, c'est-à-dire construite et élaborée.

En somme, la différenciation entre l'autobiographie et le journal intime est assez aisée à établir : tous deux convergent vers une même finalité (le récit d'une vie), mais par des approches et des moyens formels distincts.

H) Temps vécu / temps inscrit

On vient tout juste de le voir, le journal est une écriture que l'on qualifierait « d'aimantée » sur le présent. Contrairement à l'autobiographie, l'écriture d'un journal est caractérisée par un souci de coïncidence entre le moment de l'événement vécu et son inscription dans le journal. Comme l'a relevé Françoise Simonet-Tenant : « Les conditions de l'écriture journalière sont celles de la narration simultanée [...] »⁸³. Cela dit, même si bien des diaristes rédigent « sur le vif », il reste que cette *simultanéité* entre le « vécu » et « l'écriture du vécu » n'est pas une loi générale, loin de là. Il s'agirait même d'une exception, si l'on en croit Jean Rousset : « La norme serait plutôt une rétrospection de faible portée, un écart minimum, mais écart entre le discours et le narré.⁸⁴ » Il est vrai qu'habituellement le diariste note les événements de sa journée, certes parfois sur le moment, mais plus souvent quelques heures plus tard, le soir par exemple ou encore le lendemain, pouvant aller parfois jusqu'à quelques jours après. Bref, la distance entre le vécu et son écriture peut exister, mais elle doit toujours être plus ou moins réduite. Cela dit, comme l'a remarqué Béatrice Didier, il existerait plusieurs « diaristes nonchalants qui prennent du retard et, après coup, s'efforcent de combler quinze jours, un mois de silence et de blancs dans leur journal.⁸⁵ » Autrement dit, pour toutes sortes de raisons (fatigue, maladie, voyage,

⁸³ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁴ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁵ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 168.

etc.) faisant que le diariste ne peut écrire, celui-ci finit par rédiger un « résumé » des événements *a posteriori*. De ce fait, on peut se demander jusqu'à quel point l'écart entre le vécu et son inscription dans le journal est permis ? En d'autres mots, le diariste qui « accumule du retard » ne risque-t-il pas de s'éloigner de l'écriture d'un journal pour aller vers celle d'une autobiographie ? À partir de quel moment, de combien de temps écoulé, l'écriture diariste menace-t-elle d'excéder sa définition ? Un jour, un mois, une année, dix années ? La réponse n'en est pas si sûre. En définitive, Jean Rousset montre bien qu'il est difficile de préciser la dualité temps vécu/temps inscrit, lorsqu'il écrit qu'il s'agit d'une « [q]uestion de définition, qu'aucune autorité, sinon la moyenne des usagers ne peut trancher.⁸⁶ »

Ces précisions apportées, on conviendra toutefois qu'il n'est pas exclu qu'un journal comporte des « rétrospections ». En effet, rien n'empêche le diariste, au moment de sa note journalière, de se remémorer le souvenir d'un passé, plus ou moins lointain, et d'en faire état dans son journal.

Dans une perspective assez semblable, il n'est pas impossible également que le diariste retourne en arrière dans son journal afin de modifier certains passages de son choix (surtout s'il désire en tirer une exploitation littéraire). En principe, le journal doit se livrer « intact », mais il existe un bon nombre de journaux qui, dépositaires d'une attribution éditoriale, font « peau neuve » : ils sont alors soigneusement réécrits, recomposés, « nettoyés » ou du moins recopiés par l'auteur (ne fusse que pour le rendre lisible pour celui qui l'éditera⁸⁷). Dès lors, comme l'a fait remarquer Béatrice Didier, la dimension temporelle intervient encore une fois car « celui qui retouche ou même recopie son journal [...] opère un va-et-vient entre deux

⁸⁶ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁷ À ce sujet, notons que, bien souvent, lors de son passage en format « livre », une bonne partie de l'information de l'objet-journal s'évapore : le format des cahiers, le papier utilisé, l'utilisation de la page, la graphie, l'encre, les objets insérés, etc.

temps, ou même trois : celui du vécu, celui de première rédaction, celui de rédaction définitive – ou des rédactions successives.⁸⁸ »

I) La publication du journal

Le dernier point dont il nous reste à discuter n'est pas le moindre puisqu'il s'agit de la question de la publication du journal. Cette question est probablement l'une de celles qui ont fait le plus couler d'encre parmi ceux qui se sont penchés sur le problème. Posons d'emblée les questions sur lesquelles tant de critiques se sont butés : le diariste doit-il tenir compte de la possibilité qu'un éventuel lecteur puisse accéder à son journal et le publier ? Le diariste peut-il concevoir son journal en fonction d'une publication ? À ces questions, Alain Girard répond d'emblée par la négative : le journal intime n'est pas, contrairement à d'autres genres voisins, comme l'autobiographie ou la correspondance, destiné au regard d'autrui ou à la publication : « L'auteur d'un journal ne parle pas aux autres. C'est à lui qu'il s'adresse [...]. Il n'y a pas échange ou désir de communication avec autrui, qu'il s'agisse d'une seule ou de plusieurs personnes. L'activité du rédacteur est une activité privée, au sens le plus étroit du terme.⁸⁹ » Autrement dit, celui qui s'adonne à l'écriture d'un journal considère celui-ci comme un lieu d'écriture strictement réservé, secret et confidentiel. Il aborde souvent des sujets qu'il ne souhaite pas forcément voir divulgués aux yeux de tous. L'idée même que l'on découvre son journal peut être terrifiante à ses yeux⁹⁰. Protégeant jalousement son journal de tout regard extérieur, le diariste ne l'envisage pas en tant qu'activité littéraire. C'est qu'en effet, toujours selon Alain Girard, le diariste se distingue de l'écrivain par un détail d'importance : il a rarement, au départ, l'intention de publier son journal (du moins de son vivant). Le critique donne les

⁸⁸ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹ Alain Girard, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁰ On remarquera que plusieurs diaristes utilisent toutes sortes de moyens pour éviter tout regard étranger sur leur journal : cadenas, langage codé, cachette, etc. Certains diaristes vont même jusqu'à détruire leurs textes pour éviter une lecture non-autorisée.

exemples de Stendhal, Maine de Biran, Amiel, Alfred de Vigny auxquels on pourrait ajouter ceux de Kafka et de Catherine Pozzi. Tous ces auteurs n'ont pas envisagé la publication de leur journal au moment où ils le rédigeaient ; tout au plus la fantasmaient-ils ou espéraient-ils au mieux une divulgation posthume (Amiel).

Une question de taille demeure cependant : comment en est-on arrivé à connaître l'existence de ces journaux privés et non destinés à la publication ? Comment se fait-il que nous puissions aujourd'hui lire ces textes soi-disants « secrets » ? Bref, comment s'explique le passage du *privé* au *public* ? La réponse est en vérité fort simple. Il s'agit tout simplement de journaux « trouvés » par un parent, un ami, un éditeur ou autre qui, à la mort de l'auteur (mais parfois aussi de son vivant), et convaincus de la valeur du texte, ont jugé bon de le publier. Cette opération est le plus souvent fait à titre posthume, avec le consentement de l'auteur (Amiel) ou non (Kafka⁹¹).

Cela étant dit, il existe en revanche bon nombre de diaristes qui affichent clairement leur volonté d'être lus, que ce soit par quelques lecteurs autorisés ou par le plus grand nombre possible. Il s'agit bien évidemment d'auteurs qui acceptent de publier leur journal de leur vivant (on parlera donc de publication *anthume*). Les exemples sont nombreux, à commencer par André Gide, Julien Green, Anaïs Nin, pour nommer les plus connus. Il semblerait d'ailleurs que la publication anthume soit devenue chose fréquente pour ne pas dire obligée depuis le milieu du XX^e siècle (en fait depuis la publication du journal d'André Gide en 1939). En effet, depuis ses origines, la pratique du genre et l'horizon d'attente des lecteurs se sont considérablement ouverts et complexifiés. Les motivations ont changé depuis l'époque où le diariste ne destinait son journal qu'à lui-même et non à la publication

⁹¹ On sait que l'ami et éditeur de Kafka, Max Brod, est allé à l'encontre de la volonté testamentaire de l'auteur en publiant, dès 1937, des extraits du *Journal*.

(même si cela demeure encore le cas chez plusieurs⁹²). Aujourd'hui bien des écrivains ou autres personnalités publiques ou médiatiques ont « conscience de la curiosité et de l'intérêt que de tels écrits peuvent susciter chez des lecteurs, déjà séduits par les autres pans de leurs œuvres.⁹³ » C'est pourquoi plusieurs n'hésitent pas à soumettre pour publication leur journal. Mais une chose est néanmoins certaine : la publication voulue et exécutée du vivant de l'auteur fait de son journal « un texte *pour* destinataires [...] à l'adresse de quiconque veut lire ; il est promu œuvre, ou partie de l'œuvre, il rejoint la condition normale de tout écrit publié par son auteur qui mérite désormais ce nom.⁹⁴ » Autrement dit, un journal publié du vivant de son auteur est maintenant reçu avec les honneurs qui lui sont dus par l'institution littéraire. Fait intéressant à noter : Jacques Lecarme a remarqué que lorsqu'il s'agit de désigner les publications posthumes, le syntagme utilisé est celui de « journal intime », alors que celui-ci « est toujours évité pour les anthumes, désignés comme *Journal*.⁹⁵ »

Bien évidemment, on soulignera que celui qui publie son journal de son vivant s'expose à plusieurs risques, comme celui du droit de réponse ou encore, plus grave, de déplaire à ses proches, de les choquer, voire de les blesser. En effet, de par la publication de son journal, les relations du diariste avec l'entourage peuvent s'en voir modifiées, même parfois profondément changées. Certains peuvent être étonnés ou carrément indignés par la confidence de faits et gestes tenus jusque-là secrets. Il est d'ailleurs symptomatique que certains sujets tabous (vie de couple, famille, etc.) soient volontairement censurés d'un journal lors de son passage en livre, pour éviter toute confrontation avec les proches. Par exemple, lors de la première parution de son *Journal*, dans la Bibliothèque de la Pléiade, André Gide a d'abord pris soin d'expurger tous les passages relatifs à sa femme (pour éviter de la blesser), qu'il a

⁹² Ce sont, pour tout dire, des textes dont nous n'aurons jamais connaissance.

⁹³ Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁴ Jean Rousset, « Un texte sans destinataire », *Poétique*, n° 56, p. 439.

⁹⁵ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 194.

ensuite publiés après la mort de celle-ci dans une « suite » de son journal (intitulé : *Et nunc manet in te*), consacrée précisément à un bilan rétrospectif de sa vie de couple.

En définitive, la publication d'un journal n'est jamais un acte « sans conséquence » (on verra au prochain chapitre que Fabrice Neaud a connu sa part de déboires lorsqu'il a publié le sien).

Nous disposons à présent du catalogue complet des questions relatives au genre « journal » qui nous seront utiles à notre étude du *Journal* de Fabrice Neaud. Ce sont particulièrement les questions de l'intime, de l'écriture fragmentaire, de la dualité temps vécu/temps inscrit et de la publication. Tous ces points seront largement convoqués lors des prochains chapitres lorsqu'il s'agira d'observer comment ces problématiques propres au « journal » se trouvent réfléchies et développées dans le cas précis du *Journal* de Fabrice Neaud. Mais avant d'arriver à cette étape, et afin de nous aider à y parvenir, nous aimerions conclure cette première partie de notre mémoire en effectuant trois choses. Premièrement, nous voudrions procéder à un rapide survol historique de la pratique du journal afin de rendre compte des grandes étapes de son évolution et des postures actuelles, mais également de la diversité des nouvelles formes médiatiques que prend de nos jours ce genre particulier (vidéo, arts plastiques, ordinateur, bande dessinée...). Deuxièmement, nous aimerions profiter du panorama que nous aurons tout juste établi pour tenter d'apporter un éclairage sociologique sur les causes du phénomène du journal intime dans nos sociétés occidentales. Sans aller trop loin dans cette direction, on se demandera si l'énorme retentissement que connaît de nos jours la pratique du journal ne s'ancrerait pas dans une époque, un contexte socioculturel qu'il mettrait en abyme. Troisièmement, et finalement, il nous apparaît indispensable d'esquisser un bref état des lieux sur les principaux développements critiques qu'a connus le journal au cours

des années afin de voir comment celui-ci s'est vu réfléchi à l'intérieur d'autres champs disciplinaires. C'est qu'on constate qu'en marge des études littéraires, il existe plusieurs autres disciplines (cinéma, bande dessinée, sciences humaines, etc.) qui ont, à leur tour, considéré le journal comme un matériau d'étude fécond pour leurs recherches. Nous jetterons donc un coup d'œil sur certaines d'entre elles.

3. Histoire du journal

3.1 Naissance du genre

Catégorie de publication très en vogue en cette ère contemporaine du « vécu » et du « vrai » déclinés à toutes les sauces, le journal a pourtant des origines qui peuvent remonter très loin dans l'histoire des lettres et il serait périlleux de tenter de les fixer avec certitude. Sans négliger pour autant ses diverses formes matricielles (livres de compte, cahiers spirituels, livres de bord, carnets de notes ou encore chroniques événementielles), le journal « intime »⁹⁶ trouve ses origines directes dans la mouvance du siècle des Lumières, dans l'éclosion du romantisme (sous l'égide d'auteurs tels que Montaigne et Rousseau) et dans d'autres facteurs socio-historiques⁹⁷, pour finalement s'instaurer en genre littéraire vers la moitié du XIX^e siècle. Si l'on se fie aux approches historiques de Pierre Pachet et d'Alain Girard, c'est effectivement à ce moment que survient la naissance du journal intime alors qu'une première série de journaux *posthumes* est publiée⁹⁸ (principalement sous

⁹⁶ Bien que toutes les formes que nous venons de nommer laissent voir que, depuis des lustres, des individus se sont adonnés, consciemment ou non, à la pratique d'une écriture journalière, on ne peut pas vraiment parler de journal « intime » à proprement dit, puisque la notion « d'individu » était inexistante à ce moment de l'histoire (avant le XVIII^e siècle).

⁹⁷ Notamment la chute de la royauté, l'essor de la bourgeoisie, l'apparition de la notion de propriété, d'individu et de vie privée, etc.

⁹⁸ En effet, notons que l'on parle ici de naissance du genre en regard des dates de *publication* des œuvres et non de leur *rédaction*, car comme le fait remarquer F. Simonet-Tenant : « Le journal intime n'entre vraiment dans l'histoire littéraire que lorsque, de texte caché et obscur, il devient œuvre *divulguée*. », *Le journal intime*, p. 44. C'est nous qui soulignons.

formes d'extraits). Ce sont les journaux de Maine de Biran, de Joseph Joubert et de Benjamin Constant. Comme l'a souligné Alain Girard, cette première série de journaux correspond à un stade de l'histoire du genre où les auteurs publiés sont ceux qui ont tenu leurs journaux avant tout pour eux-mêmes, sans arrière-pensée de publication. Il est donc douteux que ces premiers diaristes aient été conscients d'inaugurer un genre nouveau. Mais il faut convenir que, du fait que leurs journaux ont été publiés, ils n'ont pas été sans exercer une certaine influence auprès d'autres diaristes comme Alfred de Vigny ou Amiel, dont les journaux ont également parus à la même époque. Ainsi, Alain Girard classe-t-il en deux générations distinctes cette première vague de diaristes :

La première génération d'intimistes n'a pas de modèle, et invente pour ainsi dire ce moyen d'expression entre 1800 et 1820. Les hommes qui l'illustrent sont Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant et Stendhal [...] La deuxième génération qui écrit de 1830 à 1860 environ, a eu connaissance, non du journal de ses devanciers, mais de leurs œuvres publiées. [...] C'est le cas de Vigny, Delacroix, Michelet, Maurice de Guérin et Amiel.⁹⁹

Suite à ces premières publications fragmentaires et peut être influencés par le retentissement de certaines d'entre-elles (Constant, Stendhal), quelques auteurs se risquent à une publication *anthume* de leur journal. Il s'agit de Barbey d'Aurevilly, des frères Goncourt, de Léon Bloy, de Paul Léautaud et de Charles Du Bos. Il ne fait pas de doute que c'est bien grâce à cette « troisième » génération de diaristes que le journal sort de son innocence : il n'est plus perçu comme la pratique privée, secrète, honteuse voire malade qui le caractérisait depuis ses débuts. Ainsi, il semble bien, comme le fait remarquer Pierre Pachet, que ces années soient le début « d'une autre époque, qui fait désormais du journal intime un genre littéraire établi, qui rend impossible à un écrivain d'en tenir un dans une innocence complète. Il doit savoir

⁹⁹ Alain Girard, *op. cit.*, p. 58-59.

que, si son œuvre a quelque valeur, son journal aussi sera attendu.¹⁰⁰ » Autrement dit, on peut supposer que, compte tenu de l'éventualité d'une publication, un auteur ne tiendra pas son journal de la même façon que s'il savait que celui-ci ne serait jamais publié.

Cela dit, il faut souligner toutefois qu'à cette époque, la critique, elle, se préoccupe peu encore de cet étrange nouveau venu dans le paysage littéraire ; elle ne voit à ce moment dans le journal qu'une source de renseignements destinés à favoriser une meilleure compréhension de l'œuvre littéraire d'un auteur déjà consacré. Le journal se trouve en quelque sorte limité à un statut de « documentaire » sur l'œuvre d'un écrivain. Les seuls qui reçoivent l'honneur de la publication sont ceux qui ont une production littéraire suffisamment reconnue. Comme on l'a dit plus haut, il n'est pas encore admis, à ce moment, qu'un journal puisse marquer l'entrée en littérature d'un auteur inconnu (exception faite d'Amiel).

3.2 Le journal reconnu comme œuvre

Il est donc désormais avéré que le journal intime est une pratique envisageable pour une publication éventuelle. Malgré tout, il faut reconnaître que, même s'ils doivent être considérés comme des jalons importants pour le genre, tous les journaux évoqués jusqu'ici sont restés, sauf exception, essentiellement cantonnés à la confidentialité et à la marginalité par rapport à la majorité des œuvres de l'époque, et ce, en dépit du prestige de leur auteur. Ils ne sauraient donc marquer un tournant décisif dans l'histoire du genre. En réalité, il faut attendre le milieu du XX^e, avec l'élan insufflé par la publication des journaux de Julien Green (en 1938) et surtout d'André Gide (en 1939), pour que le genre prenne son véritable essor et obtienne ses lettres de noblesse. Si l'exploit de Julien Green fut de faire paraître le premier

¹⁰⁰ Pachet, Pierre. *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris : Hatier, coll. « Brèves », 1990, p. 125.

volume de son journal alors qu'il n'avait que 38 ans – ce qui était, selon Jacques Lecarme : « une première dans l'histoire du genre que de publier si tôt son journal, sans attendre la mort ni le grand âge.¹⁰¹ » –, celui d'André Gide fut de publier le sien, d'un seul tenant, au sein de la prestigieuse bibliothèque de la Pléiade (événement sans précédent pour un journal intime), ce qui, toujours selon Jacques Lecarme : « va légitimer de manière décisive l'idée d'une publication massive d'un tel ensemble, du vivant de son auteur.¹⁰² » Autrement dit, c'est bien à partir de la publication des journaux de ces deux auteurs (en particulier celui de Gide) que la publication voulue et exécutée du vivant de l'auteur (donc anthume) est devenue pleinement autorisée et acceptée par l'institution littéraire. Par le fait même, le journal a cessé d'être pointé comme produit « sous-littéraire », pour enfin acquérir un statut d'œuvre littéraire à part entière, c'est-à-dire envisageable en soi, selon ses qualités intrinsèques. En somme, indépendamment du prestige de son auteur, un journal peut désormais faire sens en littérature.

4. Postures actuelles et nouvelles formes du journal

Depuis cette reconnaissance, la pratique du journal intime s'est sensiblement amplifiée et, de fait, il s'est publié au cours des 50 dernières années, un nombre élevé de journaux de toutes sortes. Qu'on songe seulement à ceux de Claude Mauriac, Michel Leiris, Charles Juliet, Witolt Grombrowicz, Anaïs Nin, Jean Cocteau ou à ceux plus récents de Renaud Camus, Louis Calaferte, Annie Ernaux, Philippe Sollers, Michel de Castillo, Jean-François Revel, Jacques Borel, sans oublier bien sûr celui d'Anne Frank, peut être le journal le plus célèbre de l'histoire. Faute de pouvoir rendre à chacun son dû¹⁰³, nous aimerions plutôt constater, outre le fait que le nombre

¹⁰¹ Jacques Lecarme, « L'intime en librairie », p. 193.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Pour un éventaire très exhaustif de tous les journaux en langue française publiés depuis 1997 (plus de 650), se référer à la bibliographie établie par Phillipe Lejeune sur le site Internet *Autopacte* à l'adresse suivante : [http://www.autopacte.org/journaux_personnels.html]

de diaristes est sans cesse grandissant, que la pratique du genre recouvre désormais des genres très différents. En effet, s'il est un phénomène particulièrement remarquable concernant le genre depuis la moitié du XX^e, c'est bien son appropriation par des supports médiatiques autres que *l'écrit* à proprement parler. En effet, loin de se cantonner exclusivement au domaine de l'écrit, la pratique du journal intime s'est vue déployée, au cours des années, et ce, à divers degrés de réussite, à l'intérieur d'autres supports narratifs comme les arts plastiques, le cinéma, l'Internet et bien sûr la bande dessinée, comme on a pu le voir au chapitre précédent.

On pourrait commencer par évoquer le flirt timide entre le journal intime et les techniques d'enregistrement vocal (le magnétophone). Très marginaux, un des seuls cas existants de journal-enregistré est celui de Charles Du Bos, qui par moments a eu recours au service d'un magnétophone pour enregistrer des parties de son journal. À ses yeux, *dicter* son journal lui permettait, mieux qu'avec le stylo, de consigner rapidement le rythme de sa pensée intérieure. Outre cet exemple unique, on pourrait citer les « entretiens » autobiographiques de François Mauriac réalisés directement sur bandes magnétophones par l'intervieweur Jean Amrouche. Il nous semble qu'une place doit être aussi faite à une série de journaux intimes qui furent directement créés pour la radio. Il s'agit d'un projet initié par la radio de Radio-Canada lors des années 1982 à 1984 et durant lesquelles, des auteurs comme Jean-Marie Poupart, Suzanne Paradis, Madeleine Ouellette, Louis Caron, Roger Duhamel, Jacques Godbout et Nicole Brossard ont livré aux auditeurs un récit de type « journal intime ». Signalons toutefois que les textes étaient lus par des voix autres que celles de leurs auteurs, ce qui n'est pas sans influencer sur certaines questions propres au journal (notamment celle du « je » associé à l'auteur-narrateur¹⁰⁴).

¹⁰⁴ Sur le sujet, voir l'article de Lise Gauvin, « La question des journaux intimes », consacré justement à la question des journaux-radios, *Études françaises*, XXII, n° 3, p.101-115. C'est d'ailleurs par le biais de cet article que nous avons eu connaissance de l'existence de cette tendance du journal.

Dans le domaine des arts plastiques maintenant, on dénombre, ici aussi, très peu de cas de journaux peints. Il existe certes plusieurs journaux de peintres (Albert Dürer, Jacopo de Pontormo, Delacroix, Jean Hélion, Paul Klee, etc.), mais il s'agit surtout de « carnets de dessins » mêlant à la fois texte et image. Plus significatifs sont les expériences de « journaux-photos ». Sur son site Internet consacré au genre diariste, Michèle Senay¹⁰⁵ fait état de certains artistes-photographes qui se sont essayés à la pratique du journal. Parmi eux, Sandra Semchuk, qui a pris des photos d'elle chaque jour, créant ainsi une mosaïque d'autoportraits étalés dans le temps ; Michael Mitchell qui s'est construit un étrange journal en photographiant les divers objets du quotidien de sa maison, laissés à eux-mêmes par les membres de sa famille ; ou encore Geoffrey Wannacott qui, pendant un mois, a tenté une expérience-limite : celle de se confiner volontairement dans une minuscule pièce en ayant pour seule activité l'écriture de son journal qui a fini par prendre la forme de photographies, de textes écrits sur les murs et de pages manuscrites. À cette courte liste, on pourrait ajouter les noms d'Annette Messenger et de Sophie Calle qui, sans avoir réalisé explicitement des journaux-photos, ont tout de même, à travers leurs créations de nature autobiographique, tenté quelques expériences où il est possible de reconnaître des marques de « l'esprit » et de la forme du journal.

Un des autres visages médiatiques qu'a pris la pratique du journal au cours des années est celui du journal-filmé. Nombreux sont les cinéastes qui se sont essayés à la transposition du mode d'écriture du journal en film. Comme on s'en doute, c'est principalement dans le cadre du cinéma expérimental des années 60 et 70 que les tentatives les plus significatives ont eu lieu. Inventé par des cinéastes autodidactes comme Jonas Mekas, Stan Brakhage et Andrew Noren, le film-journal a donné lieu à des œuvres très originales, tant au niveau du ton que de la forme. Filmés

¹⁰⁵ *L'Intimiste* : [www.colba.net/micheles/]

généralement avec une caméra que les cinéastes manipulent eux-mêmes¹⁰⁶, sans aucune équipe de tournage, sans éclairage, voire sans montage, les films-journaux (très proches des « films de famille »¹⁰⁷) nous présentent sur écran la vie quotidienne sous son côté le plus « banal » : les cinéastes se filmant en train de cuisiner, de manger, de travailler, de dormir, de faire l'amour, etc. Outre ces pionniers des années 60, il y a bien d'autres cinéastes qui ont opté, parfois le temps d'un seul film, pour la forme du film-journal. Parmi eux, mentionnons Joseph, Morder, Howard Guttenplan, Matthias Müller, Anne Robertson, Andreas Szirtes, Boris Lehman, Hervé Guibert, Rémi Lange, ou encore Yann Bauvais, sans oublier les québécois Pierre Goupil, Jean-Pierre Lefebvre et Marilù Mallet. Désirant retracer l'évolution de cette tendance marquée au fil des ans, le centre Georges-Pompidou a d'ailleurs tenu une manifestation intitulée *Le je filmé*, en 1995, dans lequel on retrouve une série de réflexions très pertinentes sur le genre¹⁰⁸ et ses différentes catégories (carnet de voyage, film de famille, etc.) de même qu'un vaste panorama de ses principaux actants.

Finalement, on ne saurait épiloguer sur les nouvelles formes que prend le journal sans faire état de sa venue sur les écrans d'ordinateur. Véritable phénomène, les journaux « virtuels », les « blogs » et autres formes d'écriture personnelle quotidiennement mises à jour ont envahi depuis peu l'espace du Web. Cette nouvelle forme de média attire sans cesse une foule de diaristes qui voient là un espace inespéré (et interactif) pour divulguer à un nombre infini de lecteurs leur journal. On

¹⁰⁶ Une technique majeure du journal filmé, selon Willem De Greef : « Toute la poétique du journal filmé s'inscrit ainsi dans cette phénoménologie de la caméra portée à la main. » in « Digression sur le journal filmé », *Le je filmé*, Paris : Georges Pompidou, 1995, p. 1923.

¹⁰⁷ Sur la question de la différenciation entre le film-journal et le film de famille, voir « Du film de famille au journal filmé », Roger Odin, *Le je filmé*, p. 1951-1934.

¹⁰⁸ Parmi celles-ci se trouve notamment la question du temps vécu/temps inscrit, puisque un journal-filmé n'est pas sans bousculer considérablement le rapport au temps, dans la mesure où le journal-filmé s'élabore en temps *réel* ; il est toujours en simultanéité *direct* avec l'événement vécu ; on ne peut pas filmer le « passé » : « On ne filme pas au jour le jour à partir de l'imaginaire, mais [...] à partir de « l'ici » et du « maintenant » du tournage. » Willem De Greef, *op. cit.*, p. 1923.

notera qu'un journal écrit directement sur ordinateur n'est pas sans incidence sur la conception du texte même : la « machine » permet notamment au diariste de modifier son texte, de le retravailler, d'inverser des paragraphes (le « coller/copier »), de pouvoir revenir en arrière en toute impunité, sans laisser aucune « trace manuscrite ». Il est intéressant de noter que le journal « tapé sur ordinateur » n'est pas sans compromettre le travail des généticiens de la littérature. Étudierait-on les brouillons du journal de Gide (saturé d'ajouts en marge du texte, de ratures, de corrections de diverses sortes) si celui avait été écrit directement sur écran ?

5. Signification sociale du phénomène

Que conclure de ce panorama ? Une chose est certaine : il atteste bien de la popularité dont jouit le genre aujourd'hui. Et il semble qu'il faille se rendre à l'évidence : « [aujourd'hui] tout se passe comme s'il était impossible d'émouvoir ou de séduire le public sans passer, tel Abélard, par le récit de ses malheurs.¹⁰⁹ » Ce commentaire de Jacques Lecarme résume bien ce phénomène significatif de l'actuelle situation de la littérature, mais aussi des autres disciplines artistiques : l'omniprésence de la confession et l'exhibition d'aveux personnels sur la place publique. « [O]n assiste à l'émergence d'une sorte de *reality-show* littéraire¹¹⁰ » affirmait en substance, en 1994, la directrice littéraire de chez Flammarion, Françoise Verny. Force est de constater que, dix ans plus tard, la vague a atteint des sommets et que la confiance privée excite — ou écœure, c'est selon — toujours autant.

De fait, il est permis de se demander quelles sont les causes de tout ce « bavardage » narcissique ambiant, qui trouve une puissante résonance chez les lecteurs contemporains de plus en plus curieux (complaisants) de toutes ces

¹⁰⁹ Jacques, Lecarme, « L'Idéologie anti-autobiographique », *L'autobiographie*, Paris : Armand Collin, coll. « U », 1997, p. 9.

¹¹⁰ Propos rapportés par Annie Cantin, « La littérature et le reste. Petites réflexions sur la place des écrits personnels de la littérature », *Québec Français*, n° 125 (printemps 2002), p. 37.

confessions désignant l'humain dans ses petits travers anecdotiques. Ne serait-ce pas là un des signes de notre société centrée sur elle-même, un miroir de notre époque égocentrique ? Cela ne témoignerait-il pas aussi d'un désir incoercible de la part des individus de chercher à tout prix une reconnaissance sociale, individuelle ou strictement humaine (le fameux « 15 minutes de célébrité » proféré par Andy Warhol dans les années soixante). Sans vouloir nous aventurer trop loin dans cette direction, il est en effet permis de croire que la déferlante des récits de vie qui sévit actuellement est solidaire du contexte socioculturel contemporain, c'est-à-dire celui où l'être humain, préoccupé par lui-même, soucieux de ses propres intérêts, limite son environnement à son « soi » et tente de le faire partager aux autres. Il semble bien terminé le temps où le bonheur et la réalisation de soi passaient par l'adéquation aux normes collectives ; désormais, l'individu est projeté de plain-pied dans l'âge d'or de l'individualisme à outrance, dans cette « ère du vide », dans cette culture postmoderne telle que décrite par le philosophe Gilles Lipovetsky. Selon ce dernier, la faillite des projets sociaux et des grandes idéologies qui régissaient l'individu — dans son rapport au monde et sa relation aux autres — l'ont laissé à lui-même, sans point de repère, flottant, indifférent face aux choses, seul. Dès lors, l'individu moderne, devenu anonyme et angoissé, ne fonde plus espoirs sur la collectivité, dans ses rapports avec autrui, mais sur lui-même. Comme le décrit justement Alain Girard :

L'individu n'a plus de rapports intimes avec les autres, et ne cesse de côtoyer des êtres anonymes comme lui, avec lesquels il entretient tout au plus des rapports fonctionnels. Ce côtoiement avive et irrite sans le satisfaire son besoin de sympathie et de communication, et le refoule dans la solitude. Dès lors, en dépit du pouvoir qu'il se connaît, ce moi, unique et irremplaçable, est un moi, plus souffrant que jamais. Par une sorte de revanche psychologique, il prête attention à ses moindres réactions. Sa sensibilité s'aiguise jusqu'à faire de lui un écorché. Il s'étudie, il se regarde, il s'écoute vivre. Il se réfugie dans le secret, *il invente le journal intime*.¹¹¹

¹¹¹ Alain Girard, *op. cit.*, p. 58-59. C'est nous qui soulignons.

Tout bien considéré, il s'agit là d'une interprétation, mais que plusieurs ont corroborée. Bien entendu, cela n'épuise en rien toute la question sociale du pourquoi du journal. Mais il reste que l'on voit bien que ce genre s'insère définitivement dans une époque où chacun, malgré sa solitude apparente, tente de rejoindre les autres par le biais du témoignage personnel. Ne s'agit-il pas là d'un phénomène pour le moins ironique d'une pratique qui, à ses débuts, était essentiellement privée et confidentielle ?

6. État de la recherche aujourd'hui

Nous allons maintenant conclure ce chapitre sur le journal en faisant un bref survol des principaux développements qu'a connus ce genre au cours des années. En effet, la diversité des approches dont le journal a fait l'objet, de la critique littéraire à la recherche en sciences humaines, justifie un état des lieux susceptible d'en éclairer les axes dominants.

On l'a indiqué, la plupart des ouvrages portant sur le sujet proviennent de la sphère littéraire. En France, c'est dans la recherche universitaire des années cinquante que le journal a fait l'objet des premières études. À partir d'un corpus réunissant des textes de diaristes célèbres, le journal est devenu l'objet d'une attention soutenue, essentiellement par la réflexion menée par des fondateurs comme Alain Girard, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, Béatrice Didier et Michèle Leleu. Nous avons fait état, en début de chapitre, des principales approches élaborées par ces chercheurs (caractérologique¹¹², historique, sociologique, psychologique, etc.). Depuis ces premières approches sur le genre, l'appréhension face au journal intime a considérablement évolué : plusieurs études critiques ont paru au cours des dernières années, privilégiant à chaque fois de nouveaux angles d'analyse. Parmi les plus

¹¹² Rappelons-le que c'est à Michèle Leleu qu'on doit cette approche particulière (l'une des premières consacrées au genre) qui s'inspire des travaux du psychiatre René Le Senne.

significatives, on pourrait mentionner celles de Philippe Lejeune qui, poursuivant ses recherches sur le genre, a consacré un ouvrage spécifique à la pratique du journal chez les « non-écrivains » (*Cher cahier*, 1990), à l'étude des journaux des jeunes filles (*Le Moi des demoiselles*, 1993) et à la génétique du journal (*Les brouillons de soi*, 1998). D'autres approches méritent d'être soulignées : féminine (Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 1981) ; sociologique (Malik Allam, *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, 1996) ; psychothérapeutique (Guy Besançon, *L'écriture de soi*, 2002) ou encore psychanalytique (J-F Chiantaretto, A. Clancier et A. Roche, *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, 2005).

Depuis les années 90, ce qui nous apparaît intéressant de constater est que l'étude du journal n'a pas tardé à être considéré comme un champ d'étude privilégié par d'autres sphères artistiques. En effet, dans la mesure où le genre a pris différentes formes médiatiques, comme on l'a vu plus haut, on remarque qu'un petit nombre d'études ont vu le jour, que ce soit sur la question du journal-filmé (*Le je filmé*), du phénomène des journaux en ligne (*Cher écran*) ou de ses autres supports (*Je est un autre. De la littérature au médias*). Il nous semble également de première importance de mentionner l'existence de quelques études et articles concernant le journal intime en bande dessinée. Si les textes sur le sujet ne sont pas pléthores, on ne saurait pour autant passer sous silence le mémoire de maîtrise de Laurence Croix (*Le je des bulles*) et un chapitre de la thèse de doctorat de Thierry Groensteen (*Les petites cases du moi*), que nous avons abondamment cités lors du premier chapitre. Et même s'il faut admettre que les études de Croix et de Groensteen ne s'appliquent pas spécifiquement à la question du « journal », plusieurs traits par eux répertoriés à propos de l'autobiographie dessinée sont susceptibles d'aider à saisir les problématiques posées par un journal intime en bande dessinée (auxquelles nous reviendrons, bien entendu, lors des prochains chapitres).

Enfin, on doit signaler que le journal n'a pas été l'objet de recherche que dans les domaines artistiques, loin de là. Depuis plusieurs années, les sciences humaines se sont également beaucoup intéressées au journal puisqu'il s'agit, non seulement d'une activité propre à l'écrivain, mais d'une activité liée à la vie matérielle, sentimentale, psychologique et spirituelle des individus en général. Les premières exploitations systématiques du journal se sont produites dans les champs de l'anthropologie culturelle et de la sociologie. Dès les années 20, les anthropologues ont recueilli et publié des journaux de chefs de familles indiennes, ce qui a permis de comprendre l'environnement social de ces gens. Les sciences sociales, préoccupées quant à elles par le développement des rapports sociaux, ont vu dans les journaux personnels et les témoignages de toutes sortes un outil méthodologique privilégié. Les travaux respectifs de Philippe Lejeune, de Daniel Fabre, de Malik Allam, ou encore Marie-Claude Penloup donnent une représentation détaillée de cette approche d'ordre sociologique. À titre d'exemple, la vaste enquête menée par Philippe Lejeune, lancée en 1988 par le biais de questionnaires ou d'appels au témoignage, nous apprend notamment qui sont ceux qui tiennent un journal, où ils l'écrivent, comment ils le repartissent, pourquoi ils l'arrêtent, etc. Les historiens, pour leur part, ont vu dans les journaux une source privilégiée de renseignements destinés à favoriser l'établissement d'une histoire de la vie privée (Michel Foucault, Pierre Pachet). Il nous semble qu'une place doit être aussi faite à l'utilisation des journaux par les sciences de l'éducation au sein desquelles plusieurs professeurs, voyant dans la pratique du genre de nombreuses vertus pédagogiques et auto-cognitives, ont intégré le journal dans leurs cours. Cela permet par exemple d'offrir aux étudiants un espace privilégié pour mieux comprendre leurs démarches scolaires, pour s'approprier plus lucidement leur propre parcours de formation. Dans cette optique, mentionnons également la création du journal-thérapie dans les sciences médicales (principalement en psychiatrie), où la démarche d'une écriture de soi fut perçue comme un bon moyen par les thérapeutes pour aider les patients à y voir clair, comme si le fait d'écrire ses souffrances permettait de venir à une meilleure compréhension des événements de sa

vie. On attribue le développement du journal-thérapie au docteur Ira Progoff, un psychologue new-yorkais, qui, dans les années soixante, mit au point une technique qu'il baptisa le « Journal Intensif ».

Pour conclure, signalons, pour référence, que tous les travaux parus sur le journal intime, quel que soit le média et quelle que soit la discipline concernée, font l'objet d'un inventaire qui se veut exhaustif, initié par Philippe Lejeune, sur le site Internet *Autopacte*, qui offre une mise à jour régulière et rend disponible toute la littérature spécialisée publiée en français depuis 1938, soit plus de 400 études ou articles.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III

LE *JOURNAL* DE FABRICE NEAUD

— Mon journal, c'est ma bande dessinée.

Fabrice Neaud

Dans la première partie de notre mémoire, nous avons présenté les contextes historique (de la BD autobiographique) et théorique (théorie du journal intime) qui encadreront notre analyse du *Journal* de Fabrice Neaud. La deuxième partie sera consacrée, tel que prévu, à l'examen de cette œuvre. À cet effet, le troisième chapitre de notre étude dressera un premier portrait d'ensemble du *Journal* afin d'observer certains éléments généraux dont il pourrait être question ultérieurement lors de notre analyse. Nous nous attarderons principalement sur l'histoire éditoriale du *Journal* (Qui est Fabrice Neaud ? Quel est son parcours ? Le *Journal* est-il son unique œuvre ? etc.), sur les différentes réactions (des critiques et du public) qu'a pu susciter cette œuvre, sur ses caractéristiques « externes » (nombre de ses pages, format livresque), sur son univers événementiel (de quoi parle ce journal), de même que sur son processus de création (comment l'auteur publie son *Journal*, etc.). Suivra en bout de ligne un bref aperçu des principales études critiques consacrées au *Journal* à ce jour. Ce parcours nous permettra, en filigrane, de nous interroger sur les manières dont le *Journal* assume les principaux traits caractéristiques du genre « journal intime ». Le *Journal* de Fabrice Neaud respecte-t-il les « normes » de l'écriture diariste dont nous avons discuté au chapitre précédent (la publication, le processus de réécriture, la dualité temps vécu/temps inscrit) ? En d'autres termes, est-ce que le

Journal peut être vraiment qualifié de « journal authentique » ? Peut-il s'analyser en tant que modèle de la poétique propre à l'écriture diariste ? Sommes-nous plutôt en face d'une œuvre hybride, inclassable, aux frontières du journal intime et de l'autobiographie ?

1. Le *Journal* de Fabrice Neaud

1.1 Histoire de la publication

Le premier tome du *Journal* a été publié en 1996 aux éditions *Ego comme X*. Tout le monde s'accorde à considérer cette œuvre comme la première transposition du mode « journal » en bande dessinée, faisant de son auteur un véritable chef de file de cette nouvelle tendance. Mais il faut dire que, à l'origine, celui-ci était davantage attiré par l'écriture d'un récit de science-fiction que par un récit autobiographique. L'idée de se raconter au « je » lui avait déjà effleuré l'esprit, mais la perspective de publier un tel récit à l'époque (début 90) lui paraissait inenvisageable. C'est un ami (Loïc Néhou) qui, en septembre 1992, lui a signalé l'existence d'une mouvance autobiographique dans la bande dessinée, en lui suggérant d'essayer lui-même l'expérience d'une forme de récit plus personnel, plus intime : « Pourquoi tu ne te mets pas à raconter tes histoires plutôt que de faire de la S.F.? [...] tu sais, j'aimerais bien voir ce que des choses plus personnelles donneraient avec le même dessin...¹¹³ » Peu après, c'est un autre ami (Alain) qui, à son tour, incite Fabrice Neaud à oser l'exercice « d'un journal autobiographique » : « Je trouve ton idée de faire ton journal en BD très bonne [...] Mais ce qui serait bien ce serait que tu ailles plus loin que tout ce qui a été tenté dans le genre... pas de censure, parle de tout, ne déguise rien...¹¹⁴ »

¹¹³ *Journal (I)*, p. 10.

¹¹⁴ *Journal (I)*, p. 29.

Fort de ces encouragements, Fabrice Neaud décide donc de se lancer dans l'aventure et, c'est en octobre 1992, lors d'un voyage en Bretagne, qu'il entreprend les premières ébauches de son « Journal ». Deux ans plus tard, un premier extrait de dix pages paraît dans le n° 1 de la revue *Ego comme X* (janvier 1994). Quelques mois plus tard, quinze nouvelles pages sont présentées dans le n° 2 d'*Ego comme X* (mars 1994), puis quinze autres dans le n° 3 (avril 1995). Convaincu de la valeur de ses écrits, et peut-être incité par la tendance à l'autobiographie qui se dessine à l'époque dans le milieu éditorial de la bande dessinée, Fabrice Neaud entreprend, vers la fin de l'année 1995, la rédaction de nouvelles pages de son journal en vue d'une publication complète en un seul album. Après quatre mois d'écriture « frénétique¹¹⁵ », le résultat prend finalement une forme définitive en janvier 1996 lorsque paraît au grand jour le *Journal (I)*, précédé d'une préface de Thierry Groensteen. Bien qu'accueilli avec une satisfaction très nuancée de la part de l'auteur lui-même, pour ne pas dire sévère¹¹⁶, cet album retient une certaine attention de la critique et du public, et l'année suivante, il se mérite le prix *Alph'art* « coup de cœur » du festival de la bande dessinée d'Angoulême.

Dès lors, une étape importante est franchie : soudainement propulsé à l'avant-scène de la bande dessinée indépendante, le nom de Fabrice Neaud est désormais reconnu comme celui d'un auteur de bande dessinée à part entière. Un passage du *Journal (4)* témoigne de cette petite victoire qui revêt une importance certaine pour l'auteur : « [...] J'ai un premier livre, maintenant. Je ne peux pas dire que je ne sais

¹¹⁵ Selon un mot de l'auteur lui-même.

¹¹⁶ C'est en effet en des termes où se mêlent une bonne part de doute et d'insatisfaction que Fabrice Neaud commente l'arrivée de son livre. Une note du *Journal (4)* (page 116) en fait écho (signalons ici que la période couverte par le *Journal (4)* correspond à celle de la parution et de la réception du tome I): « Janvier 1996. Ça y est, voici l'objet du délit, enfin terminé. Je suis totalement et bêtement effondré. C'est une catastrophe. Tout d'abord, formellement je trouve l'objet très laid : non sur le principe, entendons-nous, mais dans ses finitions. L'impression est grasse, baveuse et donne un rendu très plat, avec des reflets rouille ou bleus [...] Ensuite, je trouve la reliure très grossière... Entre les doigts le feuilleté n'a aucune espèce de fluidité. Chaque page fait : « plonk », « plonk ». Enfin, il reste encore des fautes d'orthographe... Sinon, concernant le fond, je trouve ma parole timide, pusillanime et tiède. »

pas ce que ça fait. J'ai cessé d'être vierge, éditorialement parlant. Il n'y aura plus jamais de première fois. J'imagine que c'est important, voire déterminant.¹¹⁷ » Ceci incite donc Fabrice Neaud à continuer sur sa lancée et, parallèlement à ses publications dans la revue *Ego comme X*, il fait paraître, en 1998, le deuxième tome de son journal, le *Journal (II)*, suivi l'année suivante (le 15 décembre, précisément) du troisième tome, le *Journal (III)*¹¹⁸ pour lequel il reçoit le prix spécial littéraire Georges en 2000. Finalement, en 2002, paraît le quatrième tome très attendu, le *Journal (4)* qui, pour la première fois, porte un titre : *Les riches heures*.

Aujourd'hui, Fabrice Neaud travaille à la préparation du cinquième tome de son journal et affirme vouloir poursuivre cette entreprise encore longtemps : « Vous n'êtes pas prêts d'en voir la fin. Sauf si je meurs demain...¹¹⁹ »

1.2. Réception critique et publique du *Journal*

La parution en 1996 du premier tome du *Journal*, on l'a dit rapidement, a reçu un écho assez favorable de la part de la critique et du public, comme en témoigne le prix *Alph'art* « coup de cœur ». Synonyme de reconnaissance, même limitée à un cercle restreint de lecteurs, ce prix donne à Fabrice Neaud la preuve de son existence comme auteur. Cela dit, ce prix est à peu près le seul indicateur qui nous permette d'apprécier le succès du *Journal*. Les chiffres de ventes seraient assurément le meilleur moyen d'évaluer le succès obtenu, mais l'auteur et sa maison d'édition ont toujours refusé de communiquer cette information. En outre, selon nos recherches,

¹¹⁷ *Journal (4)*, p. 215-216.

¹¹⁸ Encore une fois, c'est avec beaucoup d'insatisfaction que Fabrice Neaud commente la parution de son troisième tome : « Mercredi 15 décembre. Mon monstre est sorti : 3 cm d'épaisseur, plus d'un kilo. La beauté de l'objet tempère mon dégoût de son contenu. J'aurais préféré ne jamais avoir à faire ce bouquin. », *Ego comme X* n° 7, p. 71.

¹¹⁹ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

aucune critique que ce soit dans la presse généraliste ou spécialisée n'a accueilli la parution du premier tome. À part la préface de Thierry Groensteen qui ouvre le récit, seul un article de Jean-Philippe Martin paru en automne 1996 dans la revue de bande dessinée *Critix* a eu le mérite de s'attarder sur la venue de cette nouvelle œuvre. Toutefois, depuis la parution du tome 4, il est possible d'apprécier l'accueil qu'a reçu le premier tome, puisque, comme on l'a signalé, ce quatrième tome est celui où est raconté la parution du premier. Ainsi dans ce passage, l'auteur porte un regard plutôt positif sur les ventes de son premier album :

Le salon [de la bande dessinée d'Angoulême] s'est achevé de manière satisfaisante, presque une centaine du premier tome de ce « journal » a été vendue ! Moi qui pensais que ce genre de bande dessinée ne pouvait intéresser qu'une poignée de lecteurs ciblés, j'ai été surpris de voir l'éclectisme de « mon » public.¹²⁰

On peut donc voir, aux dires de l'auteur lui-même, que le *Journal (I)* a joué d'un assez bon succès¹²¹. En outre, il existe un bon nombre d'entretiens avec Fabrice Neaud ou Loïc Néhou (le responsable éditorial chez *Ego comme X*) où il est question notamment du succès rencontré par le *Journal*¹²².

¹²⁰ *Journal (4)*, p. 133.

¹²¹ Toutefois, il faut avouer qu'on se serait attendu à ce que l'auteur, dans son tome 4, donne plus de détails au sujet de la sortie et du succès de son premier tome. Mais, comme il l'explique lui-même : « Je n'en fais pas un événement capital, car *Les riches heures* s'achèvent cinq mois après la parution du tome... C'était beaucoup trop tôt pour en percevoir les répercussions, positives ou négatives. Il faudra attendre encore un peu pour appréhender tout le tableau. Dans le tome 6, je vous le promets!... ». Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹²² Un exemple parmi d'autres : lors d'un entretien avec Loïc Néhou sur le site Internet de *Jade comics* [www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?] il est possible de lire cette question : « Comment vous avez vécu le succès du *Journal* ? C'est presque un best-seller pour un éditeur de votre taille... [Réponse de Loïc Néhou] : « Ah ben, oui. Le *Journal* en est à sa troisième réédition. Ben, c'était bien, parce qu'on a fait un livre en pensant qu'à la qualité du livre, c'était le premier livre de l'auteur, quasiment le premier livre de l'éditeur, et il s'est retrouvé qu'avec l'impression qu'on avait que c'était un bon livre, la preuve, c'est que c'est quelque chose qui porte ses fruits parce que quand c'est vraiment un bon livre, c'est pas un bon livre juste pour deux personnes, c'est un livre pour un grand nombre de personnes. Ça s'est vérifié. En même temps, (...) c'était important parce que ça ouvre un accès un peu plus large pour la diffusion en librairie, bien que ça ne soit pas phénoménal, mais effectivement, d'un seul coup, au lendemain de l'Alph'art, il y a toutes les Fnacs de France et de Navarre qui l'ont commandé, [...] Le prix a fait que par la volonté nationale de la Fnac, il fallait qu'il y ait ce livre dans toutes les Fnacs. »

Si nous ne possédons que très peu d'informations entourant la sortie et l'écho critique du deuxième tome du *Journal*, le troisième tome paru en 1999 a bénéficié d'une plus large couverture médiatique. Il faut dire que le contexte est tout autre lors de la sortie de ce troisième tome : l'auteur a plusieurs publications derrière lui (deux tomes et cinq participations dans la revue *Ego comme X*) ; le genre autobiographique en bande dessinée connaît un développement pour le moins exceptionnel et la maison d'édition *Ego comme X* est désormais reconnue dans le monde éditorial de la bande dessinée. L'intérêt porté à cette œuvre (et de fait à l'ensemble de la production de l'auteur) est révélé par les multiples publications critiques qui portent sur lui. Les articles parus dans la presse généraliste et spécialisée manifestent désormais l'existence d'un projet artistique original¹²³. En témoigne ce commentaire élogieux de Bart Beaty, paru dans le magazine américain *The Comics Journal*, et qui donne une bonne idée de l'effet qu'a pu ressentir bien des lecteurs et des critiques à la lecture de ce troisième tome du *Journal*:

Journal (III) [...] is 374 pages of the most powerfully moving comics ever published. This is a monument triumph of the comics form, on the most intelligent and demanding, comics stories ever completed [...]. *Journal (III)* is such an accomplishment that it all but defies criticism. The work is so powerful, so complexly and intimately structured, that it is difficult to grasp as a whole¹²⁴.

Cela ne saurait être plus exemplaire. Signalons également que le *Journal (III)* fut récipiendaire du prix spécial littéraire Georges en 2000, ce qui vient confirmer une certaine reconnaissance de la critique.

¹²³ Nous citons, à titre d'exemple, quelques références d'articles sur les différents tomes du *Journal* parus dans la presse nationale, généraliste ou spécialisée : Éric Paquin, « Fabrice Neaud, bédéiste. De l'autre côté du miroir. ». *Voir* (Montréal), 16 novembre 2000; Blanchet, Évariste Blanchet, « Le pavé (*Journal III*) ». *Critix*, n° 12 (été 2001), p. 31-45 ; Bart Beaty, « Fabrice Neaud : Rewriting our standards ». *The Comics Journal*, n° 241 (février 2002), p. 92-95.

¹²⁴ Beaty, Bart. 2002. « Fabrice Neaud : Rewriting our standards ». *The Comics Journal*, n° 241 (février 2002), p. 94.

La publication du *Journal (4)* en 2002 fut à son tour saluée comme un événement important dans le monde de la bande dessinée compte tenu de la notoriété de l'auteur depuis le tome III (voir l'excellent compte-rendu donné par Éric Paquin¹²⁵). Notons que peu après la sortie du tome 4, Fabrice Neaud a reçu, lors du Festival de Saint Malo, le prix Petit Robert pour l'ensemble de son œuvre.

En dehors de la critique officielle, le grand nombre de témoignages critiques sur Internet constitue également un bon indice de la valeur représentative du *Journal*. Ainsi, on peut trouver sur le site Internet de *Béthéthèque* ou celui de *BD Sélection*, tous deux consacrés à l'actualité de la bande dessinée, de nombreux commentaires d'internautes saluant la démarche artistique de Fabrice Neaud. En voici un exemple éloquent :

Traversées de moments de bonheurs bruts — pour le lecteur et pour le narrateur — les planches en restent d'une lecture à la fois jouissive et exigeante. Jouissive parce qu'on ne peut sortir de leur fréquentation [...]. Exigeante, parce que Fabrice Neaud sait poser sur les choses un regard suffisamment dense et argumenté pour déjouer toute velléité et prétendre en avoir fini avec ses vignettes en un seul passage.¹²⁶

Certes, la grande majorité des avis sont issus de la plume d'amateurs avertis de bande dessinée, dont tous ou presque disent à quel point le *Journal* leur a fait forte impression, mais on rencontre aussi à l'occasion des commentaires de personnes moins initiées au 9^e art, et pour qui le journal révèle une facette inédite de ce médium. En témoigne celui-ci :

Un journal! Je ne savais pas que la bande dessinée pouvait aller jusque là. Je n'étais pas un grand amateur de BD, mais je suis vraiment ébloui par le travail de monsieur Neaud, qui n'a rien à envier aux auteurs de journaux littéraires. Cette œuvre m'a

¹²⁵ Paquin, Éric. « *Journal 4. Les riches heures* de Fabrice Neaud ». *Spirale*, n° 197 (juillet-août), p. 4-5.

¹²⁶ Commentaire lu à l'adresse Internet suivante :
[http://www.bdselection.com/php/avis_album.php?rub=avis_album&id_bd=4058#avis_deb]

profondément touché et me donne envie de connaître mieux la bande dessinée actuelle. Merci !¹²⁷

En terminant, quelques mots en ce qui à trait au tirage du *Journal* : bien qu'il soit impossible de savoir quel est le nombre exact d'exemplaires vendus, signalons tout de même que le tome I en est présentement à sa quatrième réédition, le tome II à sa troisième réédition, et finalement le troisième tome en est à sa deuxième. Cela témoigne assurément d'un succès obtenu par l'œuvre. Dans cette optique de reconnaissance, il nous apparaît significatif de mentionner que Fabrice Neaud a récemment vu un extrait de son *Journal (II)* faire partie intégrante d'un manuel scolaire de littérature française pour lycée (Bréal et Gallimard), pour illustrer la vitalité du genre autobiographique dans d'autres supports narratifs.

1.3. Le *Journal* : format et couleur

À présent, essayons de présenter le *Journal* dans sa stricte dimension matérielle, question de savoir à quel type d'œuvre nous avons affaire.

On observera tout d'abord que les quatre tomes sont identiques quant au format : 17 cm de large sur 24,5 cm de long. Leur couverture est souple, mais de différentes couleurs pour chacun d'entre eux : vert-olive pour le I, orangé pour le II, bleu pour III et rouge pour le 4. Sur la couverture recto de chacun des 4 tomes [figures 1-2-3-4¹²⁸], on y trouve le nom de l'auteur tout en haut, suivi de près par un encadré portant le titre du journal en question et en dessous les dates correspondant à la période relatée. Au centre de chaque couverture figure un carré avec une illustration différente pour chaque tome : la tête arrière d'un personnage en gros plan

¹²⁷ Commentaire lu à l'adresse Internet suivante :

[http://www.bdselection.com/php/avis_album.php?rub=avis_album&id_bd=4058#avis_deb]

¹²⁸ La référence entre crochets renvoie aux illustrations de l'appendice à la fin du présent document.

pour le tome I¹²⁹ ; un amoncellement de diverses photos, revues, livres pour le tome II ; un gros plan sur le cou et le visage inférieur d'un personnage pour le tome III, et finalement un papillon sur une branche pour le tome 4.

Enfin, les pages intérieures du *Journal* sont en noir et blanc (plume atome, encre de Chine), résultant d'un choix esthétique certes, mais aussi économique de la part de l'auteur. Comme il l'explique lui-même : « Les aléas de l'imprimerie m'ont obligé à abandonner le lavis au profit du dessin à la plume simple et à l'encre de Chine.¹³⁰ »

Cette description matérielle du *Journal*, pour abstraite qu'elle puisse d'abord paraître, permet néanmoins de constater une chose : que l'objet *Journal* se situe en position de relative autonomie par rapport aux normes de la bande dessinée plus traditionnelle (format cartonné 21cm x 30cm, en couleur...) pour se rapprocher davantage des livres de littérature générale, ou plus exactement de ce qu'il est convenu d'appeler les « romans graphiques¹³¹ » tels qu'apparus au début des années 90.

¹²⁹ Dans le n° 5 d'*Ego comme X*, Fabrice Neaud revient de façon plutôt sarcastique sur cette tête vue de dos, en consacrant une page entière à la comparaison graphique entre cette nuque (que bien des lecteurs croyaient être celle de l'auteur, alors qu'il s'agit de celle de Stéphane, son amant) et la sienne, afin de démontrer l'impossible ressemblance entre les deux.

¹³⁰ *Journal* (4), p. 57.

¹³¹ C'est en effet par cette expression que les éditeurs de la *Bédéthèque idéale*, notamment, désignent les bandes dessinées « dont la forme et la pagination s'adaptent au projet artistique de l'auteur. », *La bédéthèque idéale* (édition 1999-2000) publiée sous la direction de Thierry Groensteen et Catherine Ternaux. Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 96.

Voir également, à ce sujet, l'article de Thierry Groensteen « Les années 90 : tentative de récapitulation », et plus particulièrement la partie consacrée précisément à « L'âge du roman graphique », *9^e art*, n° 5 (janvier 2000), p. 11.

1.4. Durée et longueur

Le *Journal* (tel que publié en album) couvre à ce jour quatre années (54 mois précisément) et comporte un total de 779 pages. Divisé en quatre volumes, le *Journal* se donne à lire comme suit :

- Tome I (février 1992 / septembre 1993) ; 112 pages
- Tome II (septembre 1993 / décembre 1993) ; 71 pages
- Tome III (décembre 1993 / août 1995) ; 374 pages
- Tome 4 « *Les riches heures* »¹³² (août 1995 / juillet 1996) ; 222 pages

Chaque tome est divisé en chapitres (ce qui est assez singulier dans le cas d'un journal...) : 8 chapitres pour le tome I ; 7 pour le tome II et 15 pour le tome III. Le quatrième tome est le seul à ne pas comporter de chapitres au sens propre, l'auteur ayant séparé les parties par des sous-titres équivalents à des chapitres (il y en a 19 en tout). Chacune de ces parties regroupe un nombre d'entrées variables : 21 pour le tome I ; 13 pour le tome II, 54 pour le tome III et 25 pour le tome 4¹³³. La plupart du temps, les entrées sont signalées par une indication mensuelle (ex : Février 1992), parfois par la journée (21 décembre 1995), ou encore par une vague indication temporelle (Hier, Aujourd'hui, Tout à l'heure...). On notera par là que l'auteur respecte le critère fondamental du genre « journal », à savoir la datation.

¹³² Quant à savoir pourquoi l'auteur a donné un titre à ce quatrième tome, il s'agit : « Tout simplement (...) de différencier les tomes entre eux. « Journal » pour la continuité et un titre pour la distinction. », Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=73]

¹³³ Les chiffres que nous avançons sont relativement approximatifs puisque la datation donnée à voir dans *Journal* est souvent imprécise et lacunaire. C'est-à-dire qu'à certains moments, on se doute que plusieurs jours ont passé sans pour autant que l'auteur juge bon d'y inscrire la datation précise. Ce faisant il est difficile, à plusieurs moments, pour le lecteur de savoir quel est le jour exact se rapportant aux événements racontés.

Examinons ces résultats sous forme de tableau-récapitulatif :

	<u>Tome I</u>	<u>Tome II</u>	<u>Tome III</u>	<u>Tome 4</u>
Période couverte	(fév. 1992 à sept. 1993)	(sept.1993 à déc. 1993)	(déc. 1993 à août 1995)	(août 1995 à juillet 1996)
Période couverte (en mois)	19	4	20	11
Nombres de chapitres	8	7	15	19
Nombres de pages	112	71	374	222
Nombres d'entrées	21	13	54	25

Sur la base de ce premier repérage chiffré du *Journal*, il est possible de dresser quelques constats préliminaires. Tout d'abord, on remarque que la trajectoire suivie par Fabrice Neaud dans son projet diariste est d'ordre chronologique et continue : chaque tome commence précisément là où le précédent se termine. Il n'y a donc pas de période « morte ». Ensuite, le tableau fait ressortir la nette disparité entre les différents tomes concernant certains points. Par exemple, on constate, en ce qui a trait au nombre de pages, que l'écart est assez notable entre le tome II (71 pages) et le tome III (374 pages). Sans doute est-il possible d'expliquer le faible nombre de pages du deuxième tome en comparaison avec le troisième par le fait qu'au moment de la rédaction du tome II, l'auteur dessinait simultanément pour la revue *Ego comme X* ; activité qui sera abandonnée momentanément lors de la rédaction du tome III. Autre exemple de disparité : la différence flagrante entre le tome I et le tome III en ce qui concerne le rapport nombres de pages/période couverte : 112 pages pour le tome I qui couvre une période de 19 mois contre 374 pages (soit trois fois plus) pour à peu près la même période, soit 20 mois, pour le tome III. Sans trop vouloir élucider ce que de tels écarts entendent, cela laisse tout de même présager que Fabrice Neaud ne suit pas une méthode de travail fixe. Contrairement à d'autres pratiques du journal en bande dessinée, comme celle de Julie Doucet ou de James Kochalka, l'écriture du

Journal semble s'effectuer dans la liberté la plus totale : aucun devoir d'assiduité quotidienne (x nombres de pages par jour ou par tome), pas de discipline qui serait imposée par une ligne éditoriale extérieure ou par le calendrier (exemple : un tome/une année). Bref, il n'est pas possible de conclure à une règle, une logique concernant les processus d'écriture du *Journal*.

Concernant l'observation des entrées maintenant, il appert, ici aussi, qu'il n'y pas de volonté raisonnée ou de parti pris de la part de l'auteur puisqu'il n'y a presque aucune consécution d'entrées dans le *Journal*. Autrement dit, l'auteur est loin de suivre assidûment le précepte du *nulla dies sine linea*, qui ferait correspondre les 1825 journées de la période couverte par le *Journal* à un nombre identique d'entrées. Au contraire, l'inscription des entrées est souvent lacunaire, en dent de scie. À la vérité, ce dont témoigne le *Journal*, c'est qu'il s'agit pour Fabrice Neaud de déposer à période *variable* ce qui surgit en lui au moment où il est à sa table de travail, et non pas de consigner *chaque* soir le bilan synthétique de sa journée. Ce trait constitutif du *Journal* se réfère directement à l'attitude naturelle de l'auteur vis-à-vis de sa pratique d'écriture.

1.5. Processus de publication du *Journal*

Il importe maintenant de s'intéresser à ce que nous nommons le processus de publication du *Journal*. Autrement dit, il s'agit de voir de quelle manière cette œuvre a été publiée.

Pratiqué depuis 1992, le *Journal* a d'abord été publié sous la forme de fragments autonomes, essentiellement dans la revue *Ego comme X* (n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, n° 5 et n° 7) et *Bananas* (n° 1, n° 2, n° 3, n° 4). Par la suite, lors de l'élaboration du journal en album, l'auteur a repris certaines pages publiées initialement dans *Ego comme X* (surtout) et les a intégrées (après les avoir retouchées) dans un de ses tomes.

Ainsi, les premières pages du *Journal*, telles que parues en janvier 1994 dans le n° 1 de la revue d'*Ego comme X*, ont été « reprises » deux ans plus tard (en 1996) dans le tome I. Quant aux pages parues dans le n° 2 d'*Ego comme X* (mars 1994) et dans le n° 3 (avril 1995), elles ont été intégrées, fait surprenant, non pas à leur tour au tome I (on serait tenté de le croire puisque que leur parution est antérieure à la parution du tome I), mais bien au sein du... troisième tome. Quant aux récits publiés dans les n° 5 et n° 7 d'*Ego comme X*, ils traitent d'épisodes plus contemporains de la vie de l'auteur (le dernier tome du *Journal*, soit le 4, raconte des événements s'arrêtant en juillet 1996, alors que les n° 5 et 7 d'*Ego comme X*, rapportent des événements qui ont eu lieu respectivement en 1997 et 1998. Seront-ils intégrés au *Journal* 5 ou 6 ? On peut le croire...)

Résumons tout ceci sous forme d'énoncés schématiques :

<p><u>Janvier 1994</u> → parution des premières pages du <i>Journal</i> de Fabrice Neaud dans la revue <i>Ego comme X</i> n° 1 → pages reprises ultérieurement dans le <i>Journal (I)</i> en janvier 1996.</p>
<p><u>Mars 1994</u> → parution de nouvelles pages du <i>Journal</i> dans <i>Ego comme X</i> n° 2 → pages reprises dans le <i>Journal (III)</i> en 1999.</p>
<p><u>Avril 1995</u> → parution de nouvelles pages du <i>Journal</i> dans <i>Ego comme X</i> n° 3 → pages reprises dans le <i>Journal (III)</i> en 1999.</p>
<p><u>Janvier 1997</u> → continuité du <i>Journal</i> dans <i>Ego comme X</i> n° 5 → pages non-intégrées (à ce jour) dans un tome.</p>
<p><u>Septembre 2000</u> → continuité du <i>Journal</i> dans <i>Ego comme X</i> n° 7 → pages non-intégrées (à ce jour) dans un tome.</p>

1.6 Publication du *Journal* (2) : les conséquences

Ce survol du processus de publication du *Journal* nous permet de constater en filigrane une chose pour le moins élémentaire, sinon évidente : l'activité diariste de cet auteur n'est pas marquée par le sceau du « secret » ou de la confidentialité, comme on a pu le voir au chapitre précédent à propos de certains journaux. Bien au contraire, Fabrice Neaud a toujours souhaité que son journal soit destiné à la publication et il l'a conçu comme tel. Bien qu'il a été publié dans une revue dite « confidentielle », le *Journal* a été, dès sa conception, destiné à quiconque voudrait le lire, rejoignant de fait la « condition normale de tout écrit publié.¹³⁴ » La présence d'un lecteur éventuel est d'ailleurs signalée à plusieurs endroits dans le *Journal*. Par exemple, il arrive que l'auteur ajoute de courtes explications ne pouvant être destinées qu'à un lecteur. C'est le cas à la page 27 du tome I, où l'on peut lire ces quelques « ajouts » : « je tenais à le préciser » ou encore « je fais 1m83 ». Ces informations ne sont évidemment pertinentes que pour un lecteur éventuel, puisque l'auteur d'un journal personnel n'a aucune raison de spécifier ces choses pour lui-même. Il arrive aussi que la présence du lecteur soit clairement désignée comme telle. Par exemple, à la page 161 du *Journal* (4) : « Mais je sens que ces pages s'indignent, et leur hypothétique lecteur avec... », ou encore à la page 82 du n° 7 d'*Ego comme X* : « Le lecteur fantasmera donc le visage d'Émile. »

De cette volonté d'une publication « ouverte » de son journal, Fabrice Neaud n'est pas sans s'exposer aux différents risques qu'implique un tel acte, comme nous en avons glissé un mot au chapitre précédent : réactions embarrassées des proches, mésententes possibles avec certaines personnes concernées par les propos du journal, etc. Dans le cas de notre auteur, il est avéré que la publication de son journal n'a pas

¹³⁴ Jean Rousset, « Un texte sans destinataire », p. 439.

été sans générer de multiples conflits avec son entourage immédiat. Neaud était d'ailleurs très conscient des risques encourus par un tel projet lorsqu'il a entrepris la rédaction de son journal : « Ce journal, je vais finir par m'y mettre. Mais ça me fait peur... Je crois qu'on n'a pas fait mieux que le journal intime pour se discréditer aux yeux des autres.¹³⁵ » Lisant les premières ébauches du *Journal*, son ami Loïc Néhou confirme cette inquiétude : « ...maintenant que tu t'es lancé dans cette entreprise, je préfère te prévenir tout de suite... se raconter, c'est le discrédit assuré auprès de l'entourage! Tu vas te faire des ennemis partout, il faut que tu le saches.¹³⁶ » Il est vrai que plusieurs personnes concernées par le *Journal*, une fois celui-ci publié, ont très mal réagi au fait d'être malgré elles représentées dans une œuvre offerte aux yeux de tous. À plusieurs endroits du *Journal* (particulièrement aux tomes 3 et 4), l'auteur mentionne les nombreux déboires qu'il a connus. Mais l'exemple le plus parlant se situe certainement dans le n° 3 de la revue *Bananas*. En trois cases [figure 5], l'auteur résume trois réactions, parmi les plus courantes, qu'ont pu avoir les personnes représentées dans le *Journal* : a) certains considèrent que le *Journal*, malgré sa véridicité explicite, reste une « représentation » de la réalité, et qu'il n'y a pas à s'en faire (« Tu peux faire ce que tu veux de mon image, je sais que ça sera toujours de la fiction ») ; b) d'autres réagissent au contraire très violemment, allant même jusqu'à menacer l'auteur (« Tu racontes cette histoire et... Paf! ») c) et d'autres, enfin, déversent leur mépris sur les propos qu'a pu tenir l'auteur à leur égard (« Minable! Tu n'es qu'un... qu'un délateur »).

En vérité, on doit en convenir : cette question de la représentation d'autrui est particulièrement délicate et controversée dans le cas précis d'un journal *en bande dessinée*, puisque les personnes concernées peuvent être à la fois nommées et *montrées*. Sans aller au-delà de nos analyses à venir concernant ce sujet fondamental, il est bon de souligner dès maintenant cette évidence : l'auteur d'un journal personnel

¹³⁵ *Journal (I)*, p. 30.

¹³⁶ *Journal (I)*, p. 48.

en bande dessinée ne dessine pas des personnages issus de son *imagination*, mais bien des personnes *réelles*. Ce fait d'importance n'est pas sans occasionner certains problèmes d'ordre esthétique et éthique¹³⁷. Fabrice Neaud l'a bien relevé lorsqu'il écrit qu'en bande dessinée :

cette question n'a tout simplement jamais ou quasiment jamais été abordée... Il se trouve que la bande dessinée dessine des personnages et uniquement des personnages. À aucun moment, elle n'a pris en charge la question esthétique de la représentation des personnes, même dans les récentes autobiographies.¹³⁸

Et l'auteur de thématiser longuement ce débat houleux du « droit à l'image » (particulièrement dans son tome III). Faut-il avoir l'approbation des personnes que l'on désire représenter en image ? Pour Fabrice Neaud¹³⁹, la question ne se pose plus : si, à ses débuts, il demandait systématiquement le consentement aux personnes concernées, cela n'est plus le cas aujourd'hui : en dépit des procès inquisitoriaux qu'on lui intente, l'auteur n'altère pas les fondements de sa démarche et s'octroie le droit de dessiner ce que bon lui semble, quitte à réparer les dégâts ensuite¹⁴⁰. Cette déclaration parle d'elle-même :

¹³⁷ Sur le sujet, on peut lire les différentes opinions d'auteurs d'autobiographies en bande dessinée à la question posée par Thierry Groensteen : « Existe-t-il un « domaine réservé » que vous vous interdisez d'aborder ? Pour quelles raisons (pudeur, crainte de la réaction de vos proches) ? ».

Pour ne citer qu'un seul exemple, l'auteure Julie Doucet affirme éviter précautionneusement tout ce qui touche à sa famille : « LA FAMILLE!... et aussi mes amis les plus chers...mais surtout la famille...vu qu'on n'écrit pas des histoires pour dire que tout va bien... », Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 77.

¹³⁸ Entretien avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre. *Artistes de bande dessinée*, ouvrage coordonné par Thierry Groensteen, éditions de l'An 2, 2003, p. 164.

¹³⁹ Ce problème de la représentation d'autrui s'avère particulièrement délicat dans le cas de cet auteur, puisque son style graphique est très réaliste ; l'identification est donc aisée entre une personne réelle et sa « transposition » en dessin (ce qui n'est pas le cas par exemple chez un Lewis Trondheim ou un Art Spiegelman, qui ont opté pour un registre *animalier* pour la représentation des personnes).

¹⁴⁰ Paradoxalement pour l'élaboration des nouvelles pages du *Journal* du n° 7 d'*Ego comme X*, l'auteur a délibérément choisi de ne représenter aucun être vivant afin de ne froisser personne : « La culpabilité et le bouleversement moral qu'ont provoqué en moi les accusations portées à la parution de mon dernier ouvrage ont eu raison de mon amour du dessin des visages adorés. Je capitule. » Décision encore plus paradoxale lorsqu'on sait que ce récit raconte le désir fou qu'à l'auteur de peindre un dénommé Émile, dont il s'est épris.

[...] ce n'est pas sur le caprice de quelques-uns que je vais déroger au principe de réalisation du *Journal*, après tout, dans un monde qui tend à tout privatiser au point que tout appartient à quelqu'un, plus que jamais nommer les choses et les êtres, mais surtout les représenter, devient un devoir de résistance. Je veux bien qu'on « logoïfie » le monde entier, mais il faudrait voir à ce que les gens se mettent dans la tête que leur tête, justement n'est pas à vendre, que leur image leur appartient peut être, mais pas le regard que l'on peut porter sur elle (sur eux). [...] [Leur] image leur appartient, mais dans le champ de mon regard, elle n'est plus tout à fait la leur. En outre, il s'agit bien de leur image, justement, et incidemment de mon regard. Après tout, la carte n'est pas le territoire¹⁴¹.

Et l'auteur de spécifier qu'il se garde bien de tout dire à propos des gens (« Pourtant j'en tais davantage que je n'en dévoile »¹⁴²), lui qui ne trouve pas de mots assez durs pour condamner la « pudeur » (« Si donc, je choisis de taire certaines choses, c'est moins par pudeur que par pudibonderie, donc censure »¹⁴³)

1.7 Processus de création du *Journal*

Dans cette dissertation sur la publication du *Journal* se sont glissées quelques allusions implicites sur le processus de création de l'œuvre. En effet, nous avons fait remarquer très rapidement que le journal a fait l'objet d'une « transposition » de la part de l'auteur (les pages parues dans *Ego comme X* sont « transférées » dans un livre). Ce point appelle quelques explications. Bien que l'on sache peu de choses sur cette question, il est permis de croire, selon ce que l'auteur laisse entendre dans ses entretiens, que le *Journal* ne se livre pas « intact », comme le voudrait la tradition supposée du genre. En effet, à l'instar de bien des diaristes, Fabrice Neaud sait, lorsqu'il conçoit son journal, qu'il en tirera une exploitation en librairie. Guidé par

Aussi on constate que, à plusieurs endroits du *Journal*, l'auteur a délibérément brouillé certains visages ou remplacé les noms propres seulement par des initiales afin de ne pas engager la responsabilité de personnes proches (nous reviendrons sur cette question lors du prochain chapitre).

¹⁴¹ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹⁴² Propos rapportés par Thierry Groensteen dans « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p.77.

¹⁴³ *Idem*.

l'appréciation de ce que peut attendre un lecteur potentiel, notre auteur semble donc animé par ce qu'on pourrait qualifier d'une « ambition organisatrice affirmée », en ce sens qu'intervient inévitablement, dans le processus de création de son journal, une étape de « composition » et de « réorganisation » des brouillons. Il faut donc l'admettre : le *Journal* n'est pas une œuvre de premier jet. Fabrice Neaud dessine (et écrit¹⁴⁴), dans un premier temps, les pages de son journal à partir de photographies, de notes ou de croquis déjà consignés dans ses « carnets de bord » : il s'agit là d'une « première » version du journal (le « vrai » journal si l'on peut dire). Ensuite, à partir de ces croquis, cette première version est soigneusement réécrite, redessinée, recomposée, reconstruite et finalisée jusqu'à la version publiée dans sa forme *ne varietur*. Ces propos de l'auteur confirment nos dires :

Je possède des carnets dans lesquels se déroule une prise de notes spontanée [...] Ces carnets sont le « vrai » journal, si vous voulez. Le *Journal* lui-même est évidemment recomposé, reconstruit, avec des scènes plus ou moins travaillées, réfléchies, construites en regard de ces notes¹⁴⁵.

On connaît très peu de choses au sujet des brouillons ou « avant-textes » du *Journal*. Mentionnons tout de même que le site Internet de *Bdsélection* offre quelques exemples de pages « manuscrites » du *Journal* mises « ligne à ligne » avec leur version finale¹⁴⁶. La comparaison entre les deux versions [figures 6-7] permet de jeter un éclairage sur la méthode de travail de l'auteur et d'apprécier les interventions opérées et l'étendue de travail de transformation, de recomposition, de « toilettage », bref de « mise en forme » effectué. Ces « changements » signalent ainsi d'autorité la volonté qu'éprouve l'auteur de présenter son journal personnel sous les dehors de la respectabilité d'une oeuvre artistique « finie ».

¹⁴⁴ L'auteur admet écrire beaucoup plus qu'il ne dessine pour élaborer son *Journal*.

¹⁴⁵ Propos tels que rapportés par Delphine Descaves et Eric Magnen sur le site Internet de *L'œil électrique* à l'adresse suivante :

[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

¹⁴⁶ À l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

Cela dit, cet aspect de « mise en forme » n'est pas sans soulever quelques vives interrogations chez le lecteur. En effet, on a souvent l'impression, à la lecture du *Journal*, que ce texte a été largement « remis en forme » et s'est paré d'effets rhétoriques (enchaînements « en fondu », usage répété de métaphores, dialogues rapportés...), en vue de produire une *dramatisation*, ce qui peut sembler paradoxal pour un texte relevant d'un genre narratif régi par l'ordre des jours et, *a priori*, devant faire fi de toute « élaboration esthétique ». C'est particulièrement vrai lors de certains moments qui ont toutes les apparences d'un récit autobiographique bien organisé, longuement réfléchi plutôt que d'un journal hésitant, répétitif, écrit dans l'ignorance du lendemain. On oublierait parfois même que l'on est face à un journal, si la mention *Journal* sur la page couverture, de même que la datation à l'œuvre dans le texte, n'étaient pas là pour nous le rappeler. En ce sens, Fabrice Neaud viendrait mettre en application cette proposition de Roland Barthes voulant qu'un journal n'atteigne le statut d'Œuvre qu'à la « seule condition de [se voir] travaill[é] à mort, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à *peu près* impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal.¹⁴⁷ »

À la lumière de ces considérations, on pourrait être tenté de croire que l'adéquation du *Journal* au genre « journal » pourrait être remise en question. La « spontanéité » et « l'immédiateté » censées requises par le genre qu'est le « journal intime », dont le principe repose sur une restitution sans entrave et sans réserve des faits évoqués, semble en effet peu compatible avec la méthode que privilégie Fabrice Neaud. Son processus de création ne semble pas pouvoir être appliqué, du moins en principe, au journal intime. L'auteur en a d'ailleurs parfaitement conscience : « [...] le *Journal* n'est pas vraiment un journal au sens où l'on entend communément...

¹⁴⁷ Cité in Genette, Gérard, « Le journal, l'anti-journal », p.335

puisqu'il redessine et reconstruit tout *a posteriori*.¹⁴⁸ » Mais est-ce là une raison valable pour renier au *Journal* toute appartenance au carcan diaristique ? Il est permis d'en douter. Tout journal, lors de son passage en livre, ne subit-il pas quelques modifications, aussi mineures soient-elles ? C'est en tout cas le point de vue d'un Philippe Lejeune lorsqu'il écrit que : « jamais un journal n'a été édité comme il a été écrit.¹⁴⁹ » Et le critique de démontrer, preuves à l'appui, le processus de « transformation » de journaux comme ceux d'Anne Frank, d'Amiel et de Benjamin Constant. En outre, rien n'interdit une « mise en forme » de son journal lors de sa conception (ou de son édition), loin de là. Bien des diaristes (et des éditeurs) ont « pensé » leurs journaux avant de le livrer au public¹⁵⁰. Mais l'argument le plus convaincant, pour démontrer que le *Journal* peut se voir « construit » sans pour autant renier les fondements du genre auxquels il appartient, provient sans aucun doute de la bouche de Fabrice Neaud lui-même. Laissons-lui la parole, d'autant plus qu'il n'est pas avare d'explication sur le sujet.

Pour ma part, je suis un partisan de la forme. Même dans les scènes réalisées au plus près des événements qu'elles décrivent, je m'engage dans un travail sur la forme. [...] Il y a des scènes qui sont le résultat d'une seule « couche » de travail ; le monologue de Dominique [tome 3], par exemple, fait partie de ces scènes-là. Il a été réalisé au plus près de l'événement. En ce sens, il est « spontané ». L'intuition narrative qui lui a donné sa forme (vue subjective, retrait des interventions du narrateur, flagrance de l'impossibilité technique d'avoir pu réaliser cette scène « sur le motif », etc.) est consubstantielle à la note. [...] Quoi qu'il en soit, cette scène fut réalisée très « spontanément ». La spontanéité, à mon sens, n'exclut en rien le travail sur la forme. A l'inverse, le chapitre *De la tolérance* [tome 3] est le résultat d'un travail très élaboré, anti-spontané au possible, même si le résultat peut donner l'impression d'un défilement des idées au fil de la plume. Mais dans les deux cas, c'est pour moi la mise en forme narrative de sentiments, de réflexions et de notes authentiques. C'est pour cela que, même artificiellement reconstruit, mon travail s'appelle *Journal*.¹⁵¹

¹⁴⁸ Entretien avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre, *Artistes de bande dessinée*, p.163.

¹⁴⁹ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1998. p. 9.

¹⁵⁰ C'est notamment le cas d'auteurs comme André Gide, Simone de Beauvoir, Pierre Loti, Claude Mauriac, Jean Malaquais, Hervé Guibert, Maurice G. Dantec et d'un éditeur comme Max Brod (ami de Kafka) qui a soigneusement reconstitué le *Journal* de l'auteur.

¹⁵¹ Propos tels que rapportés par Delphine Descaves et Eric Magnen sur le site Internet de *L'œil électrique* à l'adresse suivante :

[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

Au sortir de ces dires, on voit bien que le *Journal* alterne à la fois des scènes « spontanées » et des scènes « travaillées ». Certains moments constituent un « enregistrement » pur et simple, alors que d'autres demandent au contraire un énorme travail de préparation, notamment par la nécessité de dessins multiples, devant ensuite être recomposés les uns après les autres, à mille lieues de l'évidence du croquis « lâché » sur papier. Mais, une chose est sûre : il est difficile pour le lecteur de faire la distinction entre ces deux modes d'élaboration.

Quoi qu'il en soit, on notera que peu importe la manière dont les moments du *Journal* sont construits, Fabrice Neaud parvient à conserver une richesse d'écriture qui fait toute la justesse et l'émotion d'un journal intime « authentique ». D'ailleurs en entrevue récemment, l'auteur a avoué vouloir se rapprocher davantage de la forme plus pure du « journal » :

[...] j'ai commencé un « vrai » journal de ma vie actuelle, dans un style beaucoup plus libre qu'avant, moins sérieux, avec quelques scènes plus caricaturales et davantage de croquis. Contrairement au *Journal* publié [...], il n'y a pas de mises en scène, pas de réécriture, pas de reconstitution d'après documentation photographique ou carnets de notes. Je n'y mets pas non plus la même implication esthétique.¹⁵²

1.8 Temps vécu/temps inscrit dans le *Journal*

Toute cette problématique de la composition du *Journal* nous engage vers une nouvelle étape dont il nous faut à présent aborder, à savoir le rapport entre le temps *vécu* et le temps *inscrit* dans le *Journal*. En effet, concernant cet autre postulat du genre « journal », dont nous avons longuement parlé au chapitre précédent, force est de constater que le *Journal* affiche un paradoxe dont il nous faut discuter ici.

On a vu que le journal est un genre qui s'élabore en temps réel ou presque. L'écriture diariste en est une aimantée par la saisie de l'instant qui abolit la distance

¹⁵² Propos émis sur à l'adresse Internet suivante : [<http://www.politis.fr/article1090.html>]

du temps. Contrairement à l'autobiographie, l'écriture d'un journal est caractérisée par un souci de coïncidence entre le moment de l'événement vécu et son inscription dans le journal. Dans sa forme la plus pure, l'écriture diariste serait une écriture de l'immédiateté, même s'il reste que cette simultanéité entre le « vécu » et « l'écriture du vécu » n'est pas une loi générale, puisque la plupart des diaristes « prennent du retard » et s'efforcent, après coup, de combler l'écriture « passée » au bout d'un temps donné, pouvant aller de quelques minutes à quelques jours.

Mais voilà, on constate que, concernant cet aspect, le *Journal* s'éloigne quelque peu de la règle typique du genre. C'est que, si l'on se fie aux dires de l'auteur lui-même, la rédaction du tome I aurait débuté vers septembre 1995 (bien que les premières ébauches remontent à octobre 92). Or, ce premier tome relate des événements survenus pendant la période 1992-1993. On constate donc qu'un écart temporel assez important sépare le moment « vécu » du moment de sa « représentation ». De même, le fait que la première fois où l'on aperçoit l'auteur en train de rédiger les *premières* pages de son journal survienne, non pas dès le départ du tome I (conformément à la chronologie habituelle d'un journal) mais bien à partir de la page 35, indique une certaine forme de paradoxe temporel. En effet, comment un lecteur peut-il prendre connaissance des événements d'un journal si l'auteur n'en a pas encore commencé la rédaction ?

En vérité, tout laisse croire que la rédaction du *Journal* se fait *a posteriori* : c'est-à-dire que le texte est rédigé (recomposé), « digéré » à *distance*, loin des événements. Un journal arriéré, en quelque sorte. Ces dires de l'auteur le confirment : « [Comme il] y a plusieurs années entre les événements vécus et la réalisation des planches, ce dont témoigne la date de publication, il y a donc

automatiquement une distanciation.¹⁵³ » Autrement dit, la relation au temps dans le *Journal* s'affranchit d'une écriture *simultanée* au profit d'une écriture *rétrospective*, au point où un travail de *remémoration* intervient. Et cette rétrospection s'étend à quelques années, rapprochant par là l'écriture du *Journal* davantage à celle de l'autobiographie, puisque Fabrice Neaud cherche à rejoindre « en arrière » un événement passé pour le restituer à travers l'écriture présente. Comme le souligne Thierry Grœnsteen dans sa préface, le *Journal* « obéit à un double mouvement, à la fois de remémoration et de dessaisissement, de rappel à soi et d'assignation à un passé que l'on espère surmonter enfin en le fixant. »

Voilà, en somme, pourquoi Fabrice Neaud peut se comporter en toute impunité en « auteur », c'est-à-dire « au sens de maître du terme et organisateur du récit, puisque, [non] assujetti à l'ordre successif des jours, il [...] peut construire (au-delà de la note journalière) sa narration.¹⁵⁴ » Neaud ne rédige pas « au jour le jour » : il connaît d'avance les événements de sa vie au moment où il les consigne dans son journal. Toutefois, comme il le dit lui-même à propos de cette situation ambiguë : « C'est volontaire sans l'être. Il se trouve que la vie file plus vite que la réalisation des livres qui parlent d'elle. Il y a donc un décalage temporel croissant. Là aussi, c'est un problème de pure cuisine.¹⁵⁵ » Et plus loin, d'ajouter que : « Ce décalage instaure cependant une certaine distance avec les événements, qui me permet de mieux les hiérarchiser par ordre de priorité, justement.¹⁵⁶ » Ailleurs, une autre justification à ce problème est apportée par l'auteur : « Il n'y a pas plus difficile [...] que de supprimer la distance, surtout avec un dessin comme le mien. Il faudrait une écriture minimale pour parvenir à tenir un journal qui prétendrait à l'abolition de la distance, ce qui

¹⁵³ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹⁵⁴ Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*, p. 159.

¹⁵⁵ Propos rapportés à l'adresse suivante : <http://www.canalstreet.ch/ContenuLoisirsBD.htm>

¹⁵⁶ *Ibid.*

resterait une illusion. Il y a toujours transposition.¹⁵⁷ » C'est d'ailleurs afin de pallier à cet état de fait que Fabrice Neaud a tenté l'expérience de publier une *Première tentative de journal direct* dans le n° 5 de la revue *Ego comme X*. Dans ce récit, comme le laisse entendre le titre, l'auteur tente de rédiger en direct, « à chaud » ou au mieux en réduisant au maximum (une journée au plus) la distance entre le vécu et sa représentation.¹⁵⁸

Que conclure de toutes ces considérations ? Comment dépasser ce paradoxe faisant que malgré son appartenance à la forme « journal », le *Journal* serait, à certains égards, davantage porté vers la forme d'un récit autobiographique ? Cette œuvre serait-elle à la lisière des genres, ni tout à fait autobiographie, ni tout à fait journal ? Il semblerait que oui, quoiqu'il soit difficile de trancher définitivement, puisque le *Journal* emprunte à la fois à ces deux modes d'expression (plus au journal, admettons-le). En fait, le *Journal* de Fabrice Neaud ne se laisse réduire à aucun de ces deux genres complètement. Mais cette mise en évidence dans le *Journal* d'une écriture relevant de deux pôles d'écriture ne diminue en rien la spécificité du projet artistique de l'auteur : il s'agit avant tout d'un journal, il n'y a point de doute là-dessus. En réalité, il serait plutôt préférable de dire que l'auteur a pris une certaine liberté avec la loi supposée du genre diaristique, comme l'ont fait bien d'autres diaristes avant lui¹⁵⁹. On pourrait même, pour apporter une autre solution, aller jusqu'à dire que le *Journal* se trouve affecté d'une *hétérogénéité temporelle*, étant donné que plusieurs temps s'interpénètrent au sein de cette œuvre. C'est en tout cas un avis que partage avec nous le linguiste Hugues de Chanay. Dans son article

¹⁵⁷ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹⁵⁸ Paradoxalement ce « journal en direct » montre beaucoup plus de passages textuels que dans le journal « normal », comme si l'auteur éprouvait plus de facilité, d'empressement à écrire qu'à dessiner « à chaud ».

¹⁵⁹ Dans son ouvrage sur le genre, Françoise Simonet-Tenant met en évidence cette problématique chez des diaristes comme Stendhal et Catherine Pozzi. *Le journal intime*, p.13-14.

« Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence¹⁶⁰ », ce chercheur tente en effet de montrer que plusieurs temps sont à l'œuvre dans le *Journal* (il parle de polyphonie temporelle) : soit, entre autres,

- le « temps des événements racontés » (celui où l'auteur *vit* son journal) et le « temps de la mise en forme » ultérieure (celui où l'auteur *(ré)écrit* son journal) ;
- le « temps du discours » (proche du journal) et « temps du récit » (proche de l'autobiographie).

Hugues de Chanay fait également état du « temps de la rétrospection », puisque le *Journal* comporte plusieurs séquences *rétrospectives* (des « macro-ellipses temporelles »). La séquentialité dans le *Journal* n'est donc pas univoque et continue ; elle est au contraire fréquemment perturbée par des analepses (à la fois externes et internes). Autrement dit, il arrive à plusieurs reprises que Fabrice Neaud ressuscite le passé en interrompant le cours de sa narration et bascule vers un temps antérieur « au présent » du journal. Plusieurs exemples de moment caractérisé par une visée rétrospective nous sont donnés à lire dans le *Journal*. Un exemple : dans le tome I, lors de la séquence du parc (p.18-26). Nous sommes en septembre 1992, l'auteur relate ses escapades nocturnes dans un parc : il évoque notamment la difficulté à effectuer de « vraies » rencontres avec des hommes¹⁶¹, en précisant que, durant tout ce temps passé au parc, il n'en a fait qu'une seule. À ce moment, l'auteur nous ramène quelque temps en arrière, soit en février 1992 (la date de commencement du *Journal* telle qu'inscrite sur la page couverture) et fait état de cette rencontre. Par la suite, l'auteur nous signale que 6 mois s'écoulent, et on se retrouve à nouveau en septembre 1992. Un autre exemple : dans le *Journal (III)* à la page 20 : les trois premières cases font figures d'analepse dans le récit ; elles sont isolées du reste de la

¹⁶⁰ Hugues De Chanay, « Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence », *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 90-94.

¹⁶¹ Cette scène est un bon exemple d'une écriture « synthèse » plus proche de l'autobiographie que du journal. Comme l'écrit Hugues de Chanay : « l'apparente suite chronologique des vignettes ne retranscrit pas un vécu « au quotidien », mais une synthèse a posteriori. » Hugues De Chanay, *loc. cit.*, p. 88.

séquence en cours, un peu comme si l'auteur ouvrait une brèche rétrospective dans son récit afin d'évoquer ses souvenirs heureux en compagnie de Florence.

En somme, toute cette poly-temporalité où se mêlent souvenirs, expériences et sensations favorise l'expression ambiguë de l'intérieur d'une conscience en train d'écrire.

1.9. Le Journal : les contenus

Arrivé à la fin de notre survol du *Journal*, il convient d'effectuer un dernier pas, soit l'examen des contenus de l'œuvre afin de savoir ce dont il est question à l'intérieur de celle-ci. C'est qu'avant de se lancer dans une analyse formelle du texte, procéder à un examen de ses grandes lignes thématiques, fût-il un journal intime, s'avère effectivement d'une grande opportunité. Même s'il est vrai que tout résumé d'un journal est forcément réducteur, voire impossible (à cause de la vaste étendue des contenus possibles¹⁶²), essayons tout de même, sous peine de réduire grossièrement, de ressasser l'essentiel du *Journal*.

Le malaise existentiel, les difficiles rapports à autrui, le refus du monde, de la réalité sociale, la connaissance de soi, les amours impossibles, la difficulté de vivre son homosexualité dans une ville de province, les suppliques et les invectives proférées envers soi-même et contre l'ordre du monde, mais aussi les réflexions d'ordre général sur les enjeux et le bonheur de la création artistique : voilà un relevé des principaux contenus qui se déploient dans *Journal*. Dans le premier tome, l'auteur est âgé de 26 ans. Seul, sans emploi, il nous donne à voir l'essentiel de ce qui

¹⁶² De surcroît, Fabrice Neaud prévient que ce sont *tous* les aspects de sa vie qui font partie de son journal : « je n'ai pas de visions thématiques réduites, ni de filtre préétabli. Je veux dire par là que je ne me donne pas de limite thématique : tout doit pouvoir entrer dans le *Journal*. », *Artistes de bande dessinée*, p. 163.

compose une vie pour le moins marginale et déstructurée, voire douloureuse. L'auteur y présente ses nombreuses virées nocturnes dans un jardin public en quête d'amour ; ses diverses humiliations et angoisses dans la recherche d'un emploi stable ; ses difficultés à établir des relations avec sa famille et ses amis, etc. Mais l'essentiel du tome I est consacré à la passion dévastatrice qu'éprouve Fabrice envers un autre homme, Stéphane, un garçon très volage ; une passion qui le laissera en bout de ligne amer et désemparé.

Le deuxième volume du journal couvre une période assez courte (de septembre à décembre 93). Après le premier tome centré sur sa difficile relation avec Stéphane, ce second opus présente une période plutôt calme (sur le plan sentimental, du moins) dans la vie de l'auteur. Cela lui permet donc d'aborder des situations différentes et de développer des propos plus variés : obtention de petits boulots publicitaires, relations avec les amis, ressassements des amours passés, etc. Au sein de ce deuxième tome, en plus de nous éclairer sur ses préoccupations d'ordre personnel, Fabrice Neaud rend aussi compte abondamment de l'univers artistique (la bande dessinée) autour duquel il gravite en permanence. L'auteur évoque particulièrement la lente formation du groupe *Ego comme X* qui mènera à la création de la revue du même nom.

Le troisième volume du journal (février 1992 à août 1995) est un véritable « pavé dans la mare » pour reprendre un mot du critique Évariste Blanchet. Difficile à résumer compte tenu du nombre élevé de pages (374), le *Journal (III)* se situe dans la même lignée que les deux tomes précédents. C'est la poursuite d'un malaise existentiel qui tisse la toile de fond de ce tome au sein duquel l'auteur ressasse ses vexations professionnelles et financières, ses rapports amicaux problématiques, les agressions sauvages dont il est victime (parce qu'il est homosexuel), les sentiments de peur et d'angoisse qui s'en suivent, etc. Ce troisième tome est aussi l'occasion pour l'auteur de développer ses nombreuses réflexions philosophiques contre l'ordre

du monde (notamment contre la « tolérance » des hétérosexuels envers les gais). Mais ce dont il est le plus question dans ce tome est, encore une fois, l'évocation d'un amour envers un autre homme, Dominique, amour à sens unique, toutefois, parce « Doumé » est hétérosexuel.

Le quatrième tome est consacré aux années 1995 et 1996. Comme le suggère le titre (*Les riches heures*), il s'agit d'une période qualifiée par l'auteur de « grande réconciliation » avec lui-même, après sa descente aux enfers des trois premiers tomes. Ainsi, le chaos qui prévalait au début laisse place à une relative harmonie. Délaissant les meurtriers règlements de compte avec soi-même, son passé, la réalité, les morbides constats sur son incapacité à communiquer avec autrui, l'auteur se détourne d'une introspection trop volontaire et laisse place à l'ouverture à autrui. En outre, l'année 1996 manifeste pour Fabrice Neaud l'accueil d'une réalité au sein de laquelle il trouve enfin sa place : celle d'un auteur, puisque le premier tome de son journal est publié. De ce fait important, le quatrième tome nous donne à voir toute une série d'interactions entre l'auteur et son public, qu'il soit composé d'une lectrice emmerdante, d'une autre plus perplexe ou d'un animateur de radio condescendant. Ces « riches heures » s'achèvent alors que l'auteur, qui s'apprête à partir en vacances dans les Pyrénées, prend conscience que son désarroi passé s'ouvre à une nouvelle dimension : « Merci [...] Aussi courte soit l'éternité de ses pages. Merci. Je pars en vacances, à Saint-Lary Soulan, dans les Hautes-Pyrénées. Déjà sur place, deux amis m'y attendent... Et j'ai hâte. Combien j'ai hâte! « Pages toutes éblouies » Si vous saviez... »

Au fil des pages qui viennent de défiler se sont peu à peu précisés les contours de l'œuvre à l'étude dans notre mémoire. Nous disposons maintenant d'un portrait quasi-global du *Journal* de Fabrice Neaud. Nous savons notamment comment cette œuvre est née, quelle a été sa réception critique et publique, quelles sont ses

caractéristiques « paratextuelles » (nombres de pages, format, couleur...), de même que sa durée. Nous avons également pu mettre en application le repérage effectué sur les grandes caractéristiques du genre « journal intime » telles qu'établies au cours du chapitre précédant. Ainsi, nous avons pu établir et réfléchir sur les problématiques entourant les questions concernant : a) la datation du *Journal* (on a vu que cette œuvre respecte ce critère fondamental du genre) ; b) l'attitude de l'auteur concernant sa pratique d'écriture (Neaud ne suit aucune une logique précise ; pas de « aucun jour sans une ligne ») ; c) la publication du *Journal* (Neaud affiche clairement une volonté d'être lu de son vivant, s'exposant par là aux risques que comporte un tel acte) ; d) son processus de création (la structure « pensée » du *Journal*) ; e) ses paradoxes temporels (écart entre le discours et le narré.) ; enfin, f) ce dont il est question dans le *Journal*, ayant résumé schématiquement les principaux contenus des quatre tomes. Tel sont, brièvement récapitulées, les questions qui ont été abordées plus haut. Tous ces points que nous venons de voir seront convoqués, à leur façon, au cours du prochain chapitre, lequel sera dévolu à l'étude formelle du *Journal*. Nous allons, en effet, dans un instant plonger dans l'analyse formelle proprement dite, en vérifiant la pertinence de nos outils théoriques en les confrontant aux différents moyens narratifs qu'a choisis Fabrice Neaud pour développer son journal en bande dessinée. Comme convenu, il s'agira de voir quels sont les choix de composition utilisés par cet auteur. En quoi tous les points que nous avons relevés obligent-ils l'auteur à jouer, à penser le médium « bande dessinée » afin d'élaborer son « journal » ? Et plus particulièrement « l'intime » de ce journal ? C'est à ces questions que nous allons tenter d'apporter des réponses. Mais auparavant, nous voudrions conclure le présent chapitre en effectuant un bref survol des principaux commentaires critiques qu'a connus le *Journal* depuis sa parution en 1996. En effet, bien que cette œuvre ait, jusqu'à présent, fait l'objet de peu d'analyses (comme à peu près l'œuvre de n'importe quel auteur de la bande dessinée, si l'on fait exception d'Hergé), force est de constater toutefois qu'elle a bénéficié d'une certaine attention de la part des critiques. Sans qu'il soit pléthore, on a déjà pu recenser un bon nombre d'articles,

d'études et de colloques consacrés à cet auteur qui figure, à n'en point douter, parmi ceux qui suscitent le plus d'intérêt chez les spécialistes de la bande dessinée actuellement. Examinons les principaux.

2. Aperçu des études critiques sur le *Journal*

Comme on s'en doute, les quelques articles sur le *Journal* se retrouvent principalement dans les revues de bande dessinée. Chronologiquement, le premier article d'importance portant sur le *Journal* est celui de Jean-Philippe Martin paru dans la revue *Critix* en automne 1996, intitulé « Les éviscérations de Neaud ». Dans cet article, l'auteur présente, pour la première fois, « ces quelques pages de chair vive » et tente de mettre en valeur leur degré d'originalité (utilisation des métaphores, rapports nouveaux entre le texte et l'image, etc.). Un autre article, également paru dans revue *Critix*, est consacré au *Journal* lors de la sortie du troisième tome. Le critique Évariste Blanchet y expose, à son tour, les principales lignes de force de ce troisième volume : les enjeux thématiques, les problématiques du « droit à l'image », le rapport entre les mots et l'image et les diverses expérimentations graphiques.

On peut également trouver, dans le numéro 241 (février 2002) du magazine américain *The Comics Journal*, un article de quatre pages très intéressant sur Fabrice Neaud, intitulé « Fabrice Neaud: Rewriting Our Standards ». Dans cet article, l'auteur Bart Beaty fait largement état de la richesse du *Journal* depuis sa parution. Il commence son article en affirmant que cette œuvre est probablement l'une des deux meilleures bandes dessinées réalisées depuis le milieu des années 90 (l'autre étant *L'Ascension du Haut-Mal* de David B.), pour ensuite mentionner quelques-unes des multiples trouvailles visuelles utilisées par Neaud pour construire son journal.

La revue *9^e art* a présenté, lors de son édition d'octobre 2003, un intéressant dossier sur Fabrice Neaud. On peut y lire trois articles de fond, comptes-rendus d'une

journée d'étude consacrée à l'auteur tenu le 31 janvier 2003 à l'université Lumière de Lyon. D'abord dans « Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud », Sylvianne Rémi-Giraud s'emploie à étudier certains des procédés métaphoriques au sein du *Journal*. Dans « Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence », Hugues de Chanay, que nous avons cité plus-haut, formule des remarques sur les différentes structures temporelles « polyphoniques » (le temps vécu/le temps inscrit) dans le *Journal*. Enfin, dans « Du Journal à l'ajour », Marie Poix-Tétu analyse minutieusement les modalités tabulaires et les jeux de cadres donnés à lire dans le *Journal*. Nous reviendrons souvent, lors de notre analyse, sur certaines des propositions amenées par l'un et l'autre de ces chercheurs.

Il nous apparaît significatif de souligner aussi que Fabrice Neaud répond volontiers aux demandes d'entretiens, lorsqu'une revue ou un livre présentent un dossier consacré à son œuvre. Le plus exemplaire de ces entretiens se trouve dans *Artistes de bande dessinée*, un ouvrage coordonné par Thierry Groensteen, et qui regroupe huit interviews avec des auteurs aussi variés que Alex Barbier, Edmond Baudoin, Frédéric Boilet, Pierre Duba, Vincent Fortemps, Marc-Antoine Mathieu, Vincent Vanoli et bien sûr Fabrice Neaud. D'autres entretiens méritent d'être soulignés, dont celui réalisé par Vincent Henry (disponible sur le site Internet de *BD sélection*¹⁶³) et celui du webzine *L'œil électrique*¹⁶⁴.

Il nous semble également important de mentionner que le mémoire de maîtrise de Laurence Croix, *Le je des bulles*, et le chapitre de la thèse de doctorat de Thierry Groensteen, *Les petites cases du moi*, que nous avons déjà cités, font état à certains moments de la singularité de la démarche entreprise par Fabrice Neaud, mais parmi un lot d'autres bandes dessinées à caractère autobiographique.

¹⁶³ À l'adresse Internet suivante :

[http://www.bdselection.com/php/index.php?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹⁶⁴ À l'adresse Internet suivante :

[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

Finalement, nos recherches nous ont amené à constater le nombre important d'entrées sur Internet consacrées au *Journal*. Les discussions sur les divers forums de bande dessinée prenant pour sujet le *Journal* sont très fréquentes. Dans cette optique, il nous semble qu'une place toute particulière doit être faite à l'excellent site Internet de Sébastien Soleille entièrement consacré à Fabrice Neaud¹⁶⁵. En ligne depuis 1999, ce site est sans doute l'un des plus complets. On y trouve une mine d'informations (bibliographie, biographie, entretiens, etc.) de même que des tentatives d'analyse du *Journal* venant tracer un portrait fidèle de cette entreprise artistique unique en bande dessinée.

Ce parcours du *Journal* étant complété, nous pouvons maintenant amorcer notre « périple » dans l'étude formelle du *Journal* de Fabrice Neaud.

¹⁶⁵ À l'adresse Internet suivante : <http://perso.wanadoo.fr/soleille/fabriceneaud/général/acceuil.htm>

CHAPITRE IV

ÉTUDE FORMELLE DU *JOURNAL*

— Formellement, vous semblez encore plus maître de votre sujet, plus libre aussi. Vous abandonnez le cadre de la case, vous insérez des dessins cartoons ou justes ébauchés... Ces libertés sont au service de la narration ?

— Je l'espère...

(Conversation entre Vincent Henry et Fabrice Neaud)

En conformité avec le plan établi en introduction, nous allons maintenant observer les diverses stratégies narratives et choix formels mis en place par l'auteur pour faire de son *Journal* ce qu'il est : un laboratoire sur le « moi », sur la vie, sur la bande dessinée. Nous allons progresser en trois temps. En premier lieu, nous aborderons la question de l'autoreprésentation et de la mise en scène du « soi » à l'œuvre dans le *Journal*. Suivra la question de la représentation des personnes convoquées par le récit, qui mobilisera une bonne partie de ce chapitre. Enfin, nous nous attacherons à repérer et à évaluer quelques-unes des audaces formelles concoctées par Fabrice Neaud relativement à trois aspects bien spécifiques du langage de la bande dessinée, à savoir le verbal (les mots), l'iconique (les images) et leur interaction (le rapport texte/image).

En somme, voilà le parcours que suivra ce quatrième chapitre.

1. La question du « je »

1.1 Quelques généralités

« En soi, mon image ne me pose pas de problème. C'est l'idée de me représenter qui en est un.¹⁶⁶ » Ces mots de Fabrice Neaud énoncent clairement l'une des difficultés premières auxquelles tout auteur d'une bande dessinée à caractère autobiographique se trouve confronté, à savoir la représentation de sa propre personne. C'est qu'à la question « puis-je me dire ? » s'ajoute rapidement, dans le cas d'un récit autobiographique *en bande dessinée*, « comment me dire ? » Autrement dit : comment se dessiner ? Avant de développer ce point en interrogeant le *Journal*, nous aimerions souligner — ou rappeler — deux évidences concernant cette question fondamentale.

Première évidence : notre étude porte sur un « journal intime », genre dont l'une des caractéristiques principales est l'exhibition constante de l'auteur au sein du texte. Rappelons¹⁶⁷ que l'une des règles du journal (qu'il soit littéraire, filmé, en bande dessinée ou autre) est que son auteur doit en être le sujet et l'objet central. Il doit être au cœur de l'action, être le pivot incontesté, l'objet absolu autour duquel tout se concentre : « Il est le centre d'observation ou le centre de convergence¹⁶⁸ », d'écrire Alain Girard.

Dans le cas d'un journal littéraire, cette ubiquité de l'auteur ne soulève aucune réelle problématique quant à la question de sa « représentation » dans le texte : c'est le pronom personnel « je » qui, inlassablement répété, en tient lieu. La règle du genre

¹⁶⁶ Propos rapportés par Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 77.

¹⁶⁷ Voir *Supra*. Chapitre II, « La question de l'intime ».

¹⁶⁸ Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, p. 3.

va en ce sens : lorsque le diariste se désigne, lorsqu'il « prend la parole », c'est par le truchement de la première personne grammaticale qu'il le fait. Il est très rare en effet que l'auteur d'un journal littéraire emploie un autre déictique que le « je » pour se désigner (cela s'écarterait en réalité quelque peu de la forme « journal »¹⁶⁹). Mais, comment cette question du « je », qui semble aller de soi en littérature, est-elle prise en charge par l'auteur d'un journal *en bande dessinée* ? Autrement dit : comment peut-on traduire le pronom personnel « je » *en images* ?

Ce questionnement nous amène à aborder la deuxième évidence qu'il nous faut souligner à propos de la question du « je » dans le *Journal* : à savoir le fait que notre étude porte sur un journal *en bande dessinée*, c'est-à-dire un support narratif dont la spécificité est de donner à *voir* à la fois du langage écrit (mais non obligatoirement) et, surtout, des *images* fixes (contrairement au cinéma où les images sont mouvantes). Pour triviale que cette observation puisse paraître, cela joue un rôle pour le moins primordial dans la problématique d'un « je » en images : un journal intime en bande dessinée est avant tout une œuvre de construction *graphique*. Il s'agit là d'un aspect qui se trouve souligné par plusieurs commentateurs. Ainsi, selon Hugues de Chanay : « la grande force de l'idée d'un journal en bande dessinée, c'est que le *je* qui dit peut s'y redoubler d'un *je* qui voit.¹⁷⁰ » ; ou Laurence Croix : « [l'autobiographie en bande dessinée] a la particularité d'offrir « l'image » — au sens propre — de l'auteur et du monde dans lequel il évolue.¹⁷¹ » Et cette dernière d'insister à plusieurs reprises sur cet aspect distinctif des formes artistiques visuelles : en littérature, si l'auteur est un « je » anonyme, impersonnel (c'est-à-dire camouflé derrière les signes arbitraires de l'écrit), l'auteur d'un « je » en images, lui, se donne littéralement à *voir*, il se montre « en images » :

¹⁶⁹ Un exemple tout de même : le *Journal d'usine* de Simone Weil dans lequel l'auteur utilise le « il » plutôt que le « je ».

¹⁷⁰ Hugues De Chanay, « Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence », p. 92.

¹⁷¹ Laurence Croix, *Le je des bulles*, p. 10.

Là où l'écrit décrit, mais ne montre pas, l'image fait appel à toute sorte d'éléments visuels. Le cinéma ou la bande dessinée se basent avant toute chose sur la représentation iconique des faits [...] Non seulement, [l'auteur] dévoile ses pensées, ses sentiments, mais [il] peut également se mettre à nu dans le sens littéral du terme et ainsi se donner à voir en tant que chair.¹⁷²

Thierry Groensteen abonde dans le même sens lorsqu'il écrit que : « Un écrivain peut se mettre en scène et/ou s'abandonner à l'introspection sans rien révéler de son apparence extérieure. L'autobiographie dessinée, au contraire, implique nécessairement l'autoportrait.¹⁷³ »

Pour les auteurs de bandes dessinées autobiographiques, cette idée de l'autoportrait a des implications très concrètes :

Primo, en se dessinant, l'auteur d'une autobiographie en bande dessinée dévoile son identité, et ce, en dépit de son style graphique (qu'il soit réaliste, pictural, caricatural, etc.). Les réflexions de Laurence Croix vont en ce sens lorsqu'elle souligne qu'« [e]n se dessinant, on sait d'emblée si l'auteur, le narrateur et le personnage ne font qu'une seule et même personne. Le dessin est en effet beaucoup moins abstrait que l'écriture.¹⁷⁴ »

Secundo, se dessiner peut occasionner de sérieux questionnements d'ordre esthétique et éthique. Comme le souligne de nouveau Laurence Croix : « La façon de se dessiner est une opération délicate pour un auteur : la manière dont on se voit et dont on va être perçu par les autres sont deux notions essentielles dans la pratique

¹⁷² *Ibid.*, p. 7.

¹⁷³ Thierry Groensteen, « Crumb, Pekar, Spiegelman : trois Américains dans le miroir », p. 70.

¹⁷⁴ Laurence Croix, *op. cit.*, p. 32. La chercheuse s'empresse toutefois de préciser que, contrairement à la prise de vue réelle du cinéma par exemple (qui est par essence « objective » quant à la réalité des faits qu'elle désigne, donc plus « vraie »), l'image dessinée (quel que soit le style graphique), elle, est bien une *construction graphique*, le produit d'une reconstruction qui tend à susciter, à travers les conventions du code du dessin, une illusion référentielle. Autrement dit, l'image dessinée est toujours une *interprétation* de la réalité qu'elle désigne.

autobiographique.¹⁷⁵ » En effet, on constate que beaucoup d'auteurs prennent de multiples précautions lorsque vient le temps de se représenter. Ai-je le droit de me représenter ? Puis-je me dessiner tel que je suis ? Telles sont les questions qui se posent à tout auteur d'une bande dessinée autobiographique. Et si l'on se fie aux quelques commentaires de certains auteurs, tout laisse croire que cela n'est pas sans susciter une forme de gêne et d'embarras. En témoigne celui de l'auteur Will Eisner : « C'est toujours difficile pour moi de me dessiner. C'est pénible de se représenter avec autant de réalisme [...] »¹⁷⁶ ». Même son de cloche chez Edmond Baudoin, Max Cabanes ou Art Spiegelman : « C'est toujours difficile. Je n'arrive pas à rendre les ressemblances. »¹⁷⁷ Il est intéressant de noter toutefois que ce dernier auteur a singulièrement réglé la question de l'autoreprésentation de sa personne en choisissant de dessiner sa tête (et celles de toutes les autres personnes de ses récits autobiographiques) sous une forme animalière (le zoomorphisme) [figure 8]. D'autres auteurs comme Lewis Trondheim ou Marc Lizano ont aussi opté pour cette solution, qui peut sembler paradoxale au sein d'un genre (l'autobiographie) censé coller à la réalité. Lewis Trondheim, qui a choisi de se personnifier à travers l'image d'un drôle d'oiseau [figure 9], en a parfaitement conscience : « C'est d'ailleurs bizarre d'avoir voulu cadrer avec la réalité, d'essayer de faire ressemblant, alors que je dessine en animalier gros nez. »¹⁷⁸ »

1.2 La rhétorique de l'autoreprésentation dans le *Journal*

Ces remarques préliminaires terminées, qu'en est-il de la question de l'autoreprésentation chez Fabrice Neaud ? Comme on le sait, l'auteur n'a pas adopté le registre animalier pour se représenter, bien au contraire. Le style graphique de Fabrice Neaud est très réaliste (l'auteur s'appuie sur des documents photographiques

¹⁷⁵ Laurence Croix, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁶ Propos émis dans « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 72.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

comme trace indicielle de la réalité, afin de se dessiner le plus fidèlement possible¹⁷⁹) de telle sorte qu'il est très facile d'effectuer un rapprochement entre l'auteur et son « sosie de papier »¹⁸⁰, ce qui n'est pas le cas par exemple chez Edmond Baudoin ou Pierre Dupa, ceux-ci possédant des styles graphiques beaucoup plus « flous » qui rendent difficile une éventuelle comparaison auteur/personnage. De fait, la question de l'autoreprésentation chez Fabrice Neaud n'en est que plus délicate. Peut-il se dessiner au sein de son *Journal* dans toute sa « véridicité » ? Plusieurs passages du *Journal* font état de ce questionnement. À preuve celui-ci, tiré du tome 4 [figure 10], où l'auteur discute en compagnie d'un ami, lequel ne se gêne pas pour formuler ses objections sur cette question de l'autoreprésentation : « Mets-toi une moustache. Tu ne peux pas te représenter (ni les autres d'ailleurs) réaliste comme tu le fais. C'est choquant.¹⁸¹ » Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans les trois cases où a lieu cette discussion, l'auteur a volontairement modifié son style graphique et « effacé » les traits de son visage de manière à ce qu'il soit difficile de l'identifier distinctement, comme s'il illustrait dans l'image les conseils suggérés par son ami.

Cela dit, il n'en reste pas moins que, sauf exceptions (auxquelles nous reviendrons), Fabrice Neaud n'a pas opté pour la moustache, pas plus que pour une barbe, des lunettes ou tout autre artifice pour se représenter, car l'idée d'intervenir dans le processus de composition de son dessin afin de déguiser la réalité lui répugne : « Mais comment s'appelle un récit où tout finit par être transposé, sinon une fiction ? Une fiction ? C'est justement ce que je ne veux PAS faire.¹⁸² » Ces propos le laissent clairement entendre : se dessiner « en toute vérité » prend chez Fabrice Neaud une valeur solennelle, comme s'il s'agissait d'un engagement à

¹⁷⁹ Neaud affirme explicitement s'être inspiré de photographies pour dessiner plusieurs cases du *Journal*. Un exemple parmi tant d'autres : *Journal (III)*, p. 361, case 4 : on peut lire dans le récitatif « Pendant le trajet Toulouse-Bayonne, je prends cette photo. », ce qui atteste que le dessin de cette image fut effectué à partir d'une photographie.

¹⁸⁰ Pour qui connaît l'aspect physique de cet auteur, bien entendu.

¹⁸¹ *Journal (4)*, p. 74.

¹⁸² *Journal (4)*, p. 58.

respecter la réalité, de même que les préceptes du genre (le journal) dans lequel il a inscrit son entreprise artistique.

Qu'est-ce à dire ? Du fait que Fabrice Neaud possède un style réaliste, il lui est interdit de s'adonner librement à l'autoreprésentation au sein de son oeuvre ? Évidemment non. À la lecture du *Journal*, le lecteur ne peut manquer d'être frappé par le nombre considérable d'autoreprésentations. Le dessinateur se met en scène et se portraiture très souvent. À bien y regarder, il est même permis d'affirmer sans gêne que l'autoportrait est l'un des principaux enjeux de la pratique artistique de Fabrice Neaud. Mais doit-on conclure pour autant que celui-ci se représente au sein de chacune des 4693 cases de son *Journal*, comme le voudrait la loi supposée du genre telle que stipulée plus haut (l'omniprésence du « je ») ? En vérité, rien ne l'interdirait, mais force est d'admettre que l'une des premières vertus de Fabrice Neaud est d'avoir imaginé différentes stratégies afin de diversifier le plus possible les manières de se représenter au sein de son *Journal*. Pour tout dire, c'est dans ces stratégies de mise en scène de sa personne que l'auteur y semble avoir formulé les premières expérimentations du « laboratoire formel ». Comme il le dit lui-même : « Si j'ai choisi [la bande dessinée] comme moyen privilégié de faire de l'autobiographie, c'est qu'il m'est apparu que ce médium était encore vierge de l'exploration du « moi » et qu'il multipliait la richesse de cette exploration.¹⁸³ »

En tant que construction iconique, la présence de l'auteur se livre selon quatre modes de représentation, soit : la représentation « extérieure », la représentation « intérieure », la représentation « *in absentia* » et la représentation « expressive ».

¹⁸³ Propos tels que rapportés par Delphine Descaves et Eric Magnen sur le site Internet de *L'œil électrique* à l'adresse suivante :
[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

1.2.1 Représentation « extérieure » (ou focalisation objective)

Si l'on se fie aux dires de l'auteur, les choix faits quant à la représentation de sa personne dans un récit à caractère autobiographique « donnent déjà le ton sur lequel on pense l'autobiographie : faire de soi un héros extérieur qui vit un certain nombre de péripéties, ou bien être au plus près de soi-même.¹⁸⁴ » S'il est exprimé autrement, ce postulat est également celui d'un auteur comme Jean-Christophe Menu. Selon ce dernier, il existe deux façons de se personnifier au sein d'un récit autobiographique en bande dessinée : soit de manière « directe », soit de manière « indirecte ». Comme il l'explique :

la première voie [directe] est d'après nature, ou en caméra subjective [...]. Donc en principe je ne m'y représente pas, sauf si je tombe sur mon miroir [...]. Je ne suis présent que par ma voix en texte off. La deuxième voie [indirecte] est une mise en scène, une mise en narration [...]. Ici, il faut se représenter, mais tel un personnage de BD [...].¹⁸⁵

À la lecture du *Journal*, on constate que Fabrice Neaud a largement mis en pratique ces deux modes de représentation de sa personne. Comme nous le verrons plus loin, l'auteur préfère visiblement la manière « directe » (il ne se représente pas dans ses cases). Néanmoins, il n'évite pas pour autant la manière « indirecte » (on adoptera ces expressions pour désigner toutes les fois où l'auteur apparaît, ou non, dans les cases de son *Journal*). D'un point de vue statistique, on peut recenser que dans *grosso modo* 817 cases du *Journal* (sur 4693 au total), Fabrice Neaud se fait portraiturer dans sa totalité distincte, c'est-à-dire que l'on peut clairement distinguer ses traits physiologiques, en particulier sa tête. La manière « indirecte » est donc convoquée dans à peine 17% du *Journal*. C'est donc dire si l'auteur semble peu porté à se représenter « physiquement », même s'il se projette sous « les feux de la rampe » à quelques occasions. On ne saurait recenser ici toutes les occurrences de la

¹⁸⁴ Propos rapportés par Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 73.

¹⁸⁵ *Idem*.

représentation de l'auteur dans les pages du *Journal*, mais voici tout de même en vrac quelques exemples typiques : *Journal (I)* : p. 8, 16 [figure 11], 17, 61 ; *Journal (II)*, p. 8, 11 à 13, 65 ; *Journal (III)* : p. 9 à 13, p. 172 à 177, 218 à 221, 249 à 256 ; *Journal (4)* : p. 14, 31 à 43, 122 à 132. La page 17 du n° 5 de *Ego comme X* présente quant à elle une intéressante série de cases où l'auteur s'est portraituré en gros plan [figure 12].

Ce qu'il nous apparaît intéressant de noter à propos de cette manière « indirecte » est le fait que cela introduit en quelque sorte la dimension du « il » dans le *Journal*. En effet, lorsqu'il se présente « indirectement », c'est-à-dire en « dehors de soi », Fabrice Neaud n'est pas sans créer, si on peut dire, une sorte de « personnage » de soi qu'il met en scène dans son propre récit, un peu comme le ferait un cinéaste-autobiographe qui se placerait devant sa caméra, devenant par là un acteur dans son film. En entrevue, l'auteur explicite cette idée du « il/personnage », en déclarant qu'il faut dénombrer trois entités « Fabrice Neaud » dans son *Journal* :

Il y a tout d'abord l'identité de l'auteur attesté sur la page couverture du livre, c'est ce qui s'appelle « Fabrice Neaud auteur », puis il y a le narrateur et enfin « Fabrice le personnage ». Ces deux derniers peuvent être grossièrement identifiés comme suit : le narrateur c'est la voix off du *Journal*, et le personnage c'est toutes les fois où « Fabrice » est dessiné.¹⁸⁶

On remarquera que ce point de vue d'un « il » dans un journal en bande dessinée diffère complètement d'avec le journal littéraire où le narrateur et le personnage ne forment qu'une seule et même entité : le « je ». On l'a dit plus haut, il est très rare que le narrateur d'un journal littéraire emploie le « il » pour se désigner « extérieurement », tel un personnage. *A contrario*, l'auteur d'un journal en bande dessinée, lui, en se dessinant en tant que personnage, se rapproche inévitablement du récit à la troisième personne. Ce dispositif du « il » est en fait l'équivalent de ce que la théorie littéraire appelle la *focalisation externe*, c'est-à-dire que le narrateur limite

¹⁸⁶ Entretien avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre, *Artistes de bande dessinée*, p. 164.

ses informations à son champ perceptif, sans entrer à « l'intérieur » du personnage¹⁸⁷, ce qui peut sembler contradictoire avec le journal, genre qui privilégie la *focalisation interne*. Fabrice Neaud a d'ailleurs pleinement conscience de cette situation paradoxale. C'est pourquoi, il affirme que lorsqu'il se représente en « personnage » (donc en focalisation externe), c'est délibérément pour se positionner plus « objectivement » face aux événements relatés : « Si je suis acteur, c'est parce que je suis observateur de mes propres péripéties. Je suis alors pris dans un jeu global avec les autres protagonistes.¹⁸⁸ » Autrement dit, en tant que « personnage » (ou « acteur »), Fabrice Neaud se considère lui-même comme « objet » de son *Journal*, il se met à distance, ce qui lui permet de s'examiner et d'approfondir la réflexion sur sa personne.

Il est intéressant de remarquer, à la suite de Hugues de Chanay, que les images en mode « il » surviennent, le plus souvent, lorsque le personnage est seul ou en proie à l'hostilité du monde environnant. « On aurait alors dans la distance énonciative une traduction graphique de l'isolement », d'écrire de Chanay¹⁸⁹. Prenons pour exemple cette case, la septième de la page 6 du *Journal (III)* [figure 13]. Ici, le personnage de l'auteur est assis en retrait, complètement à l'écart des autres étudiants qui sont au café. En se dessinant comme tel, en « personnage », il permet au lecteur de mieux saisir visuellement le sentiment d'exclusion, de solitude qu'il ressent. Profitons de cet exemple pour souligner l'intelligibilité avec laquelle l'auteur a composé cette case de façon à accentuer la perception d'exclusion ressentie par son personnage : d'une part la direction du regard du personnage, dirigé vers la droite (c'est-à-dire là où il n'y a rien, alors que derrière lui s'animent des gens), et d'autre part, le pan du mur derrière le personnage qui vient former comme une huitième case virtuelle, telle une cloison

¹⁸⁷ On ne saurait nier que dans la bande dessinée (tout comme dans les autres médias visuels), la focalisation externe domine la plupart du temps comme point de vue, même lorsqu'il s'agit d'un récit à caractère autobiographique.

¹⁸⁸ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

¹⁸⁹ Hugues De Chanay, *loc. cit.*, p. 92.

qui le sépare symboliquement des autres. Bref, le personnage semble bien « dans sa case à lui », muré dans son incompatibilité. On notera aussi que le personnage de Fabrice dans cette case fait directement écho à celui de la case précédente (même position de tête, même regard). L'œil du lecteur, arrivé à la fin du second *strip* (à la case 6), se raccorde aussitôt avec le personnage de Neaud assis à sa table (case 7), pour ensuite balayer le reste du *strip* (vers la gauche, ce qui est contraire au sens habituel qui va vers la droite) éloignant par là le personnage des autres acteurs de la case.

Voyons le phénomène s'accomplir dans un autre exemple, donné cette fois aux pages 172-177 du *Journal (III)* [figures 14-15]. La représentation « extérieure » de l'auteur/personnage dans ces pages s'impose comme la meilleure solution pour rendre compte, dans sa globalité, de la situation d'agression en cours. La « distance énonciative » amène le lecteur à vivre la situation *aux côtés* du personnage, qui tente d'échapper à ses poursuivants. En outre, ce point de vue extérieur permet à l'auteur d'élaborer des effets de mise en scène afin de rendre plus efficace le climat de peur qu'il tente d'insuffler à cette séquence. Par exemple, les plans rapprochés sur le personnage (174:1,3¹⁹⁰ ; 175:4), les cadres très serrés (174:1-3, 6 ; 175:4) et les incidences angulaires (174:4) concourent à renforcer l'impression de terreur, d'écrasement ressentie par le personnage. Aussi, cela nous permet d'apprécier toutes les expressions physiologiques du visage de l'auteur/personnage : suspicion (p. 172:8), surprise (p. 173:3), peur (p. 174:1,3 ; p. 175:2-4), frayeur (p. 175:7-8). Un autre exemple similaire nous est donné aux pages 218-221 du même tome.

¹⁹⁰ Sauf indication contraire, nous utiliserons ce système de renvois (x : y) pour désigner les exemples. Le premier chiffre renvoie à la page et le deuxième à la case de l'œuvre en question. Par exemple, ici 174:1,3 renvoie à la page 174, cases 1 et 3. Nous préciserons aussi toujours le tome d'où l'exemple est tiré.

Un dernier exemple : aux pages 249 à 255 (tome III) [figures 16-17-18-19], Fabrice discute vigoureusement avec un ami à propos de la question du droit à la représentation d'autrui. Pour l'élaboration de cette importante séquence, l'auteur a décidé d'opter pour la manière « indirecte » afin, nous semble-t-il, de mieux permettre au lecteur de saisir l'échange conflictuel qui prévaut entre les deux personnages. En recourant à la rhétorique du champ/contre-champ « extérieur », l'auteur peut davantage varier les angles de prises de vue sur ses personnages, mieux que s'il avait adopté un point de vue en « caméra subjective » (où nous aurions été condamnés à épouser la seule vision du personnage-Fabrice). En outre, cela lui permet de dessiner son personnage « sous toutes les coutures » et de lui prêter des expressions faciales multiples suivant le texte inscrit dans les ballons. Bref, ce point de vue extérieur permet à l'auteur de laisser son personnage « jouer » les répliques qui sortent de sa bouche. On sera également sensible au fait qu'à quelques reprises, Fabrice Neaud dessine sur le visage de son personnage diverses variations graphiques (yeux noircis [249:7-8] ou « vidés » [250:7, 251:6-8], regard ombragé [252:5], etc.) visant, de toute évidence, à accentuer les sentiments qui l'habitent à ce moment.

En terminant, il n'est pas indifférent de noter que, lorsque Fabrice Neaud se représente en « personnage », la voix *off* du *Journal* (celle du narrateur) n'est pas convoquée la plupart du temps, comme si l'auteur jugeait suffisant la seule « monstration¹⁹¹ » des événements. Autrement dit, la « manière indirecte » ne sollicite pas, le plus souvent, la présence de la voix *off*, comme si le « jeu » des personnages et les dialogues dans des ballons (mais aussi toutes sortes d'autres éléments visuels qu'on verra plus loin) suffisaient pour que le lecteur soit en mesure de comprendre la scène en question. Que l'on se rapporte à tous les exemples cités plus-haut où l'auteur se représente « à l'écran » : aucun phylactère contenant la voix *off* du narrateur

¹⁹¹ Terme forgé par André Gaudreault pour « caractériser et identifier [un] mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent. », *Du littéraire au filmique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, p. 91.

n'accompagne la « prestation » du personnage, et chacune des scènes reste intelligible et ressentie par le lecteur. En somme, pour Fabrice Neaud, il n'y a pas lieu dans tous ces moments de procéder à une analyse de son comportement par la voix *off*, puisque le lecteur *voit* le personnage/narrateur vivre la situation.

1.2.2 Représentation « intérieure » (ou focalisation subjective)

Contrairement à la plupart des auteurs de bandes dessinées autobiographique, qui optent presque exclusivement pour la manière « indirecte », l'une des grandes particularités de Fabrice Neaud pour élaborer son *Journal* est d'alterner entre la manière « indirecte » et la manière « directe ». En vérité, Fabrice Neaud semble avoir une nette préférence pour la manière « directe » qu'il utilise le plus possible, comme s'il craignait de trop se représenter. « En règle générale, j'essaie de me représenter le moins possible¹⁹² », de confier l'auteur. Force est de constater qu'effectivement, la plupart du temps, le personnage n'est pas montré dans les cases du *Journal*, bien que sa présence soit toujours signalée en « creux », notamment par l'usage de la voix *off* du narrateur. Voici quelques exemples : *Journal (I)*, p. 24 à 28, 71 à 80 ; *Journal (II)*, p. 15 à 24 ; *Journal (III)*, p. 5, 24 à 29, 85 à 112, 292 à 310, 353 à 372 ; *Journal (4)*, p. 91 à 98, 184 à 194. On notera que le degré « d'absence » du personnage à l'image varie d'une case à l'autre : c'est-à-dire que, si la plupart du temps, il n'est aucunement visible à « l'écran », sa présence y est parfois signalée dans la mesure où sont montrés, le temps d'une case, le bas de son corps, ses jambes, ses mains, ses pieds ou même son reflet dans un miroir : (*Journal (II)*, p. 55:3 à 6 ; *Journal (III)*, p. 88:3-5, 100:68, 109:4, 112:78, 216:6 ; *Journal (4)*, 92:6). Nous sommes donc à ces moments-là dans un point de vue du « dedans », comme si nous étions littéralement à l'intérieur de sa tête (un dispositif appelé par certains *ocularisation* subjective).

¹⁹² Propos rapportés par Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », p. 73.

On le voit bien, dans toutes les séquences en « manière directe », le point de vue donné à lire est celui du narrateur, qui restitue dans l'image dessinée ce que son regard perçoit du monde environnant, un peu comme le ferait une caméra subjective au cinéma (on préférera ici parler de *focalisation subjective*). Le lecteur se trouve donc littéralement à la place du narrateur, en train de vivre lui-même la situation en cours. Il semble d'ailleurs que ce soit l'un des effets recherchés par Fabrice Neaud lorsqu'il fait appel à la manière « directe » :

En vue subjective, c'est tout bête, ça permet au lecteur d'être à la place du narrateur. Il observe les autres et le texte « off » est là comme une voix qui parle dans sa tête et le guide dans certaines émotions, comme un sismographe. [...] Il ne faut pas oublier que le narrateur d'un journal ne cherche pas à ce que le lecteur s'identifie à lui, juste qu'il soit témoin de ce qu'il ressent.¹⁹³

Rassemblons ces considérations autour d'un exemple. Il s'agit de la séquence relatant un soir de drague, au parc, situé au début du *Journal (III)* aux pages 24 à 28 [figures 20-21]. Le narrateur (en fait le lecteur) monte dans la voiture d'un homme (un sergent de l'armée) et commence à discuter avec lui. Tout au long de cette séquence, nous sommes à la place du narrateur, assis à côté de cet homme qui s'adresse à nous. Notre point d'observation est focalisé sur sa personne, véritable objet de convoitise pour le narrateur. Le visage de cet homme est répété inlassablement, ses cuisses apparaissent un bref moment, mais jamais le regard du narrateur ne se tourne vers la route, sans doute parce que subjugué par ce « faciès de boxeur » dont il ne peut se détourner. En proposant un tel point de vue, Fabrice Neaud conduit le lecteur à épouser son expérience vécue, à *vivre* littéralement son fantasme intérieur. C'est en tout cas ce que soutient avec nous Hugues De Chanay lorsqu'il écrit que : « chacun a eu le sentiment, lisant le *Journal*, d'être placé en quelque façon dans l'état adéquat, comme à l'intérieur d'une pensée, d'une

¹⁹³ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=9]

médiation, dans une sorte de sphère intime.¹⁹⁴ » Et le critique d'ajouter que, selon lui, le plaisir pris à la lecture du *Journal* ne se situe pas seulement sur « le plan, distant, de l'intellection (le savoir des informations décodées, voire de l'appréciation esthétique), mais sur celui, fusionnel, du vivre – comme dans la peau du personnage et dans la tête de celui qui pour nous, dans son journal, revit en écrivant, et dont on adopte la voix en lisant.¹⁹⁵ »

Cette volonté de mettre le lecteur à la place du personnage conduit parfois à des points de vue plutôt étonnants. En témoigne celui-ci situé à la case 2 de la page 360 du tome III [figure 22], sans doute l'un des plus spectaculaires de l'ensemble du *Journal*. Cette case nous montre un point de vue singulier qui n'est pas sans interpeller le lecteur. En effet, arrivé devant cette case, le lecteur ne peut manquer d'abord de buter un instant sur l'étrange vue qui lui est proposée avant de comprendre bientôt de quoi il s'agit : c'est la paupière d'un des yeux du narrateur qui s'ouvre lentement au réveil. Ce point de vue, anti-naturaliste et on ne peut plus subjectif (et qui se verrait difficilement adaptable au cinéma) permet au lecteur d'épouser complètement la vision du narrateur qui émerge lentement du sommeil. Par ce point de vue, Fabrice Neaud a donc pris soin de placer littéralement le lecteur à *l'intérieur* de sa tête. En outre, cette case permet de comprendre à rebours la signification des trois précédentes (complètement noires avec des inscriptions textuelles) : nous étions, là aussi, dans l'esprit du narrateur qui, les yeux fermés, se réveille brusquement à cause des cris (les inscriptions textuelles). Cet exemple est sans aucun doute un cas extrême de focalisation subjective ; on n'en rencontre guère dans le *Journal* (un autre cas : toujours à la page 361 aux cases 6 à 8), mais il n'en reste pas moins hautement significatif de la stratégie mise en place par l'auteur pour permettre au lecteur d'être littéralement à sa place, en train de vivre la situation donnée.

¹⁹⁴ Hugues De Chanay, *loc. cit.*, p. 90.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Puisque nous en sommes à l'analyse de cette perspective, nous aimerions en profiter pour noter que la focalisation subjective à l'œuvre dans le *Journal* vient valider en quelque sorte les nombreux plans « fragmentés » donnés à lire dans certaines pages. C'est qu'en effet, on ne peut manquer, lors d'une lecture un peu superficielle, de tomber sur certaines cases présentant des images plutôt fragmentées de la réalité, un peu comme si l'auteur avait mal « cadré » son dessin dans la vignette. En voici quelques exemples : *Journal (I)*, p. 74 ; *Journal (III)*, p. 71 [figure 23], 128, 137:1-2, 286 à 288, 360:3. Seule la vision subjective du narrateur vient justifier ces fragmentations, ces angles de vue parfois insolites et les cadrages qui coupent la tête des personnages. Ces images fragmentées illustrent bien que tout ce qui est vu à l'image est perçu selon la vision du narrateur. Voilà pourquoi le monde extérieur n'est pas toujours visualisé dans son ensemble, mais découpé et morcelé de façon à rendre compte du regard subjectif du narrateur.

En terminant, quelques mots sur la présence de la voix *off* du narrateur qui est, la plupart du temps, convoquée lorsque l'auteur choisit la méthode directe pour se représenter, contrairement à la méthode indirecte qui ne la nécessite pas, comme nous l'avons évoqué plus haut. C'est que, lorsque survient la méthode directe, la présence de la voix du narrateur est fréquemment sollicitée (mais pas toujours) afin d'influencer la réception des événements donnés à voir dans l'image, un peu à la manière d'un commentateur qui dit ce qu'il faut penser. Autrement dit, lorsque nous sommes « dans la tête » du personnage, la voix du narrateur agit comme une sorte de guide pour le lecteur qui peut suivre « du dedans » ses pensées, comme un monologue intérieur¹⁹⁶. Sans l'aide de cette voix *off*, le lecteur ne saurait toujours être en mesure de comprendre seul le sens des événements véhiculés par l'image, puisque nous ne voyons pas l'auteur à l'image. Bref, c'est la « voix *off* » qui assume la charge

¹⁹⁶ Il est à noter que parfois dans une même case, l'auteur *parle* à « voix haute » et *réfléchit* en « voix *off* » (c'est-à-dire dans sa tête) en même temps. Ex : *Journal (II)* : 17:2. Pour éviter toute confusion, l'auteur a recours au procédé classique de la bande dessinée pour désigner la voix qui *parle* et la voix qui *pense* : utilisation du ballon pour la première et utilisation du récitatif pour la seconde.

narrative, qui nous aide à suivre le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'esprit du narrateur.

1.2.3 Représentation « intérieure » et « extérieure » : des cas d'alternances

Avant de passer au prochain mode de représentation, nous aimerions nous arrêter un moment afin de signaler qu'à certaines pages, la manière « directe » et la manière « indirecte » s'entremêlent au sein d'une même séquence, ce qui n'est pas sans provoquer un puissant effet narratif. Deux exemples nous sont donnés à voir dans le *Journal (III)* : l'un aux pages 186 à 190 et l'autre aux pages 286 à 288. Dans les deux cas, le découpage des séquences présente un point de vue qui n'est pas unique : ni exclusivement interne, ni externe, mais plutôt une alternance entre les deux modes de focalisation. Attardons-nous d'abord au découpage des pages 186 à 190 [figures 24 à 28] qui fonctionne sur la reprise de cette alternance. Il s'agit de la seconde agression subie par l'auteur de la part de mystérieux assaillants.

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Page 186:1-3 : plan sur une rue : focalisation subjective (point de vue <i>du</i> personnage) 2. 186:4-9 : plans moyens de face (case 4) et de dos (case 5-9) du personnage-Fabrice Neaud qui marche : focalisation objective (point de vue <i>sur</i> le personnage) 3. 187:1 : plan segmenté du personnage-FN qui tombe sous les premiers coups donnés : focalisation objective. 4. 187:2-5 : plans d'un poing levé en l'air (case 2,4,5) : focalisation subjective. 5. 187:6-7 : gros plans sur la main du personnage-FN qui tente de stopper les coups assésés: focalisation subjective. 6. 187:8-9 : gros plans sur le visage du personnage-FN qui hurle : focalisation objective. 7. 188:1-9 : gros plans sur divers objets (soulier de l'agresseur, brique dans un mur, feuille morte sur le sol) : focalisation subjective. 8. 189:1-5 : même dispositif que 6 : focalisation subjective. 9. 189:6-8 : plans moyens sur le personnage-FN étendu par terre recevant des coups : focalisation objective. 10. 190:1-3 : gros plans sur le visage (flou) de l'agresseur qui parle « à la caméra » : focalisation subjective. 11. 190:4-7 : « zoom » arrière sur le corps du personnage-FN recroquevillé sur le sol : focalisation objective. |
|---|

On constate dans cet exemple que ce va-et-vient continuuel entre les points de vue subjectifs et objectifs n'est pas sans produire un fort effet de contraste entre la focalisation *sur* le personnage et la focalisation *du* personnage, provoquant un véritable désordre, narrativement justifié par la situation en cours. En d'autres mots, ces allers et retours entre les deux points de vue participent pleinement d'une stratégie visant à faire ressentir au lecteur un moment particulièrement bouleversant et déstabilisant pour l'auteur-personnage (ici, une agression physique). À la fois voyeur et participant à ces séquences, le lecteur ne peut qu'être contraint d'intérioriser, par le ballottage des points de vue, le ballottage vécu par l'auteur-personnage.

Ce mode de découpage « chaotique » des points de vue apparaît aussi aux pages 286-288¹⁹⁷. Ici, c'est la sensation d'un malaise cardiaque qui entraîne ce mode d'alternance objectif/subjectif, comme si l'auteur cherchait à inscrire dans les pages mêmes l'impression de panique et de désordre intérieur qu'il a ressentie. Bref, si l'auteur a la sensation de perdre le contrôle de son corps, de ne plus maîtriser sa vision du monde, il n'est pas étonnant que cela se reflète dans le système narratif lui-même.

Examinons maintenant une autre séquence qui présente une alternance entre deux points de vue. Située aux pages 361 à 364 du *Journal (III)* [figures 32-33-34], cette séquence est toutefois différente des deux autres rapportées plus haut. Complètement en focalisation subjective, cette séquence relate un moment du *Journal* où le narrateur est assis dans un train qui, pour une raison inconnue, s'est

¹⁹⁷ Voici le découpage des points de vue de cette séquence [figures 29-30-31] :

1. Page 286:2-4 : focalisation subjective.
2. 286:5 : focalisation objective.
3. 286: 6-9 : focalisation subjective.
4. 287:1-3 : focalisation subjective (sauf peut-être la case 3 qui présente un étrange point de vue inversé. Hugues De Chanay parle, à propos de cette case, de point de vue *anti-subjectif*).
5. 287:4-9 : focalisation objective.

soudainement immobilisé. Rapidement, le bruit court qu'un homme s'est jeté sous les roues du train en marche, provoquant ainsi son arrêt. « Dévoré par la curiosité », le personnage-narrateur se lève (nous sommes toujours en « caméra » subjective) et se dirige vers l'arrière du train (362:6-9) pour y découvrir au loin, en une immense case-planche (363), l'horrible tragédie : un homme a effectivement été déchiété par les roues du train. La page suivante (364) est l'objet d'une brusque transition de point de vue : la case 1 nous présente en effet un gros plan du visage de l'auteur/personnage qui regarde directement la « caméra » (nous sommes donc passés au mode « il »), puis aux cases 2 et 3, un *zoom* arrière (le train s'est remis en marche ?) nous le montre en plan plus lointain, les bras ballants, l'air décontenancé par ce qu'il a vu sur les rails. La case 4 nous fait ensuite revenir au point de vue subjectif de l'auteur, et ce, pour le reste de la séquence. Cette courte transition entre les deux modes de point de vue peut être perçue comme une parenthèse : en décidant de basculer soudainement en mode « personnage », l'auteur veut visiblement nous *montrer* le choc et l'émotion qu'il a ressentis par la vision des morceaux de corps humains recouverts sur la voie ferrée. On notera par ailleurs que tout texte est absent dans ces trois cases, comme si seule l'image de son visage horrifié suffisait à transmettre les sentiments. Ici, les mots n'ont pas cours, seule l'image parle.

1.2.4 Représentation *in absentia*

Revenons maintenant aux différents modes de représentation de soi. Le troisième mode dont nous voudrions parler est étroitement relié à la manière « directe » : il s'agit de la représentation « *in absentia* ». L'on entend, par ce terme, toutes les fois où le personnage de l'auteur se trouve « absent » de la scène en cours ; c'est-à-dire qu'il n'est pas montré dans l'image, pas plus qu'il n'est présent « sur le terrain ». Autrement dit, bien que la présence du personnage-Fabrice soit évidemment sous-entendue (nous sommes dans un journal après tout), on ne saurait dire que l'on se trouve en focalisation subjective, puisque le personnage *n'existe tout simplement*

pas. À ces moments, Fabrice Neaud apparaît tel un narrateur invisible, une voix abstraite, une instance immatérielle traversée d'inflexions réflexives. Un degré zéro de focalisation, en quelque sorte. C'est très nettement le cas lors des passages théoriques, poétiques ou réflexifs du *Journal* qui s'apparentent nettement à des essais. Ces moments sont forts nombreux. Prenons par exemple les pages 342 à 351 du *Journal (III)*. Ici, aucune représentation du personnage ; seule la voix du narrateur commente des situations toutes mentales, intérieures, comme une sorte de parole incantatoire par-dessus le récit. Le personnage tend alors vers une abstraction désincarnée. En entrevue, Fabrice Neaud nous rassure sur cette hypothèse lorsqu'il affirme que la fin du tome III peut effectivement se lire comme « une lente dilatation du temps, avec ses longues cases vides où seule court une voix *off* de plus en plus désincarnée, diluée, délavée avec ses vignettes reprenant les décors, vidés de toutes présences humaines [...]»¹⁹⁸.

Examinons un autre cas où l'auteur a opté pour un tel mode de représentation. Il s'agit d'une expérience effectuée dans le n° 4 de la revue *Ego comme X*. Dans ce numéro, l'auteur a, pendant une dizaine de pages, élaboré un « Petit archivage de sa culture quotidienne » ; c'est-à-dire qu'il nous présente un échantillonnage de divers objets qui l'ont marqué durant une période de quatre mois (du 7 mars au 17 juin 96) : disques achetés, films vus, billets de métro, coupon d'épicerie, etc¹⁹⁹. Mais durant ces pages, le personnage n'est jamais montré dans l'image (pas plus que n'importe quel autre être vivant). Seule sa voix commente les divers objets que l'on voit dans les cases, lesquels finissent par former une sorte de « musée personnel » de l'auteur, un portrait en creux, *in absentia*, de sa vie durant cette période.

¹⁹⁸ Propos émis dans *Artistes de bande dessinée*, p. 153.

¹⁹⁹ On notera que l'on retrouve ici pleinement la fonction de « garde-mémoire » du journal. Voir chapitre II, p. 48.

Nous trouvons dans le n° 7 d'*Ego comme X* une expérience assez semblable. Pendant près d'une quarantaine de pages, Fabrice Neaud raconte un pan de sa vie, notamment ses rapports avec un certain Émile, dont il s'est épris. Mais, dans ce récit, pour des raisons que nous avons vues au chapitre précédent, l'auteur semble s'être volontairement imposé la contrainte formelle d'exclure toute représentation de soi et des autres. En effet, aucune personne « vivante » n'est montrée dans le récit. La présence de l'auteur n'est signalée que par la narration verbale, qui commente les images vues dans les cases. Cet exercice « oubapien²⁰⁰ » d'une certaine manière (la « restriction iconique²⁰¹ »), se révèle être un véritable défi lorsqu'on sait que cette quarantaine de pages du *Journal* est consacrée au désir fulgurant qu'éprouve justement l'auteur de se personnifier à côté d'un dénommé Émile, pour qui il éprouve un amour révérenciel. En s'interdisant toute représentation de cet homme qu'il désire (chose qui apparaît presque impensable dans la mesure où l'on sait qu'un récit amoureux convoque naturellement la représentation de l'être aimé), l'auteur pose un questionnement plus qu'intéressant que l'on pourrait résumer en ces mots : comment mettre en images le désir que l'on éprouve pour une personne, tout en s'interdisant de la représenter ?

Enfin, dans cette catégorie de la représentation *in absentia*, on pourrait se permettre de ranger également certaines séquences où l'auteur s'efface totalement pour laisser la place à un autre personnage. Grand observateur de la vie autour de lui, Fabrice Neaud adopte plus d'une fois un point de vue indulgent, où son « moi » est relégué au second rang. Prenons par exemple le fameux « monologue » de Dominique (*Journal (III)* : p. 292 à 310), ou celui de Richard (*Journal (4)* : p. 145 à 149) ou de Denis (*Journal (4)* : p. 184 à 194). Dans les trois cas, l'auteur laisse

²⁰⁰ Signalons qu'il existe en effet depuis maintenant une dizaine d'années, un mouvement Oubapien en bande dessinée (l'OUvroir de la BAnde dessinée POTentielle) qui poursuit les mêmes visées (soit l'usage de la contrainte et autres effets expérimentaux) que son vis-à-vis littéraire, l'Oulipo.

²⁰¹ Une contrainte qui consiste, selon une définition de Thierry Groensteen, en « l'interdiction, pour le dessinateur, de représenter un élément donné », in « Un premier bouquet de contraintes », *Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle* (Oubapo), Paris : L'Association (janvier 1997), p. 18.

complètement la parole à ces trois personnages : eux seuls conversent. Il n'y a aucun échange verbal avec l'auteur, les trois personnages monologuent. Et bien que l'on doive admettre que l'auteur a été présent à ces moments-là (l'auteur d'un journal peut-il seulement s'absenter un instant de son récit ?), jamais sa présence n'est signalée : pas de narration verbale, pas de réplique à l'autre, pas de commentaire « intérieur » ou de plan subjectif où l'on verrait ses bras ou ses jambes. Le lecteur se retrouve seul avec le personnage, sans aucune intervention de l'auteur qui se transforme ici en « témoin passif », pour reprendre un terme suggéré par Vincent Henry. Et Fabrice Neaud d'acquiescer en soulignant son désir de consacrer plusieurs pages de son *Journal* à la parole d'autrui, sans être nécessairement « présent » dans l'image : (à propos des scènes avec Denis et Richard) « je m'absente pour leur laisser la parole. Comme je suis narrativement très présent [...] je voulais en effet leur laisser la place.²⁰² »

On notera que, dans plusieurs de ces séquences en mode de représentation *in absentia*, le lecteur se trouve obligé de deviner, d'interpréter seul quelles peuvent être les émotions qui habitent le narrateur dans ces moments-là. Une stratégie expressément voulue par Fabrice Neaud : par exemple, à propos de la séquence présentant le long monologue de Dominique, l'auteur affirme d'emblée que son « absence » ne peut que forcer le lecteur à vivre ses propres émotions, sans « aide » du narrateur : « pour le long monologue final de Dominique [...] le lecteur [est] seul pour interpréter les émotions du narrateur. Il est condamné à ne plus ressentir que les siennes propres.²⁰³ » On verra cependant plus loin comment l'auteur, malgré son « absence », parvient à inscrire graphiquement ses émotions et, ainsi, à influencer le lecteur.

²⁰² Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=73]

²⁰³ *Idem.*

1.2.5 Représentation « expressionniste »

La description du dispositif d'autoreprésentation de Fabrice Neaud au sein de son *Journal* est encore incomplète. Il nous reste en effet à mentionner une dernière stratégie adoptée par l'auteur pour se représenter dans son *Journal*, soit celle que nous nommerons la représentation « expressionniste ». L'idée qui se cache derrière cette appellation est en fait très simple : elle désigne toutes les fois où l'auteur se dessine sous des traits quelque peu caricaturaux, ou du moins différemment de son style graphique habituel. Proche de la « manière indirecte », ce mode de représentation est convoqué à plusieurs endroits dans le *Journal* (particulièrement dans le tome 4) où Fabrice Neaud s'amuse à se personnifier sous des figures multiples : tantôt sous les traits d'une sorte de petit pygmée un peu grotesque (*Journal 4*, p. 72, 76 à 78 [figure 35]), tantôt en personnage de « cartoon » (*Journal 4*, p. 152 [figure 36], 179:3) ou tantôt simplement en un être au traitement graphique inusité par rapport à son style « familial » (*Journal 4*, p. 71 [figure 37], 152:4,5). Ce faisant, l'auteur crée à chaque fois une représentation nouvelle qui vient servir ses intentions, ses états d'esprit du moment. Chacune de ces représentations « enfantines » relève assurément d'une stratégie mise en place afin de varier le plus possible la façon dont il apparaît dans son *Journal*. La liberté du genre qu'est le journal, où tous les modes et les styles sont permis, autorise pleinement Neaud à se pourvoir d'une telle audace, ce qui est plutôt rare dans la bande dessinée traditionnelle, où les personnages sont toujours représentés, graphiquement parlant, de façon homogène²⁰⁴.

Si ces diverses personnifications « naïves » interviennent la plupart du temps dans un but d'autodérision, dans un but ludique, ou simplement en tant que clin d'œil,

²⁰⁴ Sur cette question du « bris » de l'homogénéité graphique dans la bande dessinée en général, voir le bel article de Thierry Groensteen intitulé : « L'enfance de l'art », *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 72-83. Cet article est en partie à l'origine des propos que nous développons ici.

ce n'est pas le cas de toutes. Il est en effet des cas où la représentation « expressionniste » est chargée d'une indéniable valeur affective et émotionnelle. C'est le cas notamment de ces exemples tous issus du *Journal (III)* : p. 16-17, p. 80:5, 180:3, 192:6, 193:1, 210:7, 262:6, où Fabrice Neaud se représente à travers des figures aux allures troubles, brouillées, craquelées, torturées ou déchirées. Dans tous les cas, chacune de ces autoreprésentations renvoie à un état d'âme précis, telle une métaphore de son intériorité. Ainsi, dans cet exemple (p. 17 [figure 38]), l'auteur soumet la représentation de son « personnage » à une intéressante déclinaison graphique (visage brouillé, noirci, effacé...), visant à faire ressentir au lecteur les sentiments de colère qui s'emparent de lui au fur et à mesure que progresse la conversation au téléphone. Ailleurs (180:3 [figure 39]), c'est la difficulté et la douleur qu'éprouve l'auteur à relater son agression à son ami Loïc qui provoque cette autoreprésentation graphiquement tremblante, troublée, volontairement inachevée. Plus loin (192:5 [figure 40]), la terrible anxiété ressentie par l'auteur s'illustre dans ce qu'on pourrait qualifier comme étant une « autoreprésentation angoissée » de sa personne. Elle suggère parfaitement le sentiment d'angoisse qui l'accable. Enfin, un dernier exemple, pris dans la même page (case 6 [figure 41]) : c'est en remplaçant sa tête par un lavabo, qui déverse son contenu sur le sol, que Fabrice Neaud parvient de manière originale à illustrer le fait qu'il est pris de soudains vomissements²⁰⁵.

En dernière analyse, nous aimerions souligner d'une dernière procédure d'autoreprésentation de l'auteur plutôt inusitée, que l'on rangera par défaut dans la catégorie « représentation expressionniste ». Nous faisons allusion à celle donnée à voir aux cases 8 et 9 de la page 68 du tome II [figure 42]. Dans cette page, Fabrice Neaud se rappelle sommairement quelques-uns des hommes qui ont jalonné sa vie amoureuse. La huitième case nous montre une image de l'auteur qui s'est portraituré à côté d'un de ses anciens amants. Mais plutôt que de se représenter tel qu'il était à

²⁰⁵ Il est à noter que l'on pourrait volontiers parler de métaphore dans ce dernier exemple plutôt que d'une expressivité graphique.

cette époque, Fabrice Neaud a choisi d'inscrire sur son visage, « vidé » pour l'occasion de ses traits identitaires, la date de l'année (soit 1988) correspondant à ce moment précis de sa vie. La case suivante (la 9) nous présente le même procédé d'autoreprésentation : l'auteur ayant inscrit le chiffre 1977 sur la face du jeune garçon assis au pupitre. Sans doute peut-on voir dans ce singulier procédé d'autocensure de sa propre personne une façon détournée d'éviter de dessiner son visage de l'époque. Cela semblerait être le cas puisque lors des premières pages du *Journal* (tome I : p. 5-6 [figures 43-44]), qui nous transporte en 1975 alors que Fabrice était âgé de 11 ans, l'auteur brouille, voile, cache systématiquement le visage de l'enfant qu'il était alors. Toutefois, cette hypothèse, pour séduisante qu'elle soit, se voit quelque peu battue en brèche dans la mesure où la case 2 de la page 6 nous présente le personnage de Fabrice, dont le visage soudainement pourvu de ses traits²⁰⁶. Les apparences sont parfois trompeuses...

En résumé, il est aisé de le constater : la représentation de soi fait l'objet d'un travail créatif intense de la part de Fabrice Neaud. Sans doute entre-t-il dans ce « brassage » des modes d'autoreprésentation une certaine part de jeu (voir les représentations « caricaturales »), mais également une volonté de dépasser une forme de redite, de monodie, que pourrait se voir reprocher le *Journal* concernant cet aspect. En effet, c'est qu'en évitant d'opter toujours pour un seul et unique mode de représentation de sa personne (ex : la manière « indirecte »), Fabrice Neaud coupe court en quelque sorte aux critiques des détracteurs voulant que le *Journal* ne soit qu'un monument narcissique, un miroir auto-complaisant à la gloire de soi. En outre, soulignons qu'en diversifiant ainsi sa représentation, Neaud s'émancipe aussi de ce diktat fréquent en bande dessinée, à savoir la représentation unique et « stable » d'un personnage, et ce, même dans le genre autobiographique, où, comme nous l'avons dit plus haut, la plupart des auteurs optent en général pour un seul mode

²⁰⁶ Étrangement, on remarquera que, dans cette case ainsi que dans la suivante, c'est au tour de l'autre gamin d'avoir les yeux brouillés...

d'autoreprésentation (la manière « indirecte »). C'est donc dire que Fabrice Neaud a d'emblée quelque chose d'iconoclaste dans le paysage de la bande dessinée actuelle. En remettant en cause la notion du personnage toujours visible à « l'image », l'auteur repousse plus loin les questionnements thématiques et esthétiques qui nous faisaient envisager cet aspect du médium comme accompli et figé.

2. La représentation des personnes

Cette question de la représentation de soi étant réglée, passons maintenant à la seconde étape de notre analyse formelle, à savoir la représentation des personnes. Cet aspect mérite qu'on y prête une attention toute particulière puisqu'il s'agit là, sans aucun doute, de l'un des traits les plus immédiatement remarquables du *Journal*. C'est qu'en effet, le lecteur parcourant les pages du *Journal* ne peut manquer d'être frappé par l'abondance et la variété des portraits. Et pour cause : du propre aveu de l'auteur, l'une de ses motivations premières est justement le désir de consigner en images les individus qui tiennent une place dans son existence : les amis, la famille, les voisins, les lecteurs du *Journal*, et surtout les hommes pour qui il éprouve une véritable fascination, frôlant parfois l'idolâtrie. Qu'on songe à la dévotion de l'auteur, entre autres, pour Stéphane (tome I), Dominique (tome III) ou Patrick (tome 4). Il n'est donc pas étonnant que leur représentation en images soit l'objet de toute l'attention de l'auteur (sur son site dédié à l'auteur, Sébastien Soleille parle carrément d'une « vampirisation » de leur image). Plusieurs pages du *Journal* sont d'ailleurs l'occasion pour l'auteur de théoriser longuement sur le sujet (ex. : *Journal (I)* : p. 69-70 ; *Journal (4)* : p. 57-58). Lors d'un passage à une émission de radio locale (épisode relaté à la page 130 du tome 4) l'auteur va même jusqu'à affirmer que le véritable sujet du *Journal (I)* est en réalité le portrait de Stéphane. Et dans le *Ego comme X* n° 7, la décision de l'auteur de ne pas dessiner le visage tant désiré d'Émile (voir note de bas de page n°141) provoque chez lui une immense tristesse décrite en ces termes :

Sur cette page, il était prévu que je montre le dessin fait pour Émile [...]. Je ne le ferai pas. Je ne le ferai probablement jamais [...]. Le lecteur fantasmera donc le visage d'Émile. Peut-être sa suggestion est-elle ici, et pour une fois, un gain en terme dramatique ? Mais la perte en termes de satisfaction intime est incalculable. Nulle fortune au monde ne saurait dédommager les conséquences du sacrifice auquel j'ai dû consentir. L'absence d'Émile dans ma vie, comme tous les autres, était insupportable, l'absence de son visage dans ces pages me rend fou de douleur.²⁰⁷

Tous ces divers énoncés reviennent à dire que le désir de portraiturer les individus constitue, à n'en point douter, l'un des centres névralgiques de la démarche artistique de Fabrice Neaud. Vouloir examiner l'inscription des visages — et leur degré d'expérimentation — dans son *Journal*, c'est assurément mieux pénétrer dans l'univers personnel de cet auteur. Signalons que pour nous aider à y parvenir, nous convoquerons à plusieurs endroits l'intéressante étude de Thierry Groensteen intitulée *Lignes de vie*, consacrée justement à cette question de la représentation des personnes (plus spécifiquement de leur visage) en bande dessinée.

2.1 Les représentations « effacées »

À l'instar de l'autoreprésentation, la représentation des autres (de leur visage surtout) prend de multiples formes dans le *Journal*. La première que l'on évoquera est celle où le visage des protagonistes est « absent » de l'image. On veut dire par là que le visage d'une personne se trouve effacé, « vidé », laissé en blanc, comme si l'auteur cherchait à cacher les traits identitaires d'un individu. Des « non-visages » en quelque sorte, pour paraphraser un terme de Thierry Groensteen, qui termine son étude par un paragraphe justement intitulé : « Quand le visage s'absente²⁰⁸ ». Dans le *Journal*, on trouve à plusieurs endroits la présence de ces « non-visages ». Certains sont brouillés (*Journal (I)* : p. 24-25 [figure 48], 81:5-7 [figure 45], 94:6-7, *Journal (III)* : p. 264),

²⁰⁷ *Ego comme X* n° 7, p. 82.

²⁰⁸ Groensteen, Thierry. *Lignes de vie : le visage dessiné*. Saint-Egrève : Mosquito, 2003, p. 168-169.

noircis (*Journal (I)* : 99:3-6), ombragés (*Journal (III)* : p. 63:7), vidés (*Journal (I)* : p. 28, 81:1-2 [figure 45] ; *Journal (III)* : p. 15, 192:2), imparfaits (*Ego comme X* n° 5 : p. 25 [figure 46]) ou encore inachevés (*Journal (III)* : p. 65). Dans chacun des cas, l'auteur a pris soin de gommer toute trace individualisant le visage des personnes, pour qu'elles soient physiquement non-identifiables.

Ce choix délibéré de masquer les visages prend évidemment sa source dans les divers problèmes éthiques occasionnés par la représentation de personnes en bande dessinée, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent. Persuadé que la représentation de certains êtres (parents, amis, gens non-concernés directement par le *Journal*, etc.) n'est pas souhaitable, Fabrice Neaud masque, brouille ou efface systématiquement les visages de ceux-ci par respect ou par politesse. Ce choix de modifier les visages doit donc être vu comme un moyen d'éviter d'éventuels conflits causés par des représentations non-voulues par certaines personnes, un peu comme un écrivain utiliserait des abréviations pour désigner ses personnages (un procédé utilisé également par Fabrice Neaud).

Cette résolution d'éluder les visages donne parfois lieu à des expérimentations graphiques d'une étonnante richesse. Un exemple éloquent est très certainement celui de la page 44 du *Journal (I)* [figure 47]. Attablé au comptoir d'un bar qu'il fréquente à l'occasion, Fabrice écoute les propos du patron de l'endroit. Le visage de ce dernier est représenté en gros plan dans chacune des cases, où il est à chaque fois impossible de distinguer ses traits (sauf peut-être dans la case 5). Mais loin de se contenter de laisser le visage du tenancier en blanc, Fabrice Neaud le soumet à toute une gamme de distorsions graphiques, visant à chaque fois à brouiller son identité de manière originale. Chaque case réinvente en fait un nouveau « portrait effacé » de ce personnage. Le regard du lecteur est donc sollicité à s'attarder sur les différents motifs graphiques (brouillage du dessin, rature au pinceau, lacération, présence de taches, etc.) choisis par l'auteur pour représenter, à sa façon, ce visage qu'il s'interdit

de dessiner de façon réaliste. Il serait tentant de voir dans chacun de ces motifs un sens particulier. Mais, à l'observation, force est de constater qu'aucun d'eux ne semble revêtir une signification spécifique qui nous permettrait de conclure, par exemple, qu'il existe une corrélation entre chacun des motifs « d'effacement » et chacun des énoncés « pour le moins équivoques » du personnage. On préférera donc lire cette page comme un exercice de style, ce qui respecte le projet d'expérimentation de l'auteur (son « laboratoire ») sur le médium.

Cela dit, « l'effacement » des visages peut exprimer d'autres significations. Car s'il est vrai que Fabrice Neaud masque avant tout les visages des personnes concernées par son journal par pudeur ou par peur de blesser, on ne peut pas en dire autant de tous les visages « effacés ». Prenons par exemple les pages 24-25 du *Journal (I)* [figures 48-49] qui relatent la première rencontre de l'auteur avec Stéphane, dont le visage est entièrement brouillé. Ici, il est manifeste que le brouillage du visage de ce personnage n'est pas un moyen de cacher son identité, puisque son portrait, qui présente clairement ses traits, se déploie quelques pages plus loin, et ce, pour le reste du récit. En vérité, ce « brouillage temporaire » doit être vu ici comme une sorte d'illustration graphique de la défaillance de la mémoire, un flou du souvenir, un blanc de la part de l'auteur. Ce dernier soutient d'ailleurs cette hypothèse en affirmant qu'au moment de dessiner ces pages, il ne possédait pas encore de photos de Stéphane : « Dans le tome I, le flou opéré sur les visages, [c'est] juste parce je n'avais pas « d'image » à proposer à ce moment-là²⁰⁹. » Bref, l'auteur, plutôt que de dessiner une tête « fictive » ou du moins fabulée à ce personnage (ce à quoi il se répugne, rappelons-le), a préféré laisser temporairement « en blanc » le visage de son futur amant, laissant par le fait même au lecteur le soin d'imaginer quelle tête il peut bien avoir. Un autre exemple d'un tel « blanc » de la mémoire nous est donné à voir dans la case 1 à la page 16 du tome III [figure 50].

²⁰⁹ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=73]

Examinons à présent deux cas d'effacement dont la signification est autre que la simple censure. Soit tout d'abord les cases 5 et 6 de la page 31 du *Journal (II)* [figure 51]. Ces deux cases s'inscrivent dans la séquence relatant l'épisode où Fabrice et son ami Alain, désireux de se faire payer pour une série de murales qu'ils ont réalisée pour le compte d'un hôpital, s'entretiennent avec une personne chargée de leur transmettre que des complications administratives ont retardé le paiement tant attendu. La page qui nous intéresse suit ce malencontreux moment : elle nous montre une série de portraits rapprochés du visage d'Alain, dessiné sous divers angles avec chaque fois quelques modifications d'ordre graphique. Mais dans tous les cas son visage reste bien « visible », il n'est pas caché (sauf peut-être à la case 6 de la page 30 où ses lunettes sont « embuées »). En réalité, seules les cases 5 et 6 de la page 31 nous présentent un « effacement » complet du visage. Pourquoi ? Il n'est évidemment pas question de parler de censure, ni d'un trou de mémoire concernant ce personnage (on parle ici du meilleur ami de l'auteur...). En fait, ce que suggère cet effacement du visage d'Alain est la volonté de l'auteur d'inscrire *graphiquement* le sentiment de découragement et d'abattement dont son ami est affligé. Autrement dit, plutôt que de dessiner l'expression de l'émotion qu'il éprouve (comme c'est le cas dans les autres cases de la page), l'auteur a préféré brouiller le visage de manière à faire ressentir, de façon originale, au lecteur le sentiment d'écoeurement ressenti par son ami (« C'est écoeurant »). Véritable « émotion graphique » du visage si l'on peut dire, ce procédé revient à plusieurs autres endroits du *Journal*.

Le deuxième exemple d'effacement dont nous voulons faire part est quelque peu différent. Il se situe aux trois premières cases de la page 190 du *Journal (III)* [figure 52]. Il s'agit ici de la seconde attaque physique, dont nous avons parlé plus haut, subie par l'auteur. Dans les trois cases de cette page apparaissent trois gros plans du visage « noirci » de l'agresseur s'adressant à l'auteur étendu sur le sol (nous sommes, rappelons-le, en focalisation subjective). Comme dans l'exemple précédent, on ne saurait dire qu'ici l'effacement des traits de ce mystérieux agresseur constitue

un moyen de censurer cette personne (qui ne sera finalement jamais identifiée), pas plus qu'il ne s'agit d'un « blanc » de l'auteur. Non, ici, le noircissement graphique des traits de cet individu vise, de toute évidence, à rendre compte du regard de l'auteur dont la vision s'embrouille, se « noircit » à l'occasion de ce moment dramatique. La peur, l'angoisse et la détresse ressenties par l'auteur viennent directement s'imprimer sur les traits du personnage qui le menace. C'est pourquoi le visage de ce dernier n'est pas « clairement » représenté, afin d'épouser le point de vue apeuré de l'auteur.

En terminant, quelques mots à propos des deux dernières techniques imaginées par l'auteur afin de signifier « l'absence » de visage. La première est très simple : elle consiste à ne présenter une personne que de dos. Ce dispositif se retrouve notamment à la fin du *Journal (I)* (p. 108-109 [figures 53-54]) où Stéphane, dont le visage avait jusque-là été représenté tout au long des pages, est maintenant vu uniquement de dos, à la hauteur de la nuque. On notera que ce choix de représenter Stéphane de dos coïncide avec le moment du récit où la rupture est désormais irréversible ; il s'agit en effet de leur dernière rencontre²¹⁰. Stéphane, incapable d'assumer ses torts, ne sait faire face à Fabrice. On remarquera que, semblable aux « essais » graphiques sur le visage du patron de la page 44, la nuque de Stéphane est à son tour l'objet de diverses expérimentations graphiques visant de toute évidence ici à témoigner des sentiments intérieurs ressentis par l'auteur face aux propos dévastateurs qui l'entend.

L'autre façon de dissimuler le visage est quelque peu singulière. À certains endroits du *Journal*, on constate que Fabrice Neaud nous présente un personnage dont les yeux sont masqués par une sorte de bandeau noir, un peu comme ceux que l'on peut voir dans certains journaux à sensations lorsqu'on veut taire l'identité de

²¹⁰ On notera que c'est cette même nuque qui orne la couverture du *Journal (I)*, comme si ce tome était d'emblée placé tout entier sous le souvenir amer de cette dernière rencontre entre l'auteur et Stéphane.

quelqu'un. Ce moyen de censure ne peut cependant pas être considéré comme tel dans le *Journal* dans la mesure où les deux seuls visages « barrés » sont ceux de... Stéphane et Dominique. Il faut donc chercher ailleurs les raisons qui motivent l'utilisation d'un tel procédé. Sans vouloir faire trop de suppositions non-fondées, on pourrait supposer que la présence du bandeau sur les yeux de Stéphane (91:5, tome I [figure 55]), vise à renforcer l'idée que celui-ci s'est fait prendre en flagrant délit par l'auteur, au sortir de son « méfait²¹¹ ». Un moyen original en quelque sorte de « criminaliser » un personnage par l'image. Les cases des pages 295 à 298 du tome III [figure 56], où les yeux de Dominique sont également barrés relèvent de la même logique. L'auteur semble avoir utilisé ce procédé dans le but d'obéir, le temps de quelques pages, aux invectives de son ami qui lui reproche de constamment dessiner « sa gueule » sans son consentement.

On remarquera qu'aux pages 113 à 118 du *Journal (III)* [figure 57], Fabrice Neaud utilise ce singulier procédé sur son propre visage. Dans la séquence qui relate une soirée passée dans une boîte de nuit en compagnie de ses amis (dont Dominique), l'auteur alterne entre des cases imaginaires (où il se représente dansant seul dans le vide tenant dans ses mains une paire de ciseau) et des cases réelles (où l'on voit Dominique dansant avec une fille). Le bandeau noir que l'on peut apercevoir sur les yeux de Fabrice viendrait symboliser, nous semble-t-il, le fait qu'aux yeux des autres, il se sent coupable et honteux de son amour homosexuel pour Dominique. Coupable de s'imaginer en train de lui couper les cheveux, coupable d'avoir voulu jouir du contact qu'implique un tel geste²¹² et coupable de s'imaginer danser avec lui, à la place de la jeune fille. Ce procédé est également utilisé, avec la même connotation (la

²¹¹ Rappelons, que dans cette séquence, Fabrice part à la recherche de Stéphane au parc « de la drague », pour apercevoir son amant sortant d'une toilette publique (une « chiotte ») peu après qu'un autre homme en soit sorti...

²¹² À la case 5 de la page 88, Fabrice est en effet venu tout prêt de « toucher » Dominique. Un contact qui aurait été anodin somme toute, mais lorsqu'on se rappelle la puissante sensation ressentie par Fabrice lorsqu'il a passé sa main dans les cheveux de Stéphane (tome I, pages 45-46), cela explique peut-être ce sentiment de culpabilité.

honte), à la page 253 (case 3, tome III [figure 58]), lors de la séquence où Fabrice se fait accuser par un ami d'utiliser l'image d'autrui sans son consentement (on notera que pour varier le procédé, l'auteur a choisi, pour la case 2, d'apposer une serviette sur la tête de son personnage, une autre façon de criminaliser un individu).

2.2 Les représentations « visibles »

Si l'« effacement » des visages s'observe à quelques autres endroits du *Journal*, il ne constitue certainement pas l'unique façon pour l'auteur de représenter les personnes de son récit, bien au contraire. Comme on l'a dit plus haut, il n'est pas besoin de lire attentivement le *Journal* pour s'apercevoir de l'abondance des visages qui parsèment cette œuvre de bout en bout. Et loin d'être « effacés », la plupart des visages sont, le plus souvent, bien « visibles », en ce sens qu'il est possible de distinguer clairement les traits des personnages représentés.

Il est inutile de chercher à recenser toutes les fois où Fabrice Neaud déploie son talent de portraitiste tant les exemples abondent. Mais voici tout de même pour références quelques pages représentatives où le visage d'un protagoniste se voit pleinement valorisé : *Journal (I)* : p. 30, 33, 49, 76, 77 ; *Journal (II)*, p. 11 à 13, 65 ; *Journal (III)* : p. 309 ; *Journal (4)* : p. 135-137, 146, 185, 202. À quelques reprises également, Fabrice Neaud nous donne à voir de véritables portraits-tableaux où un personnage est vu de pied en cap, comme à la page 40 du *Journal (I)* [figure 59], à la page 160 du *Journal (III)* [figure 60] ou encore à la page 15 et 171 du *Journal (4)*. Dans ces exemples, il y a visiblement une volonté de suspendre un instant le cours du récit afin de solliciter le regard du lecteur, de lui permettre d'apprécier la puissance de ces portraits. Hugues de Chanay parle avec raison de la mise en place d'un « temps du voir » dans le *Journal* en ce sens que « le temps de la vision [de certains portraits], à la réception, s'ajuste au temps pris au tracé, pour peu que l'on se prenne à parcourir

[ces] visage[s] le long de chacun des traits qui [les] compose[nt].²¹³ » Plusieurs visages sont « mûris », de poursuivre le critique : « on peut y lire (et éprouver, dans le temps ralenti du parcours de l'œil) la profondeur temporelle de [leur] minutieuse élaboration – ainsi prend-on part à la contemplation, et peut-être éprouve-t-on, à travers ce plaisir pris à regarder l'image, une parcelle de désir qui l'a si longuement construite.²¹⁴ »

On remarquera qu'à certains endroits, Fabrice Neaud nous montre l'élaboration « en direct » du portrait d'un personnage. En témoigne celui-ci (page 170, tome 4 [figure 61-62]). Dans cet exemple, nous voyons le dessin de ce personnage se construire progressivement sous nos yeux. Étalaé sur les deux pages, ce portrait « en construction » (proposant par-là un parcours de lecture assez peu commun²¹⁵) se voit, d'une case à l'autre, complété un peu plus jusqu'à son achèvement final. Il n'est pas indifférent de remarquer que l'auteur spécifie, dans le texte qu'il effectue ce portrait de mémoire, et non en ayant recours à la photo, comme il en a l'habitude. Doit-on voir dans ce dessin « en construction », la difficulté pour l'auteur à dessiner de mémoire ? Cela semblerait être le cas puisque, à d'autres endroits du *Journal*, l'auteur nous donne à voir des exemples semblables de « dessin en construction », où il est question à chaque fois du rôle de la mémoire dans l'élaboration du portrait en question (ex. p. 169, tome 4). On peut noter que, de cette façon, le *Journal* joue la fonction d'atelier-écriture (voir chapitre II, p. 49), au sens où il est utilisé ici comme un banc d'essai permettant à l'auteur de s'exercer en toute liberté au dessin. Voici quelques exemples de pages où l'on peut voir des croquis de personnes, des dessins inachevés : *Journal (I)* page 69 [figure 63], *Journal (III)* page 67 [figure 64], *Journal (4)*, p. 102 [figure 65].

²¹³ Hugues De Chanay, *loc. cit.*, p. 93.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Une telle construction est en effet très rare dans le *Journal*. Notons qu'ici, elle se voit pourtant pleinement justifiée dans la mesure où l'entièreté de ces deux pages est consacrée à un bavardage entre Fabrice et ses amis autour de ce personnage qui nous est si superbement présenté. Celui-ci acquiert donc une sorte de valeur durative durant ces deux pages.

2.2.1 L'individualisation des personnes

Ce que l'on saura apprécier dans tous ces exemples de portraits est la grande habileté de Fabrice Neaud dans l'art *d'individualiser* chacun de ces visages. Dans son ouvrage, Thierry Groensteen écrit que : « L'art de la bande dessinée requiert du dessinateur qu'il sache différencier clairement ses personnages les uns des autres, mais qu'il sache aussi animer chaque visage, le faire varier sans qu'il cesse d'être identifiable.²¹⁶ » À voir la diversité et la singularité des visages convoqués dans le *Journal*, il nous semble que Fabrice Neaud fait partie des auteurs qui (à notre avis) illustrent ces propos. Le *Journal* pourrait presque servir à une typologie du genre humain, tant y est riche la palette des faciès possibles : on pourrait s'attarder longuement à souligner les multiples détails inhérents à la morphologie de chaque acteur (yeux, nez, bouche, sourcils, cou, cheveux, etc.).

Cela dit, on pourrait croire qu'il est relativement facile pour notre auteur de donner à voir un tel échantillonnage de visages humains à la fois si réalistes et si singularisés, dans la mesure où il n'a qu'à reproduire sur papier des visages existants dans la vie réelle. Autrement dit, Fabrice Neaud n'a pas à « inventer » ses personnages du simple fait qu'il s'inspire de modèles authentiques (pris en photos) de la « vraie vie ». C'est en partie exact, et c'est d'ailleurs là l'une des raisons qui ont poussé cet auteur à opter pour le genre autobiographique :

L'une des raisons de l'orientation autobiographique de mes récits est de diversifier les personnages, du fait de la richesse intrinsèque à leur pluralité réelle. J'essaie d'individualiser au maximum, d'où l'importance de revenir à la photographie et au croquis d'après modèle pour briser l'effet de système.²¹⁷

²¹⁶ Thierry Groensteen, *Lignes de vie*, p. 12.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

Bien sûr, il va de soi que si Fabrice Neaud parvient avec grand talent à « individualiser au maximum » ses visages (ce qui n'est pas sans peine²¹⁸), ceux-ci ne sont pas pour autant des copies parfaites, à la manière de photographies : ce sont avant tout des visages *dessinés* par la main de l'auteur (Philippe Marion parle d'« intégration interprétative »²¹⁹). Ainsi ce portrait en gros plan de l'acteur américain Bruce Willis (p. 49, tome I [figure 66]) n'est pas une reproduction « objective », « neutre » comme le serait une photo, mais bien une interprétation *personnelle* provenant du dessinateur Fabrice Neaud. Une image « signée » du nom de cet auteur en quelque sorte. De ce fait, on ne saurait trop dire que les visages donnés à voir dans le *Journal* ont tous en quelque sorte une ressemblance, un « air de famille » dû à l'homogénéité du style graphique de l'auteur. Autrement dit, Fabrice Neaud dessine toujours ses modèles, aussi variés soient-ils, à travers le prisme de *son* style propre. C'est à juste titre que Thierry Groensteen rappelle que l'art du portrait se tient justement « au point d'équilibre entre la fidélité à soi-même et la fidélité au modèle.²²⁰ » Et Fabrice Neaud d'affirmer que les documents photographiques sont pour lui d'une grande aide pour trouver justement ce point d'équilibre :

la photographie comme document [est] pour moi une chance de trouver ma propre écriture et m'ancrer au réel pour laisser le moins possible le savoir-faire de la main et de l'imagination prendre le dessus. Je ne veux pas céder aux sirènes du « par-cœur » (savoir dessiner les mains, les pieds, les attitudes, les arbres...) ²²¹

N'est-ce pas là, en somme, un défi auquel tout auteur de bande dessinée autobiographique se trouve confronté ?

²¹⁸ En effet, plus d'une fois l'auteur fait part de ses difficultés à rendre avec exactitude la beauté, la force, la grâce de ses modèles, ex : p. 332, *Journal (III)*.

²¹⁹ C'est-à-dire que le dessin d'une photo est toujours « transfiguré par l'empreinte graphique » du dessinateur. Philippe Marion, *Traces en case* : « Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur », Louvain-la-Neuve : Academia (Université catholique de Louvain), 1993, p. 103.

²²⁰ Thierry Groensteen, *Lignes de vie*, p. 29-30.

²²¹ Entretien avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre, *Artistes de bande dessinée*, p. 151.

2.2.2 L'utilisation du gros plan

On l'a dit, le tour de force de l'auteur en « individualisant » chacun de ses visages est dû à son talent naturel dans l'art du portrait, mais aussi, on doit en convenir, à son style graphique qui permet de procéder à un tel exercice. C'est-à-dire que, contrairement au style hergéen (la ligne claire), par exemple, qui n'autorise pas l'auteur à détailler les visages de trop près (pourrait-on imaginer un gros plan du visage de Tintin sans que, comme le dit T. Groensteen, « le vide en soit accusé²²² » ?) le style de Fabrice Neaud (que nous avons qualifié de réaliste) lui permet de se rapprocher considérablement de ses visages, et ainsi de les élaborer avec une grande minutie. Il n'est qu'à voir la précision d'exécution de certains visages cités plus-haut pour s'en convaincre. Et l'auteur d'admettre avoir adopté un style réaliste afin de pouvoir s'attarder « sur des détails que la (prétendue) universalité d'un graphisme simplifié ne permet pas...²²³ ». En outre, on notera que le recours multiple à de larges cases lui permet de mieux détailler ses visages, permettant ainsi au lecteur de mieux en apprécier le degré d'accomplissement.

Mais ce ne sont pas les seules raisons pour lesquelles Fabrice Neaud use la plupart du temps du gros plan pour dessiner ses personnages. C'est que cela lui permet de mieux mettre en valeur les modèles dont il s'inspire, de leur rendre « hommage » en quelque sorte. C'est en tout cas un point soutenu par Thierry Groensteen lorsqu'il écrit : « [il existe] une autre raison d'être au gros plan, que l'on pourrait qualifier d'éthique, au sens où elle relève d'une responsabilité des dessinateurs vis-à-vis de leurs personnages.²²⁴ » Et le théoricien de citer Fabrice Neaud à l'appui :

²²² *Ibid.*, p. 143.

²²³ Propos tels que rapportés par Delphine Descaves et Eric Magnen sur le site Internet de *L'œil électrique* à l'adresse suivante :

[<http://oeil.electrique.free.fr/magazine/article.php?numero=22&articleid=384>]

²²⁴ Thierry Groensteen, *Lignes de vie*, p. 147.

Quand je représente des personnages qui existent dans la réalité, je me sens mal à l'idée de ne pas les singulariser, ne serait-ce qu'une fois. Ils restent des *personnes*, il est important pour moi que le lecteur en ait conscience. À ce moment, le gros plan, ou le soin apporté à la représentation du visage, vise au moins à rappeler cette réalité.²²⁵

Ailleurs, l'auteur en vient même à dire que l'un de ses objectifs principaux réside justement dans ce défi presque insensé de parvenir à donner « chair » à ses personnages de papier, de donner l'impression qu'il s'agit bien de « quelqu'un » issu du monde réel. Écoutons de nouveau l'auteur :

[...] je crois que si j'arrive à faire passer, pour moi-même autant que pour la représentation que je donne de mon entourage, l'idée que nous sommes, personnages de bande dessinée, un peu plus que des personnages : des *personnes* existant en dehors du récit, dans un hors-champ du *Journal* qui est notre réalité, j'aurai réussi mon pari.²²⁶

C'est donc dire si l'inscription des visages en gros plan prend un sens particulier dans le *Journal*.

Cela dit, on pourrait se permettre de pousser un peu plus loin l'investigation sur la présence de multiples visages cadrés en plan rapproché. Certes, on vient de le voir, il y a une nette volonté de la part de l'auteur de recourir au gros plan afin de mieux singulariser chacun de ses personnages. Mais il y a plus. En effet, ne pourrait-on pas voir également en tous ces visages parfois démesurément amplifiés (particulièrement ceux des hommes désirés par Fabrice) une tentative de percer leur carapace physique, comme si l'on voulait atteindre leur âme ? C'est qu'en emprisonnant ses personnages à l'intérieur de cadres très réduits, l'auteur ne fait pas que mettre en valeur ses sujets d'observation préférés : il scrute, pénètre, fouille littéralement leur intériorité, cherchant à percevoir sous le masque du visage les

²²⁵ Propos tels que rapportés par Thierry Groensteen dans *Lignes de vie*, p. 147.

²²⁶ Propos émis dans *Artistes de bande dessinée*, p. 164.

émotions « silencieuses » du personnage. Examinons quelques exemples qui conforteront nos dires.

Soit pour premier exemple la page 216 du *Journal (III)* [figure 67]. Fabrice rejoint ses amis Dominique et Nicolas à l'appartement de ce dernier. Sur place, Nicolas lui présente un autre ami, lequel semble visiblement gêné par l'intrusion soudaine de l'auteur. Un malaise s'installe rapidement. Tout au long de ce moment, Fabrice ne cesse d'être intrigué par l'apparente froideur de cet individu. Les cases 4 à 6 sont l'objet d'un *zoom* avant très rapproché sur le visage de ce personnage muet, comme si l'auteur cherchait justement à en extérioriser les pensées. À quoi songe-t-il ?, semble demander l'auteur qui fouille en profondeur ce regard distant. Bref, bien que ce personnage ne parle pas de toute la séquence, son visage, lui, en dit long.

Les pages 76 à 79 du *Journal (I)* [figures 68-69] sont une autre bonne illustration d'un tel usage du gros plan. Chacune des cases de cette séquence nous montre un portrait rapproché de Stéphane, qui tente de se défilier des reproches que lui adresse Fabrice. Véritables essais graphiques sur le visage de ce personnage, ces pages peuvent se lire non seulement comme une tentative de s'approprier, de « fixer » dans le temps cet être tant aimé, mais également une volonté de sonder, de débusquer les émotions diffuses derrière son attitude impassible. Fixe et muet, le visage de Stéphane semble vouloir dire : « que veux-tu que je te dise », « je ne sais pas », « laisse-moi tranquille avec tes questions ». La « caméra » de l'auteur scrute donc la surface de ce visage (les yeux en particulier — le siège de l'âme, dit-on) afin de saisir, de révéler le tourment, la vigueur, la vie qui se cachent derrière ce silence lourd d'affect.

Voyons un autre exemple où le gros plan offre à l'auteur une voie royale où déployer toute une dramaturgie du visage qu'il magnifie comme un paysage. Il s'agit de la spectaculaire page-case donnée à voir à la page 309 du *Journal (III)* [figure 70]. Cadré en gros plan, le visage de Dominique y est dessiné dans toute sa géographie. Tout est conçu ici pour augmenter l'investissement expressif du visage : la frontalité du sujet, le dépouillement du fond de l'image. Survenant à un moment crucial du récit (il s'agit de la fin du monologue de Dominique qui mettra fin à l'amitié entre celui-ci et Fabrice), ce gros plan répond à de multiples intentions de dramatisation. Tout d'abord, le déploiement du visage de ce personnage, qui fixe avec intensité le lecteur, vise à souligner son retentissant « Oublie-moi », dicté avec assurance. Ensuite, il s'agit d'appuyer un moment lourd d'affectivité pour l'auteur, qui accuse la portée de ces mots prononcés par Dominique. Bref, en dilatant ainsi le visage du personnage, l'auteur vise à instaurer un temps d'arrêt sur l'image, une pause momentanée du flux diégétique. Le temps du récit, mais aussi le temps de la lecture (le lecteur ne peut que ralentir son tempo devant une telle case²²⁷) se suspendent un instant, venant amplifier le traumatisme émotionnel exprimé dans cette case.

Avant de passer au point suivant, nous aimerions établir un parallèle entre les deux moments que nous venons d'observer. Ce lien de parenté nous est suggéré sur le site Internet de Sébastien Soleille, dont nous avons parlé en fin de chapitre III. Résumons l'hypothèse que soulève cet internaute. Stéphane (tome I) aime son image. Narcissique, il appelle à tout instant le regard de l'auteur, qui n'hésite pas à le photographier sous tous les angles, comme en font foi les nombreuses séances de pose auxquelles il se prête. Au contraire de Stéphane, Dominique (tome III) n'accorde que peu d'importance à son image, mais il reproche durement à Fabrice l'utilisation que celui-ci en fait : « ...je ne suis pas ta catharsis. Mon image est à moi,

²²⁷ Se reporter aux propos de Hugues de Chanay cités plus haut (p. 142).

et c'est à moi seul d'en jouir.²²⁸ » Donc, si l'on revient aux deux exemples que nous venons d'examiner (un face à face avec Stéphane, l'autre avec Dominique), on remarquera que dans le premier cas, Stéphane, malgré son côté narcissique, est incapable d'avouer à Fabrice qu'il ne veut plus le voir ; il esquive sans cesse son regard. « Regarde-moi », de lui implorer Fabrice. Mais Stéphane se réfugie dans son mutisme, et lorsqu'il daigne enfin lever les yeux vers l'auteur, il ne peut s'empêcher de rire bêtement, laissant entrevoir sa vraie nature de garçon futile. « Non, finalement, ne me regarde pas... », conclut amèrement l'auteur. Tout à l'opposé, à la page 309, arrivé à la fin de son monologue, Dominique fait comprendre à Fabrice qu'il vaudrait mieux pour lui oublier toute leur histoire. Le regardant directement dans les yeux, il déclare avec intensité : « Oublie-moi ». Cet aveu est sans appel ; l'auteur n'a d'autre choix que de s'y résigner (notons qu'à partir de cet épisode, on ne reverra plus jamais le personnage de Dominique, sauf lors d'un bref moment à la page 331).

2.2.3 La sérialité des visages

On sera maintenant attentif à l'aspect sériel de plusieurs pages où sont convoqués les visages du *Journal*. C'est-à-dire qu'à maints endroits, l'auteur n'hésite pas à répéter un visage plusieurs fois dans une même page, et ce, toujours selon un même point de vue ou une même échelle de plan (le plus souvent rapproché). C'est notamment le cas aux pages suivantes : *Journal (II)* : p. 28-29 [figure 71] ; *Journal (III)* : p. 5, p. 301 ; *Journal (4)* : p. 124-126, 146-147 ; *Ego comme X* n° 5 : p. 5-6). Dans tous ces exemples constitués de plans rapprochés sur le buste d'un personnage, la quasi-absence de variation dans les points de vue et le cadrage permet à l'attention du lecteur de se concentrer exclusivement sur les énoncés verbaux, mais également sur les nuances des changements d'expression faciale du personnage, selon les propos tenus. En d'autres termes, le choix d'un tel dispositif de « reprise » des visages (qui

²²⁸ *Journal (III)*, p. 295.

pourrait être perçu, au premier abord, comme une défaillance esthétique, une sorte de « bégaiement » de l'image, une redondance²²⁹), s'avère un principe rédactionnel déterminant dans le *Journal*, dans la mesure où l'auteur peut en toute liberté dessiner les infimes variations physiologiques (voir p. 28-29, tome II) dans l'attitude ou le « jeu » d'un personnage²³⁰. On notera enfin que, pour chacun des exemples, la fragmentation en phrases très courtes des répliques permet de mieux procéder à un tel exercice.

Notons qu'il pourrait être intéressant de faire un rapprochement entre de telles séquences de « fixité » des visages et ce que Thierry Groensteen a nommé la « restriction énonciative », c'est-à-dire une contrainte rédactionnelle où un auteur s'impose de bâtir une séquence en adoptant par exemple toujours un cadrage et un point de vue unique²³¹. L'idée d'un tel rapprochement nous apparaît séduisante, en effet, dans la mesure où l'auteur adopte plus d'une fois ce dispositif narratif (un exemple significatif, mais qui ne concerne pas directement les visages : pages 208-209, tome 4). Certes, il ne s'agit pas pour Fabrice Neaud d'effectuer une « performance oubapienne », mais plutôt de « fixer » le visage d'un personnage pour ensuite mieux exprimer « une évolution dans [son] attitude ou dans son jeu physiologique, ou encore de souligner [sa] rigoureuse immobilité.²³² »

²²⁹ Ce qui serait oublier que la bande dessinée repose en grande partie sur le principe de la redondance des images. Sur le sujet, voir « De la redondance », Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Formes sémiotiques », 1999, pages 135-139.

²³⁰ On pourrait rapprocher, somme toute, ce que nous venons d'observer avec ce que Thierry Groensteen nomme la *déclinaison*, c'est-à-dire un même motif qui se répète au sein d'une séquence avec à chaque fois une légère variante. Voir Thierry Groensteen, « La narration comme supplément », *Récit, bande dessinée et modernité*, Paris : Futuropolis, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1988, Colloque de Cerisy, 1-11 août 1987, p. 45.

²³¹ « La restriction énonciative ». Groensteen, Thierry. « Un premier bouquet de contraintes », *Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle* (Oubapo), Paris : L'Association (janvier 1997), p. 20. Nous aurions été tenté de faire un rapprochement avec la « restriction iconique » (contrainte qui présente toujours la même image invariablement), mais les visages répétés du *Journal* présentent à chaque fois trop de différences (parfois à peine perceptibles) entre eux pour que l'on puisse parler d'une véritable restriction iconique complète ou même partielle.

²³² Thierry Groensteen, « Un premier bouquet de contraintes », p. 20.

2.2.4 Quelques cas d'expérimentation

Cela étant dit, nous voulons porter notre attention maintenant sur le fait que, loin de se contenter d'individualiser, d'amplifier ou de soumettre ses visages à des variations graphiques mineures, Fabrice Neaud se permet, à plusieurs reprises, de procéder à diverses expérimentations, un peu comme nous l'avons vu avec les visages « effacés ». Autrement dit, à regarder de près les visages du *Journal*, on se rend compte que l'auteur confère à plusieurs de ceux-ci une « charge émotionnelle » qui tend à les enrichir. C'est à cette « charge émotionnelle » des visages qu'il s'agit maintenant d'être attentif. Pour ce faire, examinons quelques cas significatifs.

Comme premier exemple, reportons-nous encore une fois aux pages 76-79 du *Journal (I)* [figures 68-69], qui nous montrent, rappelons-le, divers gros plans du visage de Stéphane. Chacune des cases de cette séquence peut se lire comme un précis de composition du visage de ce personnage. En effet, on observera qu'à chaque case, le visage de Stéphane se trouve dessiné de façon différente. Si la page 75 présente des portraits de lui que l'on pourrait qualifier « d'objectifs » (c'est-à-dire régularisés, standardisés avec le style normatif de l'auteur), les pages suivantes, elles, nous donnent à voir plusieurs modifications graphiques d'un visage à l'autre. Ces modifications, ces « traces d'irrégularités » du dessin, ces « empreintes du graphiateur²³³ » (ex : ombrage [76:1], barbouillage [76:3], brouillage [77:2], « tremblotage » du trait [78:2]) ne peuvent qu'amener le lecteur à y voir une intention délibérée de la part de l'auteur. Que cherche-t-on à signifier par là ? Visiblement, il s'agit pour Fabrice Neaud de rendre *subjectifs* ces visages de Stéphane. Autrement dit, l'auteur dessine celui-ci, mais à travers le prisme de ses propres émotions, de sa propre sensibilité du moment, qui affectent le dessin. Ainsi, à la case 2 de la page 78, le trait semble se troubler parce que l'auteur est troublé par le regard de son amant.

²³³ Pour reprendre un terme forgé par Philippe Marion, *Traces en case*, p. 36.

Fabrice Neaud en arrive à inscrire *dans l'image* la perturbation émotionnelle qui l'afflige à ce moment précis. L'auteur ne *dit* pas ses émotions (la voix *off* n'est pas convoquée ici), il les *montre*, les projette directement sur celui qui en est la cause, soit Stéphane. C'est bien un ordre du *voir* (propre à la bande dessinée) plutôt que du *dire* (propre à la littérature).

Ce procédé est exemplifié aux pages 292 à 309 du *Journal (III)*. Il s'agit du long monologue de Dominique, dont nous avons déjà parlé plus haut lorsqu'il était question de la représentation *in absentia* et de l'utilisation du gros plan. Rappelons ici que cette séquence est entièrement dédiée à la parole de Dominique, dont le visage se répète dans toutes les cases. Jamais l'auteur ne manifeste sa « présence », jamais il n'intervient en voix *off*. Le lecteur est donc seul avec Dominique et réagit à ses propos en fonction de sa propre sensibilité. Cela dit, on observera que, malgré son « absence », l'auteur parvient tout de même de manière subtile à marquer justement cette séquence de sa « présence », à y inscrire ses émotions. En effet, comme dans l'exemple précédent, n'est-il pas permis de voir dans les innombrables modifications graphiques qui affectent presque tous les visages de cette séquence (légers tremblements, ombrage, irrégularités, etc.), une tentative de la part de l'auteur d'inscrire de façon iconique les sentiments troubles qui l'affectent en raison des propos imprudents que lui tient son interlocuteur ? Cette hypothèse est en tout cas soutenue par nul autre que Thierry Groensteen, qui s'est livré à l'analyse de l'une des pages de cette séquence (la page 300 [figure 72]). Qu'il nous soit permis ici de citer une partie de sa démonstration :

L'aspect sériel de cette planche relève de l'insistance : le dessinateur se livre à une tentative toujours recommencée, car vouée à l'échec, de s'approprier par le dessin quelque chose de l'être aimé. [...] Chaque vignette devient comme le repentir de la précédente, dans un processus de correction et de vérification infinie [...] la représentation oscille entre objectivité et subjectivité. Car aux nuances dans l'expression du protagoniste se surimposent les modulations du style graphique,

lesquelles cherchent à traduire, jusque dans leurs moindres oscillations, les sentiments qu'éveillent en Fabrice les propos cyniques qui lui sont tenus.²³⁴

Bref, comme le démontre admirablement bien le théoricien, ces divers visages de Dominique, inlassablement répétés et modifiés à chacune des cases, donnent à lire non seulement tous les tâtonnements, les efforts, l'acharnement de l'auteur à « s'approprier » le sujet qui se dérobe sans cesse, mais également les sentiments qui l'affligent. Ainsi, on peut dire que dans cette expérimentation, le visage perd de sa signification première (l'inscription d'un personnage) pour devenir davantage un cadre, une fenêtre ouverte sur les sentiments et émotions de l'auteur. En d'autres mots, cette planche (tout comme la séquence entière) sert moins à décrire « réalistement » le personnage de Dominique, qu'elle ne sert à marquer l'intériorité de l'auteur, la « résonance » que suscitent en lui les paroles troublantes de son ami. Influencé par tous ces détails graphiques sur les visages, le lecteur ne peut qu'être amené à tenter de lire ce que l'auteur chuchote dans l'image. Il s'agit là, en somme, d'une volonté d'expressivité qui passe par un usage véritablement *pictural* du médium.

Tous les visages du *Journal* ne présentent pas un tel degré de « charge personnelle », et ce n'est certes pas là le but recherché par l'auteur. Cet aspect ne caractérise en tout et pour tout qu'un nombre restreint de visages élus. Il s'agit la plupart du temps de moments-clés du *Journal*, c'est-à-dire là où l'enjeu émotionnel et dramatique est très fort. Ainsi, par exemple, si l'on se rapporte à la séquence où Alain se lance dans sa tirade d'invectives contre le système qui punit injustement les chômeurs, les transformations graphiques qui sont perceptibles d'un visage à l'autre aux pages 31-32 (tome II), visent de toute évidence à souligner son désarroi. Ailleurs, dans cette séquence (p. 136, tome III [figure 73]) où Fabrice avoue à son ami Cyril sa crainte liée au fait qu'il a donné à Dominique certaines planches de son *Journal*, son

²³⁴ Thierry Groensteen, *Lignes de vie*, p. 34.

ami le rassure en disant que ce geste n'est pas la fin du monde. Mais l'auteur, nullement rassuré, représente le corps de son ami Cyril de manière inachevée, comme s'il n'avait pas eu la force de finir son dessin, sans doute trop bouleversé par l'affect qui se dégage de la case précédente (le regard de Dominique sur les pages de son *Journal*).

Nous ne voulons pas trop citer d'exemples, mais simplement souligner qu'il s'agit là en somme d'un aspect absolument essentiel de la démarche artistique de Fabrice Neaud. Répétons-le : par ces expérimentations sur les visages, ce n'est plus seulement la fonction d'identification des personnages qui retient l'auteur, mais la volonté de sonder leur âme qui se dévoile sous la surface des images. De même, les divers motifs graphiques qui saturent les visages participent pleinement à la narration. Autrement dit, l'auteur ne se contente pas de reproduire ses modèles platoniquement, « objectivement » : il y investit toute sa sensibilité. Bref, les sentiments de l'auteur sont souvent à traquer directement *sur* les visages de ses protagonistes.

Pour conclure cette partie sur la représentation des personnes (des visages) convoquées dans le *Journal*, que l'on nous permette de citer à nouveau Thierry Groensteen qui, dans un passage de son étude, encense le talent du dessinateur argentin José Muñoz. Selon Groensteen, José Muñoz est l'un de ces rares dessinateurs qui parviennent à rendre émouvants les visages de ses protagonistes²³⁵. Lisons ce qu'il en dit :

Qu'a donc réussi d'impossible José Muñoz [...] qui semble suffire à démentir lieux communs et préjugés sur la prétendue incapacité du visage dessiné à émouvoir ? Pourquoi nous apparaît-il comme une sorte de John Cassavetes de la bande

²³⁵ Car c'est un fait avéré qu'un visage *dessiné* parvient plus difficilement à émouvoir qu'un visage « réel » au cinéma, par exemple. L'absence de « chair », de « présence » des personnages est peut-être ce qui affecte le plus le médium dans sa capacité à toucher les lecteurs : on est souvent amusé, diverti ou séduit par la bande dessinée, mais plus rarement bouleversé. Sur le sujet, voir les propos développés par Thierry Groensteen dans *Lignes de vie* aux pages 109-110 consacrées justement à « La question de la présence ».

dessinée ? Comment produit-il si naturellement de ces « images-affections » chères à Gilles Deleuze ? C'est assez simple [...] : il ose [...] Muñoz ose tout : le mélange des registres du dessin (caricature, vérisme, expressionnisme) [...] l'oscillation constante entre le régime du signe et celui de l'affect ; ensevelissement de ce qui constitue l'information principale de l'image sous une prolifération de figurants et des motifs apparemment « parasites » [...]. Il ne craint pas de s'exposer — mais n'y tombe que rarement — aux risques de l'illisibilité, du ratage, et du pathos.²³⁶

Ce commentaire pourrait s'appliquer presque mot pour mot à Fabrice Neaud. En effet, à l'instar du grand dessinateur argentin, celui-ci fait preuve d'une ferveur, d'un désir d'expérimentation quand il dessine les visages des protagonistes de son *Journal*, notamment grâce à l'usage du gros plan, aux effets de sérialité, au va-et-vient constant entre objectivité (régime du signe) et subjectivité (régime de l'affect), à la présence de traces, de motifs hésitants qui « parasitent » les visages, et dont le sens n'est pas toujours évident, etc. En outre, Fabrice Neaud ne craint pas, comme Muñoz, de soumettre ses visages à des dérèglements graphiques, dont on pourrait penser qu'il s'agit parfois d'anomalies du dessin, de « ratages » (voir visages, page 136 tome III [figure 73]). Bien au contraire, il s'agit là d'un principe rédactionnel réfléchi qui a pour but de tirer le maximum d'expressivité pour donner à *voir* la friabilité d'une conscience intérieure, de ce que l'auteur porte en lui. En somme, l'examen des visages, tel que nous l'avons mené tout au long de cette partie de l'étude, nous confirme que cette comparaison de notre part entre Fabrice Neaud et José Muñoz n'est pas trop forcée.

3. Le « laboratoire » du *Journal*

Nous pouvons maintenant passer à la troisième et dernière étape de ce quatrième chapitre consacré à l'observation du « laboratoire » du *Journal*. Si l'examen de cette œuvre nous a donné l'occasion d'apprécier un certain nombre de ses composantes, le temps est venu d'élargir notre champ d'investigation. Loin de se

²³⁶ Thierry Groensteen, *Lignes de vie*, p. 111.

contenter d'avoir conçu plusieurs trouvailles formelles concernant la représentation de soi et des autres, Fabrice Neaud expérimente volontiers divers aspects plus spécifiques au langage de la bande dessinée, toujours dans le but de mieux se raconter « intimement ». En entrevue, l'auteur ne manque pas d'insister sur cette idée d'expérimentation tant accolée à son oeuvre : « Sans accepter le terme d'« expérimental », j'estime que le *Journal* est un laboratoire : laboratoire graphique, narratif, oubapien par endroit... Il m'intéresse de tout tenter, de tout essayer...²³⁷ » Afin de rendre compte de leurs différents niveaux, nous allons examiner les expérimentations concernant : a) l'usage du verbal (la mise en scène des mots) ; b) le rapport entre le verbal et l'iconique (les métaphores, les métonymies) ; c) l'image (les variations graphiques). Ce sont là, en somme, trois aspects importants du médium bande dessinée (le verbal, l'iconique, le rapport entre les deux) auxquels nous allons nous attacher.

3.1 Le pouvoir des mots

Le premier point sur lequel nous aimerions porter notre regard concerne le verbal, ou si l'on préfère les mots. On prête souvent peu d'attention à l'expression écrite en bande dessinée. Sans vouloir trop s'attarder sur les causes de cette sous-estimation, il faut reconnaître que le langage écrit dans ce médium n'a pas un impact aussi frappant que l'image : c'est avant tout cette dernière qui accroche le regard. Un théoricien comme Thierry Groensteen s'est d'ailleurs fait un devoir de démontrer que l'essence première de la bande dessinée est avant tout l'image²³⁸. Cela dit, il n'en reste pas moins que le verbal est un élément qu'on ne peut pas pour autant négliger. T. Groensteen en convient puisqu'une partie de son *Système de la bande dessinée* est consacrée précisément à cette question²³⁹.

²³⁷ *Ibid.*, p. 165.

²³⁸ Voir l'introduction du *Système de la bande dessinée*.

²³⁹ Voir *Système de la bande dessinée*, pages 143-150.

Auteur très « bavard », Fabrice Neaud porte une attention spécifique à l'aspect verbal de son *Journal*. Certes, par le choix des mots, par leur pouvoir d'évocation (voir la récurrence de mots à forte connotation comme « enculer », « pédé »...), mais également et, surtout, par leur mise en scène. Le critique Évariste Blanchet est l'un de ceux qui l'ont remarqué : en prenant pour exemple l'omniprésence de la violence qui traverse le *Journal (III)*, il insiste sur le fait que « [c]ette violence ne s'exprime pas seulement dans les faits mais aussi de ce qui les véhicule, à savoir les mots et les images.²⁴⁰ » Et d'ajouter qu'« [au]-delà du vocabulaire lui-même, c'est aussi, et même surtout, dans la mise en scène des mots que la violence se déploie.²⁴¹ » Sans qu'ils se rattachent spécifiquement toujours à la « violence », c'est un fait que la mise en scène des mots dans le *Journal* tend à produire plusieurs effets de dramatisation, dans le but d'illustrer le « moi intérieur » de l'auteur.

3.1.1 L'éclatement des phylactères

C'est dans ce que nous appellerons « l'éclatement des phylactères » que l'originalité de la mise en scène des mots se manifeste en premier lieu. L'on entend par-là la fragmentation incessante à laquelle sont soumis les phylactères dans le *Journal*. En lisant cette œuvre, on est en effet tout de suite frappé par leur agencement iconoclaste dans l'espace de la page. On sait que ceux-ci sont, dans la bande dessinée, la plupart du temps, cimentés en un seul « bloc » (pour plus de fluidité narrative) et situés dans le haut de la case (pour ne pas « encombrer » inutilement l'image). Comme le dit Pierre Frenault-Desruelle : « c'est d'en haut que vient d'abord la parole.²⁴² » Aux antipodes de cette conception type, Fabrice Neaud forge une mise en

²⁴⁰ Évariste Blanchet, « Le pavé (*Journal III*) », *Critix*, n° 12, (été 2001), p. 42. C'est nous qui soulignons.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² Pierre Frenault-Desruelle, « Le fantôme de la parole », *Europe*, n° 720 « Spécial : La bande dessinée » (avril 1989), p. 58.

scène des phylactères beaucoup plus éclatée qui repose notamment sur leur répartition décousue, dénivelée, en alinéas dans l'espace de la page (ex : *Journal (I)* : p. 110, *Journal (III)* : p. 284, 285, 290, 348 [figure 74], 349 ; *Ego comme X* n° 5 : p. 37). Dans ces pages-cases, le texte se donne littéralement à *voir*, s'offre en spectacle. Avant même d'amorcer sa lecture, le lecteur se trouve interpellé par les phylactères dispersés dans l'espace selon une disposition inusitée. Ce phénomène est également perceptible (mais de façon moins spectaculaire) au sein des cases elles-mêmes, dans lesquelles le dialogue intérieur de l'auteur se voit être sans cesse réparti en phylactères séparés. « [U]n membre de phrase plus souvent qu'une phrase complète²⁴³ », d'écrire à juste titre Thierry Groensteen qui a réfléchi longuement sur cette question de la fragmentation des phylactères en bande dessinée. Et le théoricien d'ajouter que, de cette façon, « [l]e phylactère tend à y prendre la valeur d'un signe de ponctuation. Il renchérit sur le point ; à ceci près qu'au lieu de clore l'énoncé, il l'enveloppe tout entier.²⁴⁴ » Il est difficile de vouloir donner des exemples dans la mesure où la presque totalité du *Journal* est ainsi construit, mais les quelques cases, tirées du tome III, illustrent bien les observations ci-dessus : 15:6 [figure 75] ; 22 ; 75:4 [figure 76] ; 99:3 ; 118 ; 131:1 [figure 77], 246 ; 343 ; 344 ; 345 ; 346.

Il va de soi qu'une telle propension à disposer les phylactères de manière « instable » n'est pas gratuite de la part de l'auteur. À l'observation, ce dispersement des phylactères invite à soutenir que les buts d'une telle stratégie sont multiples.

1/ L'intention première est, de toute évidence, de rendre *visible* le flux des pensées qui traversent l'esprit de l'auteur. L'éparpillement et la dérive des phylactères dans l'espace de la page ou de la case tendraient à mimer le fonctionnement de la conscience intérieure de l'auteur, la subjectivité de ses pensées. Chaque nouveau phylactère vient s'insérer à la façon d'une greffe et correspond à une

²⁴³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p. 98.

²⁴⁴ *Idem.*

réflexion, à une impression nouvelle, subite, de l'auteur. Comme si celui-ci cherchait ses mots et les transcrivait sur la page dans un style « prise de notes », que l'on rencontre souvent dans les journaux intimes. En outre, on se permettra de noter ici que les espaces vides entre chaque phylactère donnent, quant à eux, le sentiment qu'une hésitation, qu'un silence ou un moment teinté d'émotion, viennent s'insérer. En effet, pris au sens de pauses, ces espaces vides ne viennent-ils pas traduire un certain effet « prosodique » qui tend à appuyer les émotions de l'auteur ? Cela semblerait être le cas, car les « blancs » entre les phylactères peuvent être vus comme autant de moments où l'auteur laisse le temps nécessaire pour que l'idée ou l'image et les émotions qu'ils sous-entendent viennent prendre forme dans l'esprit du lecteur et l'imprégner. Bref, on voit bien que Fabrice Neaud a compris la valeur que peuvent avoir les blancs, les silences parfois lourds de signification entre les phylactères. C'est peut-être là que résident la véritable résonance des mots, l'indicible, l'inexprimable.

2/ Comme on s'en doute, cet éparpillement des phylactères (et les espaces blancs entre eux) n'est pas sans influencer également le tempo de la lecture. Car en découpant ainsi les énoncés en phylactères éloignés les uns des autres, l'auteur veut visiblement instaurer des « pauses » entre chacun d'eux, ce qui a pour effet de créer un certain rythme, une respiration, un débit particulier, qui correspond à la modulation de son discours intérieur. Disperser les phylactères dans la page permet donc de retenir, de ralentir le tempo de lecture. En outre, on avancera que cela permet de mieux accrocher le regard du lecteur « paresseux », celui qui ne lirait que les images, sans tenir compte du texte. C'est qu'en effet, dans le *Journal*, le positionnement des phylactères rend quelque peu difficile une lecture seule de l'image : le texte prolifère partout sur la page, ce qui ne manque pas de retenir le regard par trop pressé. Il n'est pas indifférent de noter aussi que cette fragmentation des énoncés vient suggérer un rythme particulier. Dans ce qu'il considère comme étant la « fonction rythmique » du texte en bande dessinée, Thierry Groensteen écrit à

ce propos : « Chaque fragment de texte retient quelques instants l'attention, introduisant une brève pause dans le mouvement qui emporte la lecture, et les sauts de puce que l'œil effectue pour passer [d'un phylactère] à l'autre scandent la « marche en avant » du lecteur.²⁴⁵ » À considérer le *Journal* dans son ensemble, on ne peut manquer de constater que le texte nous oblige fréquemment à adopter ce rythme de lecture, c'est-à-dire saccadé, syncopé, dilaté. Le regard est sans cesse amené à opérer des déplacements en lignes brisées où se conjuguent les verticales et les horizontales. De fait, ce mécanisme d'ordonnance du texte occasionne inévitablement une certaine lenteur dans le rythme de lecture du *Journal*.

3/ Finalement, en égrenant sans cesse son discours, Fabrice Neaud cherche aussi sans aucun doute à en renforcer le contenu, à mettre l'accent sur l'affect que peuvent provoquer les mots isolés les uns des autres. Prenant appui sur les écrits du linguiste Jacques Drillon à propos de la ponctuation, Thierry Groensteen fait remarquer à juste titre que chaque fragment d'un texte découpé peut prendre « un caractère affirmatif, pour ne pas dire péremptoire.²⁴⁶ » Cela semble s'appliquer plus d'une fois aux énoncés du *Journal*. Fabrice Neaud fragmente, découpe ses énoncés afin que chacun d'eux gagne en puissance, beaucoup plus que s'ils avaient été condensés en un bloc. Pour ce qui est des exemples, qu'on se reporte à ceux cités précédemment.

En somme, on voit bien que la fragmentation des phylactères se prête à de multiples connotations, mais toutes tendent néanmoins à faire valoir une chose : l'énonciation de la subjectivité de l'auteur. En effet, c'est en projetant comme tels sur la page ses énoncés fragmentés que l'auteur donne à voir le déroulement de sa pensée, de son intériorité, de son « moi ».

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁶ Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », n° 17, 1991, p.131, cité in Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p. 98.

Cela étant dit, cette propension à vouloir tirer parti des mots pour rendre compte de son monde intérieur, Fabrice Neaud l'atteste encore de bien d'autres manières.

3.1.2 La mise en valeur du verbal

La fragmentation des phylactères n'est pas la seule façon dont Fabrice Neaud se permet de « jouer » avec l'inscription du verbal. Examinons quelques autres procédures forgées par l'auteur pour permettre au verbal d'être « mis en valeur ».

La première manière dont nous parlerons est étroitement liée à la fragmentation des phylactères. Elle consiste à présenter un passage écrit « non-encadré » (par des phylactères) suivi par un mot ou une phrase « encadrés ». La page 130 du tome III en donne une bonne illustration [figure 78]. On peut lire en haut de cette page un passage textuel « à l'air libre » (c'est-à-dire non-encadré par un phylactère) suivi plus bas par le mot « puis », pertinemment encadré. Pourquoi ce mot encadré ? De toute évidence, il s'agit d'une stratégie de l'auteur pour le mettre en valeur, le faire ressortir, car tout énoncé isolé par un cadre, au milieu d'autres qui ne le sont pas, n'indique-t-il pas qu'il y a quelque chose de plus à lire, que le lecteur est invité à y voir une intentionnalité quelconque ? Dans cet exemple, l'auteur veut visiblement nous faire prendre conscience qu'un événement important, signifiant, est sur le point de se produire : Fabrice s'apprête en effet à donner quelques pages de son *Journal à Dominique*, au sein desquelles il lui avoue implicitement son amour (on se permettra de noter que, pour augmenter la portée de ce geste où il se montre vulnérable, l'auteur substitue, à la case 4, l'image d'un revolver à celle des feuillets qu'il est censé tenir en main. Il s'agit là d'un puissant symbole).

Observons aux pages 86 et 87 du *Ego comme X* n° 7 [figures 79-80] un autre exemple, assez spectaculaire, qui mérite qu'on s'y arrête un instant. Ces deux pages,

uniques dans tout le *Journal*, se composent uniquement d'énoncés scripturaux (sauf pour la case 2 de la page 87). Lorsqu'on arrive devant elles, c'est d'emblée l'accumulation de mots qui interpelle. Le lecteur ne peut qu'être dérouté devant ce qui lui est proposé. En effet, cette absence complète d'images interroge : peut-on encore parler ici de bande dessinée ? Est-on plus proche de la littérature ? Plus rien n'est vraiment assuré. Il faudrait déterminer le degré de porosité entre les deux médiums, voir jusqu'où vont les frontières de l'un et l'autre, mais cela nous détournerait de notre propos. Contentons-nous d'affirmer qu'en donnant à lire de telles pages, Fabrice Neaud soulève d'emblée la problématique et nous force à repenser que les frontières entre les arts sont beaucoup plus minces que nous le croyions.

Sur un autre plan, ne pourrait-on pas dire également que ces pages viennent illustrer, d'une certaine manière, l'une des contraintes oubapiennes potentielles telles qu'énumérées par Thierry Groensteen dans son *Premier bouquet de contraintes*²⁴⁷, à savoir la possibilité d'une bande dessinée « sans dessins ». Certes, on objectera qu'il ne s'agit pas d'une œuvre entière ainsi construite (seulement de deux pages), mais il n'en reste pas moins que Fabrice Neaud nous offre une excellente illustration des expérimentations possibles en bande dessinée. « Il m'intéresse de tout tenter, de tout essayer...²⁴⁸ » nous disait plus haut Fabrice Neaud. En voilà une bonne preuve.

Mais revenons à notre propos central concernant cet exemple. Car pour uniformes que soient ces deux pages (il n'y a que du texte, exception faite de la case 2, page 87), on remarque néanmoins, au bas de la case 1 de la page 87, la présence de deux énoncés encadrés qui instaurent une rupture avec le reste du texte. En effet, après avoir lu l'amoncellement de texte, le lecteur se trouve face à deux énoncés

²⁴⁷ Thierry Groensteen, « Un premier bouquet de contraintes », *Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle*, p. 13-59.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 165.

soudainement encadrés par des phylactères. Encore une fois, demandons-nous pourquoi l'auteur procède ainsi. Simple jeu stylistique ? Peut-être. Mais, comme dans l'exemple précédent (le « Puis »), cette procédure de « mise en relief » des énoncés vise avant tout à arrêter le regard du lecteur et à chercher une signification, l'indice d'un « quelque-chose-à-lire ». Dans le cas présent, on se permettra d'avancer qu'il s'agit simplement d'indiquer un changement de registre : l'auteur change en effet de sujet (la lamentation sur ses difficultés amoureuses) pour en aborder un autre (la victoire de la France au rugby). L'encadrement des énoncés marque donc ici l'avènement d'une nouvelle pensée, d'une impression « autre », dont l'auteur désire faire part.

Mais il y a plus encore. En effet, n'est-il pas permis de voir également dans cet encadrement des énoncés une sorte de raccord entre la case 1 et la case 2, puisque le sujet amorcé au bas de la case (« La France a gagné contre les « All Blacks ») se poursuit en case 2 (« Puis », « Elle a perdu la coupe du monde ») ? En effet, le lien narratif entre ces deux cases se voit assuré avec bonheur par les éléments textuels contenus dans les phylactères, permettant une transition progressive d'une case à l'autre.

Continuons plus avant notre périple au sein des diverses manières forgées par Fabrice Neaud pour mettre en valeur le verbal.

Soit, à présent, les mots écrits « sous vide », c'est-à-dire sans image pour les accompagner. C'est qu'en effet on remarque, à plusieurs endroits du *Journal*, la présence de mots inscrits au milieu d'une case ou d'une page « vidée » de toute matière graphique. En voici quelques exemples : *Journal (I)* : 26:2, 52:8-9, 101 ; *Journal (III)* : 29 :6, 70:8, 84:3, 193:3, 226:6, 267:8, 291, 294:1, 295:9, 310 ; *Journal (4)*, 51. Un peu à la façon des mots dispersés dans les phylactères, mais de manière nettement plus frappante, les mots « sous vide » accrochent d'emblée le regard,

provoquent un arrêt de lecture momentané. Ce procédé, peu fréquent en bande dessinée, sert de toute évidence à mettre l'accent sur le ou les mots contenus dans les cases. Autrement dit, l'absence d'image nous invite à regarder les mots pour eux-mêmes, conscient que l'auteur veut attirer notre attention sur leur signification, sur la densité émotionnelle, sur l'effet de dramatisation qu'ils veulent produire.

Par exemple, à la page 326 du *Journal (III)* [figure 81], la consignation de ces mots « sous vide » (on notera toutefois que dans un cas (la case 8) le fond de l'image est blanc, alors que dans l'autre (case 9) le fond est noir) vient renforcer, amplifier leur lecture : toute l'attention du lecteur est focalisée sur eux. Ces mots servent à expliquer certes, mais aussi à introduire une perturbation, à jeter un trouble. Relèvent de la même logique ces mots inscrits en toutes lettres au milieu du troisième *strip* de la page 267 du tome III [figure 82]. Leur inscription « blanc sur noir » dans une case aux larges dimensions leur confère une densité étonnante. Autre exemple : page 101, *Journal (I)* [figure 83]. Les mots « lâchés » sur la page (« Toutes mes lettres ») ne sont pas sans interpeller le lecteur. L'auteur cesse subitement de dessiner et écrit ces quelques mots « sous vide », « à même la page » (c'est-à-dire sans le contour enveloppant d'une case) afin, sans aucun doute, de signifier à la fois la stupeur, le trouble et la douleur que provoque en lui le fait que Stéphane lui renvoie...

...toutes ses lettres.

On pourrait citer encore beaucoup d'exemples de la sorte (pour le tome III seulement: pages 294, 295, 319, 324, 326), mais on préfère s'attarder sur certains cas plus extrêmes, plus frappants. Par exemple celui de la page 26 (tome I) [figure 84]. Dans cette page, Fabrice va rejoindre Stéphane au parc, où ils bavardent ; il l'amène ensuite chez lui et ils passent une première nuit... ensemble. C'est la troisième case de cette page qui attire d'emblée le regard. En effet, il s'agit d'une image vidée de toute inscription graphique, dont la blancheur est uniquement rompue

par la présence d'un mince phylactère où est inscrit le mot : « Ensemble » (dernier mot de la phrase commencée en case 2). Dans le cas présent, ce choix inusité de l'auteur de « vider » la case et d'y inscrire un seul mot tend à concrétiser, autant pour lui que pour nous, lecteurs, l'immense sentiment de bonheur qu'il a ressenti lors de cette première nuit passée en compagnie de son amant. En vidant la case et en ayant recours au pouvoir d'un seul mot, la nuit entre les deux hommes est laissée à notre imagination²⁴⁹. Elle en devient, de surcroît, plus intense.

Soit à présent la page 310 du *Journal (III)* [figure 86]. Sommet dramatique dans ce tome, cette page spectaculaire se présente comme une expérience limite qui puise sa fascination dans le vide et dans le pouvoir des mots inscrits en son centre. Cette page fait écho à la précédente (dont nous avons parlé plus haut, soit celle montrant un gros plan du visage de Dominique qui énonce avec force « Oublie-moi »²⁵⁰). Mais ici, le visage massif de Dominique a disparu, et il ne subsiste que son « Oublie-moi », inscrit en toutes lettres au milieu de la page « vidée ». En usant d'une telle rhétorique, Fabrice Neaud vient amplifier, à la puissance mille pourrions-nous dire, l'immense choc que provoque en lui les mots sortis de la bouche de Dominique. Notons d'ailleurs que les trois pages suivantes continueront à scander ce « Oublie-moi », tel un écho, une résonance que l'auteur tente d'assimiler. En outre, l'auteur ne viendrait-il pas cristalliser, par le biais de ces deux mots inscrits « sous vide », ce qu'aucune image ne serait apte à montrer, soit la commotion émotionnelle ressentie à l'annonce d'un rejet de la part de l'être aimé. Quel dessin serait en effet plus signifiant que ces deux mots « coup de poing » au milieu de la page ? Aucun, selon Évariste Blanchet, qui écrit : « Quand Dominique dit à Fabrice « Oublie-moi », c'est bien le dessin pleine-page d'un personnage qui arbore un regard dur qui attribue

²⁴⁹ En entrevue, l'auteur lui-même évoque la nécessité de laisser plus d'une fois « la projection imaginaire et émotionnelle du lecteur opérer. », propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante :

[http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=73]

²⁵⁰ Pour les besoins de notre démonstration, nous avons reproduit de nouveau cette planche, soit la figure 85.

autant de force à une phrase qui, accompagnée d'un autre dessin, serait banale.²⁵¹ » Bref, Fabrice Neaud nous prouve qu'une image n'est pas toujours nécessaire, appropriée, et que parfois les mots seuls suffisent à émouvoir.

À la page 51 du tome 4 [figure 88], nous trouvons un autre exemple de la sorte. Les effets de cette page, située également à la fin d'une longue séquence (la fameuse « marche silencieuse » de l'auteur en Pays basque²⁵²), sont en revanche d'un autre ordre que dans l'exemple précédent. À la fin de son « hommage » au Pays basque, Fabrice nous montre un magnifique « gros plan » de la mer qui s'étale à perte de vue (page 50 [figure 87]). La page qui suit peut être vue comme l'écho silencieux de la précédente : la mer s'est soudainement évaporée, et il ne subsiste au milieu du blanc que trois phylactères contenant les vers d'un poème de Paul Valéry (« la mer » « la mer » « toujours recommencée »²⁵³). Comme dans l'exemple précédent, mais dans un registre émotionnel bien différent, on pourrait lire en cette page le désir de l'auteur de souligner l'immense bonheur vécu lors de son séjour dans cette région. L'auteur termine sa longue séquence « hommage » par une page presque blanche, et prend congé du lecteur en lui citant quelques vers d'un poème qu'il trouve « terrassant de beauté²⁵⁴ », un peu à l'instar du paysage qu'il vient de traverser.

Sans préjuger des autres cas dont on pourrait encore parler, nous aimerions plutôt arrêter notre examen de la mise en valeur des mots avec celui d'une dernière procédure, à savoir le changement de registre dans le lettrage d'un énoncé textuel. Nous n'en avons dénombré qu'un seul exemple, mais il est assez significatif pour qu'on veuille en faire état. Il s'agit d'un court énoncé situé à la page 14 du *Ego comme X* n° 5 : « Mon père m'a rejeté à ma naissance. » [figure 89]. Ce que l'on

²⁵¹ Évariste Blanchet, « Le pavé (*Journal III*) », p. 42.

²⁵² Cette séquence est en effet entièrement muette, c'est-à-dire sans aucun énoncé textuel. Nous y reviendrons plus loin.

²⁵³ On notera que ces mêmes vers (tirés du poème « Le cimetière marin ») ont été cités précédemment par l'auteur à la page 73 du *Ego comme X* n° 7.

²⁵⁴ *Ego comme X* n° 7, p. 73.

remarque tout de suite dans cet énoncé est le fait que son lettrage est complètement différent du reste des mots dans la page. On sait que, pour l'élaboration scripturale de son *Journal*, Fabrice Neaud utilise une calligraphie manuelle, à « effet de trace » dirait Philippe Marion, mais qui demeure néanmoins homogène à chaque instant. C'est-à-dire que le lettrage est toujours régulier, standardisé, « neutralisé » selon le style calligraphique du scripteur. Or, dans l'exemple dont il est question, on remarque que le lettrage est d'un tout autre registre, que l'on pourrait qualifier de « mécanique » ou de « dactylographié ». Il est permis de se demander pourquoi l'auteur a utilisé un tel lettrage. En fait, tout porte à croire que Neaud a voulu accrocher le regard du lecteur, solliciter son attention sur l'ampleur, la portée de cet énoncé (« Mon père m'a rejeté... »). Le changement de lettrage vient en effet le faire ressortir, et lui donne par le fait même une portée qu'il n'aurait pas eue s'il avait été écrit dans le lettrage normal de l'auteur. Notons que le lettrage « mécanique » donne un ton assez froid, austère, « officiel » à cet énoncé, à l'instar de l'effet que provoque chez Fabrice ce qu'il signifie, soit l'annonce du rejet paternel²⁵⁵.

En somme, à bien considérer les diverses manières imaginées par Fabrice Neaud pour mettre en valeur le verbal de son *Journal*, on peut affirmer sans gêne que les « jeux avec les mots » sont l'une des caractéristiques de son travail. Les mots fragmentés, dilatés, noircis, seuls au milieu d'une page blanche, ou encore soumis à toutes sortes d'autres expériences, bref toute cette *visibilité* du verbal dérange les habitudes de lecture, tire le lecteur de sa léthargie et le force à chercher des significations. Car, on a pu aisément le constater avec tous les exemples analysés plus haut, les mots ne sont pas seulement utilisés pour leur fonction référentielle, mais également pour leur fonction symbolique. Voilà pourquoi, Fabrice Neaud emploie ces divers moyens stylistiques qui, s'ils ne lui sont pas personnels (Edmond Baudoin est

²⁵⁵ Nous ne croyons pas solliciter le texte en faisant une pareille remarque puisque tout au long de son journal, l'auteur ne cesse d'affirmer que ses liens avec sa famille sont très froids, très distants, très « officiels ».

l'un des autres auteurs qui jouent également sur la matérialité des mots), n'en sont pas moins l'une des caractéristiques les plus emblématiques de son *écriture*.

3.2 Le rapport texte/image

Nous voici maintenant rendus à parler du rapport entre le texte et l'image dans le *Journal*. Cet aspect, sur lequel bon nombre de critiques ont insisté, est probablement l'un des plus importants dans la rhétorique narrative de Fabrice Neaud. On l'a dit, celui-ci est un auteur très « bavard » qui possède un style très « littéraire » (que certains ont même qualifié de « proustien »²⁵⁶). On pourrait s'attarder longtemps sur une étude stricte du texte, notamment aux métaphores linguistiques qui parsèment l'ensemble de l'œuvre²⁵⁷. Mais ce sur quoi nous voudrions insister est le fait que Fabrice Neaud ne fait pas qu'écrire, il *dessine* aussi. Il est frappant de constater chez cet auteur une volonté d'aller au-delà d'une simple illustration du texte inscrit dans le récitatif. Autrement dit, les images du dessinateur qu'est Fabrice Neaud ne se contentent pas seulement d'illustrer platement le texte ; l'analogie qui existe entre le mot et l'image ne doit rien à la redondance illustrative. Comme l'a noté le critique Évariste Blanchet : « Si la parole revêt une importance aussi considérable chez Fabrice Neaud, les images n'en sont pas pour autant sacrifiées et réduites au statut de simples illustrations.²⁵⁸ » C'est un peu le même avis qu'exprime Sylvianne Rémi-Giraud lorsqu'elle écrit que : « le dessin [chez Neaud] possède un langage propre, qui s'allie aux mots, s'en différencie ou s'en détache, jouant en contrepoint ou en solo sa propre partition.²⁵⁹ » Sans reprendre en détail ce qu'on écrit ces commentateurs, nous allons néanmoins partir de quelques-unes de leurs propositions, et tenter de pousser

²⁵⁶ Notamment Hugues de Chanay, *loc. cit.*, p. 93.

²⁵⁷ Un exercice qu'a partiellement effectué la linguiste Sylvianne Rémi-Giraud dans son article « Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud », *9^e Art*, n° 9 (octobre 2003), p. 85-89.

²⁵⁸ Évariste Blanchet, « Le pavé (*Journal III*) », p. 42.

²⁵⁹ Sylvianne Rémi-Giraud, *loc. cit.*, p. 89.

plus avant l'investigation en essayant de voir comment Fabrice Neaud joue très fertilement avec la dialectique texte/image.

Une précaution cependant : il n'est pas question de dissocier la partie verbale de la partie graphique de cette œuvre. Ce serait là une erreur, un mauvais réflexe qui trahirait d'emblée une coupable méconnaissance de la nature même de notre objet d'étude (la bande dessinée). En effet, comme Neaud l'a expliqué lui-même : « si l'origine prétendue de la bande dessinée est peinture/dessin + texte/littérature, son « essence », son identité n'est en rien cet hybride. Nous savons, intuitivement, que la bande dessinée n'est en RIEN cette simple addition.²⁶⁰ » Bref, il ne sera donc pas question d'aborder les rapports texte/image en termes de soustraction ou de division, mais plutôt *d'interaction*, ce qui est plus spécifique à l'étude du médium bande dessinée.

3.2.1 Les « échos » entre texte et image au sein d'une même case

La première façon dont Fabrice Neaud joue sur le rapport texte/image est très certainement l'usage de métaphore visuelle au sein d'une case. Nous le répétons, il existe, dans les cases du *Journal*, souvent peu de redondance entre les récitatifs et l'image. Pour tout dire, on note chez Fabrice Neaud une nette propension à *métaphoriser* l'image qui accompagne le texte. En d'autres mots, l'auteur dessine *en partie* (ou parfois plus littéralement) ce qui est écrit, mais souvent de façon beaucoup plus abstraite, beaucoup plus allégorique, conduisant à un nouveau rapport entre le texte et l'image. Pour illustrer nos propos, examinons quelques exemples, tous issus du troisième tome :

²⁶⁰ Propos tels que rapportés par Sébastien Soleille sur son site personnel consacré à Fabrice Neaud à l'adresse suivante : [<http://perso.wanadoo.fr/soleille/fabriceneaud/auteur/propos.htm#specificite>]

- page 15, case 8 [figure 90] : alors que dans le texte, Neaud conclut que le terme « Doumé » est un diminutif du nom de Dominique, l'image nous montre un portrait de Saint-Dominique.

- page 227, case 9 [figure 91] : le récitatif de la case 8 nous dit « où il n'y pas de victime, il n'y a pas de crime » et la case suivante « Poussant ce processus jusqu'au bout, certains ne l'avaient-ils pas parfaitement compris », tandis que l'image nous montre le portrait d'Adolf Hitler.

- page 228, case 3 et 4 [figure 92] : l'auteur se demande à partir de quel moment les hommes ne sont plus considérés comme des citoyens, quand cessent-ils d'être des salariés ? Pour illustrer ses propos, il dessine respectivement deux fois un marteau de travail : l'un intact (case 3) et l'autre fendu en son milieu (case 4).

- page 267, case 1 [figure 82] : le texte dit : « Les grandes catégories [de problèmes personnels] offrent une lecture autrement plus relevée », alors que l'image nous montre un flacon d'épices justement réputé pour être « relevé » (du poivre de Cayenne).

- page 267, case 6 [figure 82] : on peut lire dans le récitatif : « [...] toutes ces façons molles de réserver son jugement [...] », tandis que l'auteur dessine un paquet de « beurre doux ».

On pourrait aisément citer une multitude d'autres exemples de la sorte (les pages 268, 276, 332-335 et la page 89 du tome 4 offrent d'autres bons exemples), mais on voit bien à travers ceux déjà cités que la confrontation texte et image ne donne pas l'impression d'une simple redite. Comme le remarque Sylvianne Rémi-Giraud :

Loin de n'être qu'une illustration secondaire du texte, ces images, parce qu'elles occupent prioritairement l'espace de la page et captent le sens privilégié de la vue, font passer le texte à l'arrière-plan, comme s'il n'était là que pour donner la consigne de lecture appropriée.²⁶¹

Et la chercheuse ne manque pas d'ajouter que les images acquièrent ainsi « une vie propre, un supplément d'âme qui va au-delà de ce que peuvent dire les mots.²⁶² » Bref, les images sous les textes n'ont pas toujours un lien « direct », convenu avec l'énoncé du récitatif, mais elles apportent un éclairage additionnel, dépassant ainsi le stade simple de la contiguïté de ce qui est exprimé par le texte.

Dans les exemples ci-dessus, si le lien symbolique qui unit le texte et l'image est assez aisé à restituer — le référent à l'image étant souvent « à proximité » (ex : « ces façons molles de réserver son jugement » et un paquet de « beurre doux ») — d'autres interactions texte/image sont plus subtiles, voire difficiles à saisir. Tel est le cas de la page 80 du *Ego comme X* n° 7 [figure 93] où le texte et l'image décrivent un parcours totalement différent, difficile à lier l'un à l'autre. En effet, le texte fait ici état des tourments intérieurs de Fabrice envers l'homme qu'il désire, Émile, tandis que dans l'image se succède une série de petits animaux. Quel est le lien entre le texte et l'image dans ce cas-ci ? L'auteur a-t-il dessiné ces animaux en peluche sans aucune arrière-pensée alors qu'il rédigeait son texte ? S'est-il simplement plu à représenter ce qui se trouvait devant ses yeux au moment d'écrire ? Peut-être. Les images seraient alors, pour citer Benoît Peeters : « une sorte de prime décorative, ouvrant dans le meilleur des cas sur un réseau de signification second, ayant sa propre cohérence.²⁶³ » Même si l'on ne saurait apporter de réponse définitive, on voit bien que les deux instances représentées par le texte et l'image ne sont pas toujours aisément liées. Cette juxtaposition accède alors à un niveau plus symbolique : abandon, rejet, affection, enfance.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 89

²⁶² *Idem.*

²⁶³ Benoît Peeters, *Case, planche, récit.*, Paris : Casterman, 1998, p. 110.

Si l'on poursuit plus avant sur cette idée d'une confrontation texte/image, on se permettra de remarquer qu'à certains endroits, Fabrice Neaud introduit des images qui font référence à des œuvres célèbres puisées dans différentes sphères artistiques : des toiles, des fresques, des extraits de films, des livres, des pochettes de disques, etc. Par exemple, à la page 267 du tome II, on peut reconnaître, sous le texte de la case 3, un fragment de *La Sybille de Delphes* peint par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine. Deux cases plus loin (soit la 5^e), on peut voir une partie du *Jugement dernier*, encore de Michel-Ange. Et dans le tome 4, à la page 66, la troisième case nous présente une image qui fait, sans aucun doute, référence au film *2001 : L'odyssée de l'espace*. En introduisant ainsi des images au référent connu sous ses textes, l'auteur stimule la lecture, l'élargit à d'autres possibilités que celles uniquement proposées par le texte. Car, bien que les mots suffisent la plupart du temps à transmettre le « récit », le dessin permet d'aller un cran plus loin, de repousser la lecture vers un ailleurs, de tisser un réseau complexe de liens intertextuels. Bref, en s'impliquant dans de tels jeux intertextuels, l'auteur jette des ponts entre le texte et l'image, conférant à son œuvre une vision en perspective multiple.

3.2.2 « Échos » texte/image entre les cases (ou les greffes métaphoriques)

Plus significatifs (et plus frappants), nous apparaissent les échos entre les cases, ou, si l'on préfère le « montage » entre elles (la « mise en réseau », pour être plus précis dans le cas du médium bande dessinée²⁶⁴). Pour schématiser grossièrement, disons qu'on peut reconnaître en général deux fonctions à la notion de « mise en réseau » dans la bande dessinée : l'une concerne la lisibilité, l'autre la

²⁶⁴ C'est essentiellement à Thierry Groensteen que l'on doit cette notion rappelant que l'un des « principes fondateur de la bande dessinée tient, précisément, à la multiplicité des cadres, généralement regroupés dans la page, et quelle que soit leur répartition dans l'espace, entretenant entre eux des *rapports topologiques*. Cette cohabitation organisée de cadres multiples, cette *mise en espace* (qui, dès lors qu'un contenu les investit, devient presque nécessairement une *mise en réseau*) » in « Bandes dessinées », texte consulté à partir du site Internet personnel de l'auteur : [<http://www.mediadesk.com.fr/groensteen/>]

créativité. C'est à cette dernière que nous nous intéressons, c'est-à-dire à celle qui consiste à intégrer une image à la suite d'une autre, mais une image provenant d'un « monde » différent de celui de la scène en cours, faisant surgir des significations inédites (au cinéma, on parlerait alors de montage « expressif » ou « constructif »). Voyons quelques exemples qui permettront de concrétiser nos propos.

Examinons tout d'abord les « cases-métaphores » dont le sens provient du rapport entre le texte et image.

- à la page 21, cases 3 et 4 du *Journal (II)* [figure 94], Fabrice reproche à Céline le désordre qui règne dans l'atelier où il travaille à l'occasion. Celle-ci lui répond qu'il n'a qu'à « pousser dans le tas » et à s'installer. À la case 6, Fabrice répète, non sans sarcasme pour lui-même : « je pousse et je m'installe », tandis que la case suivante nous montre littéralement un bulldozer au milieu d'un champ de déchets.

- page 24, case 3, *Journal (II)* [figure 95], le personnage de Loïc dit : « je ne vais pas pleurer, hein ? » alors que la case suivante nous montre un saule pleureur.

- *Journal (4)* page 181, case 2 [figure 96]. Fabrice reçoit un appel de sa mère qui lui apprend que sa grand-mère a eu une attaque cardiaque. Dans la case suivante, l'auteur a dessiné une troupe de cavaliers s'appêtant à charger un cœur humain.

- page 134, case 7, *Journal (III)* [figures 97-98], on peut lire dans le ballon la voix du personnage de Cyril disant à Fabrice que ce n'est pas la fin du monde si Dominique est amené à lire des pages du *Journal* qui pourraient compromettre l'amitié entre eux (il s'agit, rappelons-le, des pages où Fabrice avoue, sous le couvert d'une fiction fabulée, son amour pour Dominique). À la page suivante (135), on peut voir exactement le contraire, à savoir Dominique lisant le récit en question dans son appartement, qui s'écroule métaphoriquement en arrière-plan, comme si justement la

fin du monde survenait. Le récit de Fabrice n'est donc pas reçu comme celui-ci le rêvait. Même s'il ne nourrissait pas de grands espoirs, la réaction de Dominique l'anéantit : oui, c'est bel et bien la fin du monde pour lui.

- page 364, case 7, *Journal (III)* [figure 34]. Il s'agit de la séquence dont nous avons déjà parlé, à savoir celle où Fabrice aperçoit sur des rails le corps d'un homme qui s'est suicidé sous les roues du train. À la case 6, Xavier regarde Fabrice et lui dit : « Tu sais, je crois qu'il s'est suicidé à ta place... » tandis que la case suivante nous présente un corps « déchiqueté », comme si l'auteur venait illustrer à la lettre les propos de son ami.

On voit bien dans tous les cas que le travail du « montage » produit l'analogie entre une case donnée et celle qui la suit. Le texte aidant, le lecteur n'a aucune difficulté à comprendre les liens sémantiques ou narratifs qui lient une case à l'autre. Cela dit, les intentions recherchées par l'auteur en introduisant ces images métaphoriques sont spécifiques dans chacun des cas : volonté d'effectuer une transition entre deux séquences de manière originale (« le saule pleureur »), de manifester de manière ludique un effet satirique (« je pousse et je m'installe ») ou un effet plus dramatique (l'attaque cardiaque, le « suicidé ») ou encore émotionnel (la fin du monde).

Nous venons d'observer ci-dessus que le texte est d'un grand secours pour que s'effectue le lien entre deux images provenant de deux « mondes » différents : c'est l'énoncé de la première case qui assure un « pont », instaure un dialogue avec la suivante. Cela dit, le texte n'est pas toujours sollicité pour établir une association entre deux cases. Ainsi en va-t-il des exemples suivants :

- à la page 45, case 7 du *Journal (I)* [figure 99], Fabrice passe sa main dans les cheveux de Stéphane et l'image suivante [figure 100] nous montre Fabrice étendu au

milieu d'une masse de « cheveux » qui occupe toute la case. Entre la main dans les cheveux et Fabrice couché il n'y a pas de rupture, plutôt une extension, une sorte de continuum. Ce type de raccord métaphorique est utilisé ici pour montrer l'immense bonheur ressenti par Fabrice au simple fait de passer sa main dans les cheveux de son amant.

- à la page 57 du même tome [figure 101], on retrouve ce type d'association, quoique de manière différente. Dans cette séquence, Fabrice et Stéphane dansent lorsque inévitablement leurs deux oreilles se touchent, ce qui provoque une grande émotion chez Fabrice. L'image suivante nous montre deux mains (que l'on aura reconnues comme étant un fragment de « La Création de l'Homme » de Michel-Ange) sur le point de se rejoindre. De toute évidence, c'est pour accentuer la puissance que provoque en lui le simple contact avec l'oreille de son amant que Fabrice Neaud introduit un fragment de cette fresque ; un fragment important puisqu'il s'agit de celui où la main de Dieu rejoint celle de l'Homme, lui donnant ainsi « la vie ». Cette image s'avère donc une greffe métaphorique très évocatrice : elle vient amplifier à la fois l'émotion ressentie par Fabrice lorsque l'oreille de Stéphane le touche²⁶⁵ et la « vie » qui lui insuffle cet acte (il aura le courage de lui avouer enfin son amour à la page suivante). On notera qu'à plusieurs reprises, des fragments de cette peinture reviennent au cours du *Journal*, un peu à la façon d'un leitmotiv, pour illustrer divers sentiments intérieurs de l'auteur.

- à la page 147 [figure 103], on peut apercevoir une case présentant un paysage en ruine (il s'agit en fait du même paysage que dans la séquence « fin du monde »). Cette case-métaphore fait directement écho à la page précédente [figure 102] où un ami de Dominique (Petit-M) tombe par hasard sur les pages

²⁶⁵ Il n'est pas indifférent de noter ici l'importance qu'ont les sensations tactiles chez Fabrice Neaud : le contact des oreilles dans le cas présent, le contact entre la main dans les cheveux et on se rappellera le presque contact de la main de Fabrice avec la nuque de Dominique (p. 88, tome III).

« compromettantes » que Fabrice lui a offertes en signe d'amour. Visiblement gêné à l'idée que quelqu'un puisse les lire, Dominique s'empresse de les cacher sous une feuille blanche (la case 7²⁶⁶). Pour Fabrice, ce geste est dévastateur : il exprime trop bien l'échec, la *ruine* de sa relation possible avec Dominique.

- page 243 du *Journal (III)* [figure 104]. La case 5 nous montre le personnage de Fabrice se masturbant en pensant à son sergent²⁶⁷ (« Bon anniversaire...mon sergent »). L'image suivante nous présente le dessin d'un cheval au galop. L'insertion d'une image de cet animal vient ici enrichir la scène d'une valeur allégorique qui aurait été difficilement restituable uniquement par les mots. Tout porte à croire que le dessin de ce cheval permet à l'auteur de transfigurer « son sergent » sous le couvert de la métaphore. Autrement dit, le sergent (qui est dessiné dans les cases du haut) se transforme en un puissant étalon²⁶⁸, et ce, pour amplifier le plaisir de l'auteur.

Encore une fois, dans les exemples mentionnés ci-dessus, le lien entre les images n'est pas trop difficile à établir. Le processus d'association est pour le moins manifeste d'une case à l'autre ; le lecteur peut aisément restituer les inférences symboliques entre deux cases qui sont contiguës. Pourtant, il n'en va pas ainsi de toutes. En effet, le lien entre deux images est parfois effacé au maximum, et c'est donc au lecteur de reconstituer un pont narratif. Ainsi en est-il de toutes ces cases issues du *Journal (III)* et qui présentent des images de « monstres » : p. 181:4, 183:6,

²⁶⁶ Cette case insolite appelle quelques commentaires. D'abord, par un effet rhétorique très médité, la feuille tombant lentement sur le sol devient littéralement la case. Feuille et case ne forment plus qu'une seule entité : la feuille devenant la case (ou la case devenant la feuille). Cette case-feuille est ainsi utilisée pour communiquer le blanc qui prévaut entre Fabrice et Dominique.

Ensuite, il n'est pas indifférent de remarquer que nous sommes tout au long de cette séquence en focalisation interne. De fait, cette case ne pourrait-elle pas être considérée comme un plan macroscopique de la vision subjective de l'auteur ? Celui-ci ne verrait en effet plus que la feuille sur le plancher, comme s'il était foudroyé par le fait que Dominique l'ait utilisée comme un moyen de cacher, de censurer les pages qu'il lui a offertes.

²⁶⁷ Sergent qu'il a rencontré au début du récit à la page 25 (voir figures 20-21)

²⁶⁸ Pourrait-on y voir une référence au film *Reflections in a Golden Eye* (1967) de John Huston, avec Marlon Brando ?

204:4, 222:8, 256:5 [figure 105]. Elles ne semblent pas avoir de lien direct avec celles qui les précèdent. Toutes ces images font plutôt office de bornes : elles balisent l'univers du *Journal* comme des images autonomes. À tout instant se trouvent ces images saugrenues qui interrogent. Rêve ? Hallucination ? À vrai dire, elles probablement les démons intérieurs de l'auteur, ses angoisses profondes, ses « cauchemars ». Ayant été agressé deux fois, se sentant exclu, rejeté, responsable de ses malheurs, l'auteur illustre les monstres qu'il porte en lui. Ces cases cristallisent par exemple le fait qu'il n'arrive pas à conscientiser ses proches du mal qui l'habite (p. 181), qu'il est en proie à une « terreur lente et noire » (p. 183), qu'il se fait lui-même peur en retournant au jardin public (p. 258).

Mais il y a plus, les « cases-monstres » ne viennent-elles pas illustrer aussi le fait que Fabrice ait lui-même la sensation d'être un monstre pour son entourage (« le monstre, c'est qui ? », pages 317, 325 à 327) ? En effet, Fabrice est aux prises avec un violent processus de « victimisation » (ses amis doutent des agressions qu'il a subies, on le rend responsable de ses échecs, parce qu'il dessine les autres sans leur autorisation, etc.), ce qui concourt à le rendre encore plus maussade et désagréable envers autrui. La page 256 en est un bon exemple [figure 105]. À la suite de sa discussion mouvementée avec un ami, qui lui reproche de s'appropriier l'image des autres, Fabrice a le terrible sentiment de se sentir comme un monstre pour les autres, un « déchet » (son ami ne l'a-t-il pas quitté en lui disant : « je pense que tu n'auras pas besoin d'aide pour t'enterrer »). La succession de cases de cette page illustre bien, par enchaînement, ce sentiment de haine de soi : cases 3 et 4, Fabrice se regarde les mains (il semble se dire : « Mon Dieu, qu'ai-je donc fait ») ; case 5, « case-monstre » ; cases 6-8, une succession d'images nous fait descendre progressivement jusqu'au ras du sol pour aboutir à une bouche d'égout ; et la case 9 nous montre l'image d'une benne à ordures déversant son contenu sur le sol. On le voit bien, cette page est un bon exemple d'une « série » liée par un système de correspondances iconiques, et déterminée autour d'une même idée (la descente aux enfers du personnage).

Enfin, on notera qu'à la page 263 [figure 107], apparaît l'image complète réunissant tous les fragments des « cases-monstres » en un seul tableau²⁶⁹, lequel survient à un « climax » du récit, là où l'auteur est consumé d'angoisse pure. En effet, ce tableau fait écho à la page précédente [figure 106] qui nous montre des lieux sombres et déserts (cases 4 et 5), une représentation « expressive » de Fabrice assis sur son lit (« Je fais des voyages d'angoisse qui me laissent au matin autant exténué qu'au jour de ma double agression », case 6) et finalement le numéro de la plaque d'immatriculation du véhicule de ses mystérieux agresseurs sur fond noir (case 7).

C'est un peu selon cette même logique que nous pouvons classer ce que nous nommerons les « cases-vides » du *Journal*, c'est-à-dire des cases complètement noires ou blanches, vidées de tout élément figuratif. Ces cases sont légions dans le récit, particulièrement dans le tome III (ex : 17:6, 178:6, 240:6, 302:8, 303:1, 361:6). Certes, avant d'illustrer l'intériorité de l'auteur, comme on va le voir à l'instant, ajoutons que les cases-vides possèdent des fonctions à la fois de pause narrative, de ponctuation et de transition. Autrement dit, l'auteur intercale des blancs (ou des noirs) pour indiquer un changement spacio-temporel dans le déroulement de l'action, pour délimiter le début ou la fin d'une séquence, ou encore pour installer un temps de respiration dans le cours de l'action. C'est ce rôle que jouent les cases vides (119:1, 178:1, 240:1). Elles fonctionnent comme des marques de transitions temporelle (d'une journée à l'autre) et spatiale (passage d'un lieu à l'autre).

Il serait cependant injuste de ne voir en ces cases-vides qu'une fonction de pause ou de transition. À l'instar des cases « monstres », les cases « vides » ne s'imposent-elles pas, à un autre niveau, comme des reflets de l'état intérieur de l'auteur ? Tel est le cas par exemple de la case 6 à la page 17 (tome III) [figure 38].

²⁶⁹ Les « cases-monstres » étaient en réalité toutes extraites de ce tableau du peintre allemand Matthias Grünewald intitulé « La Tentation de Saint-Antoine ».

La case noire, qui suit l'engueulade entre Fabrice et une téléphoniste, traduit bien le sentiment d'accablement dont l'auteur veut nous faire part. Idem pour ces deux cases noires de la page 178 (tome III) qui dégagent une intensité dramatique s'accordant à l'état émotionnel de l'auteur après qu'il a été tabassé. On notera que les cases blanches connotent surtout le rien, le vide, le néant, alors que les cases noires sont davantage associées à la nuit, aux ténèbres, à l'opacité. Bref, ces cases vides sont comparables à des miroirs qui réfléchissent et renvoient les angoisses et les plaies intérieures du personnage.

Quoi qu'il en soit, le lecteur est libre de voir en ces cases vides ce que son imagination lui dicte. Comme l'a si bien écrit Annabelle Martin qui, dans son mémoire de maîtrise, a réfléchi sur cette question du vide dans l'œuvre de l'auteur Edmond Baudoin : « Ces espaces vides [...] sont intentionnellement conçus par l'auteur pour que le lecteur laisse libre cours à sa réflexion, qu'il remplisse lui-même les blancs du récit.²⁷⁰ »

3.2.3 Des cases métonymiques : quelques cas

Avant de passer au dernier point de cette partie sur le laboratoire du *Journal*, nous aimerions faire état d'un dernier processus dont Fabrice Neaud se montre à l'occasion friand, et que nous avons jusqu'ici passé sous silence, à savoir ce qu'on a appelé les cases métonymiques. Très semblables aux exemples décrits ci-dessus, les cases métonymiques sont utilisées par l'auteur pour rendre compte, d'une manière très forte, de ses émotions et de ses sentiments. Mentionnons que cette idée des cases métonymiques nous est suggérée dans une large mesure par l'article de Sylvianne Rémi-Giraud (« Métaphore et métonymie dans le Journal de Fabrice Neaud »).

²⁷⁰ Annabelle Martin, *Une œuvre réfléchie*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2003, p. 86.

Comme premier exemple, reprenons celui examiné par Sylvianne Rémi-Giraud, soit les cases présentant l'image d'un cœur humain (tome I : pages 58, 61, 63 ; tome 4 : p. 204). Symbole riche en signification s'il en est un pour exprimer les différentes passions de l'âme humaine, l'image du cœur fait l'objet d'un traitement très original par Fabrice Neaud, particulièrement dans le premier tome de son journal. Soit tout d'abord de la page 58 à la case 3 [figure 108]. Il s'agit de la séquence relatant le moment où Fabrice, dansant collé contre Stéphane, lui avoue être encore amoureux de lui. La case qui nous intéresse nous montre une image « vide » de toute inscription graphique, à l'exception d'un cœur entouré de trois énoncés textuels (« et je lui avoue », « enfin », « que je l'aime encore »). Par sa puissance évocatrice, cette case sollicite quelques commentaires (en grande partie inspirés de ceux de Sylvianne Rémi-Giraud). Premièrement, un peu à l'instar des mots écrits « sous vide » dont nous avons parlé plus haut (« Ensemble », « Oublie-moi »), cette case accroche d'emblée le regard, elle provoque un arrêt de lecture. Le « vide » de l'image met l'accent sur ce cœur et les mots qui l'entourent, ce qui concourt à amplifier l'émotion voulue par l'auteur. Deuxièmement, on remarquera que ce dernier a eu la singulière mais heureuse idée de lui donner, non pas la forme classique et sur-utilisée du cœur de type « Valentin », mais bien la forme d'un cœur « réel », c'est-à-dire conforme à celui qui bat dans le corps humain. Cet usage diffère donc de l'image du cœur amoureux qu'on dessine habituellement. À première vue, on pourrait penser qu'il y a une contradiction entre le dessin et le message que tente de faire passer l'auteur. Car d'un côté nous avons le dessin d'un cœur « anatomique » (un objet « objectif » pour le moins dénué de tout sentiment) et de l'autre, il s'agit de faire passer un sentiment d'une grande puissance, soit une déclaration d'amour. Autrement dit, le fait de dessiner un cœur sous la forme d'un organe purement « anatomique » (avec ses ventricules, ses oreillettes, etc.) pourrait sembler a priori une étrange façon de communiquer un sentiment amoureux. Or c'est tout le contraire qui se produit. Car le fait de présenter un cœur ainsi dessiné a pour effet de donner à l'expression amoureuse de Fabrice une densité beaucoup plus puissante ; beaucoup plus en effet

que s'il on avait eu droit à un cœur de type « Valentin ». C'est en tout cas le postulat de Sylvianne Rémi-Giraud : « La représentation de ce cœur physiologique, charnu, pourvu d'oreillettes et de ventricules, confère à cet organe un relief et une autonomie surprenante qui oblige à le considérer en lui-même.²⁷¹ » En outre, S. Rémi-Giraud fait remarquer que le cœur représenté « sous vide » s'abstrait de toute attache qui le relierait à un corps en particulier. Ainsi, ce cœur est considéré en soi, pour lui-même, « indépendamment de la personne auquel il se substitue ». Et le texte qui l'entoure est directement relié par des appendices, comme si ce cœur parlait directement. En déclarant son amour à Stéphane, Fabrice laisse *parler* son cœur : il le met littéralement à nu, en état de vulnérabilité totale. C'est donc dire que le cœur a pris la place du personnage de Fabrice. Ne touche-t-on pas là au principe même de la métonymie : l'absence d'un tout (Fabrice) qui rend la présence d'une partie (son cœur) signifiante ?

Ce phénomène se trouve amplifié quelques pages plus loin lorsque Fabrice se retrouve seul au bar après que Stéphane est parti avec un autre ami. Mais Stéphane, qui a été touché par la déclaration de Fabrice, revient vers lui : « Ce que tu m'as dit tout à l'heure, ça m'a fait un truc... je ne pouvais pas te laisser comme ça ». L'image suivante (case 1, page 61 [figure 109]) nous montre un Fabrice visiblement stupéfait et ému de cet aveu. Pour amplifier l'émotion ressentie, l'auteur dessine dans les trois cases suivantes, l'image d'un cœur dont un doigt (le doigt de Dieu dans la *Création de l'Homme* ?) se rapproche à chaque fois jusqu'à le toucher. Oui, le cœur de Fabrice est littéralement *touché* par ce qui lui dit son ancien amant.

Enfin, à la page 63, lorsque Stéphane doit partir, la case 5 [figure 110] nous montre le même cœur visé par un revolver. Fabrice a le cœur meurtri face au départ

²⁷¹ Sylvianne Rémi-Giraud, *loc. cit.*, p. 89.

imminent de Stéphane, qui l'a atteint mortellement en lui disant « il faut que j'y aille maintenant », alors que l'auteur aurait tant aimé qu'il reste pour la nuit.

C'est dans un registre à la fois semblable et différent que l'on doit voir le cœur de la page 204 dans le *Journal (4)* [figure 111]. Fabrice rend visite à sa grand-mère à la suite de l'attaque cardiaque qu'elle vient de subir (p. 201-203). À la page 204, l'auteur dessine au milieu d'une page sans cadre et sans autre élément graphique le cœur de sa grand-mère dans une vignette, mais un cœur vieilli, meurtri, cicatrisé. Le lecteur ne peut qu'être ému par ce dessin qui exprime toute la tristesse ressentie par Fabrice.

Plusieurs autres images tiennent lieu de figures métonymiques par lesquelles l'auteur exprime son intériorité. À titre exemplaire, on n'a qu'à évoquer l'omniprésence de l'arbre, qui se substitue à plusieurs reprises à l'auteur. Formant entre autres le prologue et l'épilogue du *Journal (III)*, telles deux images qui renvoient l'une à l'autre par un jeu de miroir, l'arbre revient en effet de manière obsessionnelle tout au long du récit. Dans tous les cas, l'arbre prend métonymiquement la place de l'auteur. La première page du tome III [figure 112], nous montre un arbre aux branches sans feuilles. Le texte dit : « Je suis un arbre sec/ Qui ne donnera jamais de fruit/ Et sur mes branches mortes/ Se riront les oiseaux. » Ici, l'auteur se représente sous la forme d'un l'arbre pour évoquer sa tristesse, sa sécheresse et son inévitable stérilité (la non-fécondité d'un homosexuel). À cela, viennent se joindre les oiseaux, les « ennemis » qui se rient de cette tristesse et de cette stérilité.

On retrouve plusieurs occurrences de l'arbre au cours du tome III. Par exemple à la page 57 [figure 141], lors de la superbe séquence au café (sur laquelle nous reviendrons bientôt), on peut voir l'image d'un arbre brisé, évoquant ici la faiblesse de Fabrice en face de Dominique, le fait que celui-ci ne lui donnera jamais

de fruits (de bonheur ?). Tandis qu'à la page 78 [figure 113], apparaît une splendide image d'un arbre tout en feuilles. Aux antipodes des deux exemples précédents qui présentaient un arbre mort, cette image d'un arbre verdoyant représente tout l'amour que Fabrice porte à Dominique. Enfin, la dernière page du tome nous montre les branches de « l'arbre-Fabrice » qui germent lentement : oui, « il y a d'autres fécondités », comme le dit le texte.

À la lumière de toutes les observations faites jusqu'à présent, on voit bien, au total, que l'expérimentation de Fabrice Neaud porte principalement sur les questions du rapport entre le texte et l'image, de la mise en réseau, de la métaphore et de la métonymie. Car il apparaît que la créativité de cet auteur concernant tous les aspects examinés plus haut consiste, certes, à dépasser les règles implicites de la bande dessinée, mais surtout à élaborer des stratégies narratives pour mieux arriver à exprimer son « moi ». À l'inverse des relations texte/image plus conventionnelles et des mises en réseau qui s'emploient surtout à gommer la « discontinuité » d'un récit (le fameux diktat de la « transparence »), chez Fabrice Neaud, c'est avant tout la logique du « moi » qui prévaut : disjonction entre texte et image, non-linéarité et nécessité organique propres à la mise en réseau « poétique », bref les marques d'une liberté nécessaire à l'écriture d'un journal intime en bande dessinée.

3.3 L'image

Les incursions faites jusqu'à maintenant au sein du *Journal* de Fabrice Neaud, si elles ont contribué fortement à éclairer notre lecture de cette œuvre, n'en sont pas pour autant suffisantes. Il nous reste en effet un dernier pas – et non le moindre – à franchir, à savoir l'examen de la partie iconique, ou, si l'on préfère, tout ce qui concerne l'image proprement dite. Si les expérimentations sur l'image ont assurément traversé en filigrane notre exposé jusqu'ici, il nous semble toutefois nécessaire d'approfondir cet élément central de notre étude. Nous l'avons répété sans cesse au

cours de notre exposé : l'image est au cœur de la problématique d'un journal en bande dessinée. C'est donc dans le traitement même de l'image, et plus précisément de l'iconique, que nous allons maintenant regarder comment *s'illustre* le « moi intérieur » du *Journal* de Fabrice Neaud. En d'autres mots, comment « l'intime » de ce journal est perceptible *dans l'image même* ?

3.3.1 Les variations graphiques

Pour introduire ce que nous entendons par « variation graphique », il nous faut d'abord glisser quelques mots sur le principe de l'homogénéité graphique, comme y a réfléchi, entre autres, Philippe Marion dans son essai « *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur* ». Sans trop approfondir le sujet, on sait que toute bande dessinée possède ce qu'on appelle une « teneur en trace graphique », c'est-à-dire que des traces comme « le dessin ou l'écriture manuscrite produisent sur le spectateur un *effet d'empreinte*. Quelqu'un est passé par là, et son geste est encore perceptible²⁷². » Autrement dit, une bande dessinée est le produit *dessiné* d'un créateur au style déterminé et identifiable (ex : la ligne claire, le trait réaliste, figuratif, caricatural, etc.). Cela dit, il n'en reste pas moins que, peu importe le style graphique du dessinateur, le dessin de ce dernier doit demeurer homogène et constant tout le long du récit. Autrement cela suscite une prise de conscience du lecteur. Il est très rare de voir un bris, une rupture, une variation dans l'homogénéité du dessin au sein d'un même album de bande dessinée, et, quand cela se produit, la matière graphique se trouve dénoncée, et le récit perd de sa transparence.

²⁷² Philippe Marion, *Traces en cases*, p. 29.

Or, c'est exactement ce qui se produit à plusieurs endroits du *Journal*, où l'auteur enfreint délibérément ce principe de l'homogénéité graphique²⁷³, et ce, pour des raisons très stratégiques, que nous allons analyser dans les exemples qui suivent.

Soit la page 52 du *Journal (I)* [figure 114]. Les cases 3-5 font l'objet d'une rupture dans le dessin. Le personnage de Stéphane, que l'on voit de dos à la case 2, est reproduit de manière de plus en plus inachevée dans les deux cases suivantes (un peu comme si l'auteur avait feint de donner son crayon à un enfant), jusqu'à sa disparition complète en case 4 (entre temps aux cases 4 et 5, l'auteur y a ajouté son propre personnage, réduit lui aussi à de simples traits). Le lecteur se rend donc compte du bris de l'homogénéité graphique qui prévalait jusque-là. Cette brièveté dans le dessin, cet effet d'inachèvement vient connoter la perte que ressent Fabrice au moment où il voit son amant partir au loin. Déjà, l'auteur voit l'image de Stéphane comme s'il était « au passé » (case 3), comme s'il n'était plus là (case 5).

C'est un peu le même phénomène qui survient à la case 8 de la page 252 (tome III) [figure 115]. Il s'agit de la séquence où Fabrice discute avec un ami de la question du droit à la représentation d'autrui. Aux cases 5 à 7, l'ami en question lance une invective particulièrement blessante à l'endroit de Fabrice (« ...Ce que tu as fait est... humainement scandaleux... et vulgaire »). La troisième case fait l'objet d'un brusque changement dans le dessin : les deux personnages sont en effet réduits à de simples silhouettes dessinées schématiquement. De toute évidence, l'effet recherché par cette « dissonance graphique » est le suivant : Fabrice, estomaqué par cet affront de la part de son ami, ne sait plus quoi lui répondre ; un sentiment de lassitude l'envahit, il ressent tout le poids du monde sur ses épaules. Le changement de ton dans l'image vient donc traduire ces sentiments intérieurs ressentis par Fabrice.

²⁷³ Certes, nous avons vu, implicitement, au cours de notre étude qu'une certaine forme de bris dans la matière graphique se produit par exemple lorsque l'auteur opte pour la représentation « expressionniste », ou lorsque des « variations » graphiques surviennent dans les visages des protagonistes.

Poursuivons. Soit, à présent, la page 106 du *Journal (III)* [figure 116]. Fabrice est dans un café en compagnie d'amis. Discutant avec son plus proche voisin, Frédéric (un homosexuel qui lui « fout la honte »), Fabrice a une impulsion irréfléchie : il agrippe brusquement la mâchoire de Frédéric et lui « arrache un baiser » en plein café. Geste de provocation gratuite ? Désir d'attirer l'attention de Dominique, assis à l'autre bout de la table ? Qui sait. Mais, il reste que le « dérapage » graphique donné à voir dans cette case illustre bien, en quelque sorte, le « dérapage » du geste de l'auteur. La variation graphique du dessin de cette case accentue donc la portée du geste commis par Fabrice (un baiser entre deux homosexuels au beau milieu d'une table majoritairement composée d'hétérosexuels).

Examinons un autre exemple d'altération graphique, celui-ci situé à la page 140, toujours dans le troisième tome [figure 117]. Nous sommes en focalisation subjective (comme dans l'exemple précédent d'ailleurs). Dans cette séquence, Fabrice est, ici aussi, en compagnie de ses amis, tous en train de dessiner. Leur sujet de discussion : les gens dépressifs, frustrés, « faibles » qui « contaminent les autres ». Dans la case 1 de la page 140, Dominique lance cette phrase : « marre des écorchés vifs... ». Puis, Nicolas se tourne vers Fabrice, qui était muet tout ce temps : « ça va pas Fabrice, tu dis rien ? ». Et Fabrice de répondre : « si, si ça va très bien ». À ce moment même, une rupture survient à l'image qui, ne l'oublions pas, s'évertue à restituer la vision subjective du personnage. Ici, manifestement, « l'embrouillement », le trouble qui affligent l'image viennent marquer l'embrouillement, le trouble du personnage devant les propos durs et cyniques tenus par Dominique. L'image se trouble tout comme la réalité se trouble pour le personnage. Malgré ce qu'il énonce à ses amis (« Si, si ça va très bien »), on voit bien que, au contraire, cela ne va pas du tout ; cette conversation sur les « écorchés » de la vie l'affecte au plus haut point. Et pour cause : Fabrice est lui-même un de ces « écorchés vifs ». Le dessin « noirci » est

donc dépositaire de l'effet recherché dans cette scène : l'incommunicabilité ou, du moins, les ratés relationnels entre Neaud et ses amis.

Un dernier exemple relevant de cette même logique, soit la séquence où Fabrice est en compagnie de son agente de logement, à qui il remet les clefs de son ancien appartement (*Journal (4)*, pages 53-55 [figure 118-119]). Ravie que Fabrice ait pu se trouver un nouvel appartement, l'agente de location lui fait soudainement mention de l'accident dont il a été le témoin (le suicide sous le train). S'en suit un bref échange de points de vue sur le suicide (l'agente soutient qu'il s'agit d'un signe de lâcheté face à la vie, point de vue auquel s'oppose vigoureusement Fabrice). Or on remarquera que cette courte séquence fait l'objet de deux ruptures dans l'homogénéité du graphisme, soit respectivement dans les cases 5 et 2 des pages 53 et 55. La première rupture survient tout de suite après que l'agente d'immeubles a évoqué « l'accident », alors que la deuxième (une case muette) a lieu après que cette même personne a donné son ultime opinion sur le sujet (« admettez que ce n'est pas très courageux »). Dans les deux cas, le but de cette rupture, de cette irrégularité dans le dessin vise à matérialiser l'effet que provoque en Fabrice : a) le fait qu'une personne ravive un douloureux souvenir ; b) le fait que cette même personne tienne des propos pour le moins empreints de condescendance sur le sort des « suicidés de la vie » (dont Fabrice fait lui-même partie). Bref, l'auteur mise ici sur une « maladresse » délibérée dans le traitement graphique pour faire jaillir les émotions voulues.

En somme, on voit bien, grâce à ces exemples, que le bris dans l'homogénéité du graphisme attire l'attention du lecteur sur l'image qui lui est proposée. Comme l'a écrit Philippe Marion : « [la] rupture amène le lecteur à prendre conscience du véhicule graphique et de l'instance graphiatrice qui en est responsable.²⁷⁴ »

²⁷⁴ Philippe Marion, *Traces en cases*, p. 263.

Autrement dit, en arrivant devant de telles cases, le lecteur est interpellé par le langage graphique différent. Il est donc convié à chercher les causes de ces « dissonances graphiques », les effets de ces ruptures. Dans les cas examinés plus haut, les ruptures ont une motivation bien précise : il s'agit pour Fabrice Neaud de circonscrire *par l'image* les émotions qui l'affligent, de rendre compte de son intériorité autrement que par le verbal. Par de telles variantes graphiques, l'auteur tend donc à véritablement « iconiser²⁷⁵ » son « moi intérieur », bref à traduire la friabilité des états d'âme par l'image seule.

3.3.2 Les variations graphiques (bis)

Continuons sur la question des variations graphiques, en observant d'autres procédés forgés par Fabrice Neaud pour donner à voir son intériorité.

Soit ce que nous appellerons les « changements d'éclairage ». À plusieurs endroits, Fabrice Neaud procède à des brusques changements de ton dans l'image, c'est-à-dire que les personnages et les objets dessinés en noir sur un fond blanc (la blancheur de la page) subissent tout à coup une inversion : le fond de l'image devient subitement noir et le reste y est dessiné en blanc ; un peu comme lorsqu'on regarde le négatif d'une photo à la lumière crue.

C'est ce qui se produit à la page 38 du *Journal (II)* [figure 120], lorsque Éric, un des amants de passage de Fabrice, lui avoue qu'en vérité Éric n'est pas son vrai nom. Pour signifier la surprise ressentie à cette affirmation, l'auteur effectue un renversement d'éclairage qui fait rejaillir l'impact émotionnel.

²⁷⁵ Selon un terme de Philippe Marion. *Ibid.*, p. 195.

Ce procédé est également utilisé à la page 159 du *Journal (III)* [figure 121]. Fabrice vient de passer la journée en compagnie d'un jeune homme étranger qui lui plaît. Et, lorsque vient le moment du départ, ce dernier lui lâche le nom... de sa copine. La case suivante est l'objet d'une sorte de renversement d'éclairage : tout le décor devient subitement noir, à l'exception du train touristique dans lequel Fabrice et son ami avaient pris place précédemment. Le changement brusque d'éclairage vient matérialiser la déception de Fabrice à l'annonce du nom de la copine de ce garçon dont il s'était épris le temps d'une journée : « Pourquoi le prénom d'une fille me brise-t-il plus sûrement qu'un inévitable adieu », nous dit effectivement plus loin le narrateur.

Un autre exemple de ce procédé survient à la page 305 du *Journal (III)* [figure 122], mais de façon plus subtile, moins spectaculaire. Il s'agit du long monologue de Dominique. Ce dernier, à la case 2, prévient Fabrice d'un ton sans réplique : « Je te l'interdis [d'utiliser mon image pour dessiner ton journal]... puisque tu n'es pas un ami. » La case suivante nous donne à voir un gros plan du visage de Dominique, mais graphiquement différent de la case précédente. En effet, l'image semble s'être subitement « décolorée » (le noir des cheveux et de la veste a tourné au blanc). Cet effet confère à la case une dimension émotionnelle supplémentaire : étant en représentation *in absentia*, l'auteur concrétise par l'image le choc intérieur devant les propos durs que lui tient Dominique (« tu n'es pas un ami »). Grâce à ce procédé, le lecteur peut aisément soupçonner l'expression faciale du personnage-Fabrice. Dominique le confirme d'ailleurs dans la case suivante lorsqu'il dit à Fabrice : « Si tu voyais la tête que tu fais. »

Les effets graphiques ne se limitent pas aux bris dans l'homogénéité du dessin et aux changements de ton dans l'image. On remarque notamment qu'à plusieurs moments du *Journal*, des effets de « déconstruction » du dessin se produisent. Nous entendons par là que l'auteur nous présente une même image dupliquée dans

plusieurs cases de suites, mais à chaque fois privée d'un élément graphique, jusqu'à dissolution totale de l'image en question.

On peut voir un tel procédé notamment aux pages 301 à 303 [figures 103-104], lors de la séquence, encore une fois, du monologue de Dominique (une scène décidément importante dans le *Journal*). La case 1 de la page 301 nous montre Dominique assis de profil sur une chaise. Tout le long des trois pages qui suivent, cette image se répète intégralement d'une case à l'autre, mais, à chaque fois, une partie de son contenu graphique s'efface un peu plus jusqu'à son évaporation totale au bas de la page 302. Seuls les ballons contenant la voix de Dominique restent intacts dans l'image. En quelque sorte, ce « *fade out* » de Dominique jusqu'à sa disparition complète évoque bien le fait que, pour le narrateur, ce personnage s'apprête à disparaître de sa vie. La dissolution vers le blanc, le néant, renvoie à l'échec de leur relation, au rapport impossible, à l'impuissance de Fabrice à saisir, à posséder ce personnage énigmatique qu'est Dominique. La « déconstruction » du dessin traduit la perte de l'être aimé.

Ce procédé est également présent aux pages 329-330 du même tome [figures 125-126]. Ici encore, les éléments graphiques d'une même image disparaissent progressivement jusqu'à ce qu'il ne reste que le blanc de la page. La dégradation du dessin vient illustrer par l'image l'idée d'une dégradation intérieure et émotionnelle du narrateur. L'image se dissout lentement, à l'instar du « moi » meurtri de Fabrice. La blancheur à laquelle aspirent ces deux pages (la page 330 se termine d'ailleurs dans la blancheur la plus pure, sans aucune image, mais aussi sans cadre) crée un parallèle avec le climat émotionnel du narrateur. Bref, si celui-ci a le sentiment de s'anéantir (comme il le dit dans le texte), il n'est donc pas étonnant que cela se reflète dans le système narratif même.

En somme, on voit bien que, grâce à ces variations graphiques, Fabrice en arrive à inscrire, de façon tangible, ses émotions, ses sentiments, bref son « moi » intérieur. Loin de raconter sa vie en observateur neutre et détaché, Neaud insuffle ses états d'âme à même le graphisme de ses cases. En outre, ce n'est pas par hasard que toutes ces variations graphiques ont pour effet d'afficher la matérialité de l'image. Toutes les traces graphiques que nous venons d'examiner visent, en filigrane, à nous faire sentir que le dessin est une construction, à nous faire prendre conscience de notre statut de lecteur. Ces variations, ces incises, ces distorsions du dessin témoignent de ruptures opérées dans le cours de la dynamique narrative et authentifient la présence d'un narrateur-énonciateur derrière le récit. Comme le dirait Philippe Marion : « la transparence est contestée ». Bref, il y a derrière l'utilisation de tous ces procédés de « contestation », la recherche d'une autre écriture plus efficace, qui répond non pas à un désir de « transparence », mais plutôt à celui d'une proximité plus grande avec un autre sens, celui qui *signifie* le « moi », l'intime.

3.3.3 Les séquences muettes

Arrivé presque au terme de notre parcours, nous aimerions souligner un dernier procédé utilisé par Fabrice Neaud dans la composition de son journal, à savoir l'insertion de séquences muettes, c'est-à-dire de séquences narratives sans aucun énoncé verbal ou récitatif.

La première séquence muette sur laquelle on s'attardera est celle des pages 39 à 57 du *Journal (III)* [figures 127 à 141]. Fabrice est en compagnie de Dominique dans un café. Il s'agit de leur premier moment d'intimité : ils se connaissent depuis peu et chacun s'ouvre à l'autre. Pour illustrer son bonheur d'être avec ce personnage qu'il désire un peu plus à chaque instant, Fabrice Neaud a opté pour une construction narrative entièrement muette (il n'y a aucun énoncé verbal), mais où ses sentiments

sont pleinement *signifiés* à l'image. D'une part par les « changements de décors », et d'autre part par l'insertion de « ballons iconiques ».

C'est dans le décor à l'arrière-plan que se trouvent d'abord signifiés les divers sentiments de Fabrice dans cette scène : les deux protagonistes sont en effet transportés dans d'incessants changements de décors qui évoquent à la fois la légèreté et la joie de vivre, la douce euphorie liée à la naissance de l'amour. On peut voir Fabrice et Dominique au beau milieu de danseurs (43:3 [figure 128]), devant un orchestre de chambre (44:1 [figure 129]), baignant dans un champ de fleurs (44:2 [figure 129]), parmi des bottes de foin (46:2 [figure 131]), etc. Évariste Blanchet a bien cerné l'originalité du procédé : dans tous les cas, écrit-il, « nous ne savons rien du contenu de la discussion qui a lieu, mais qui saurait dire que celle-ci est plus importante que le sourire qui illumine les visages ?²⁷⁶ »

À partir de la page 48 [figure 133], un changement survient : les deux personnages se transforment, s'étirent progressivement d'une case à l'autre (48:2-3), deviennent de moins en moins reconnaissables (49), pour virer carrément à la pure abstraction (50), comme s'ils étaient soumis à de curieux jeux graphiques. On remarque également la présence des mains des protagonistes, dessinées seules, dans la case 1 de la page 51 comme « pour rappeler que la communication, l'échange, ne passe pas seulement par la parole mais aussi par le corps lui-même.²⁷⁷ »

Par la suite, dès la page 51 [figure 136], le procédé change quelque peu : le décor cesse de se transformer (en fait, c'est le blanc de la page que l'on voit), mais au lieu d'écrire dans les phylactères ce dont les personnages discutent, l'auteur a recours à toute une variété de « phylactères graphiques » pour suggérer par l'image le sujet des discussions entre les personnages. Par exemple, on reconnaît dans plusieurs

²⁷⁶ Évariste Blanchet, *loc. cit.*, p. 43.

²⁷⁷ *Idem.*

« ballons » des reproductions de toiles — d'artistes et autres personnages célèbres —, ce qui laisse clairement deviner le contenu des échanges entre Fabrice et Dominique (musique, arts, peinture, philosophie, etc.). De cette façon, on comprend bien, par exemple, qu'aux pages 55 à 57 [figures 139-141], le sujet de discussion concerne l'univers familial : on voit dans la case 3, page 56, un arbre chétif aux branches cassées (évoquant symboliquement la petitesse et la fragilité de la famille de Fabrice), tandis qu'à la case 1, page 57, on peut apercevoir un arbre fleuri (qui évoque la famille nombreuse et scindée de Dominique).

Bref, loin de dissimuler son absence, le procédé ici mis en place par l'auteur souligne le langage de façon purement iconique, prouvant l'aptitude des images à assurer seules la charge narrative, sans recours à l'écrit. Mais, comme le précise Benoît Peeters, cela suppose bien sûr « que le lecteur se fasse attentif aux moindres détails du dessin.²⁷⁸ » Et le théoricien d'ajouter : « Il faut du reste noter que, si le texte [est] absent, le discours comme instance organisatrice est loin d'avoir disparu : il est simplement devenu implicite. C'est une sorte *d'infra-discours* qui, le plus souvent, permet au lecteur de passer d'une case à l'autre.²⁷⁹ »

Examinons à présent une autre séquence « muette », plus courte celle-ci, soit les pages 230 à 231 [figures 142-143], toujours au sein du troisième tome. Traversant une période de déprime assez intense, le « spleen » du narrateur se trouve retranscrit de manière très originale. À la case 1 de la page 230, le personnage est assis, immobile. Seules les feuilles autour de lui donnent l'illusion d'un mouvement. Le lecteur voit alors s'accomplir une hallucinante dématérialisation du personnage à travers les feuilles qui finissent par le faire disparaître jusqu'à évaporation totale. Dans cet exemple, le personnage se situe à la frontière entre le réel et l'irréel. Ici, il n'est plus question de vraisemblance, mais plutôt de la représentation d'un univers

²⁷⁸ Benoît Peeters, *Case, planche, récit*. p. 104.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

intérieur signifiant pleinement les sentiments du personnage : vouloir disparaître, se sentir inexistant.

Enfin, pour conclure, dans la partie qui concerne les séquences muettes, on s'en voudrait de passer sous silence celle qui ouvre le *Journal* (4). Dans cette superbe séquence strictement iconique, on suit le personnage qui se balade dans les plaines du Pays basque, venant s'emplier les yeux du paysage qui se déploie devant lui. Cette « pastorale psychique », comme se plaît à l'appeler l'auteur, n'a rien d'un exercice « oubapien » : il s'agit simplement d'élaborer un dispositif narratif qui parviendrait, par l'image, à traduire le bonheur ressenti par le personnage. Comme le dit Fabrice Neaud : « je ne pense pas chercher de “voix”. J'essaie juste d'adopter des dispositifs qui s'accordent avec ce que je souhaite dire ou raconter.²⁸⁰ » Et d'ajouter, dans le cas particulier de notre exemple : « Ainsi, après avoir énoncé verbalement mon amour pour le Pays basque au début du tome 4 [p. 17-29], j'ai naturellement conclu que les mots ne servaient à rien et qu'il fallait emmener le lecteur dans une balade muette.²⁸¹ » À l'examen de cette séquence, on peut dire que Fabrice a réussi son pari : les images assurent à elles seules admirablement les intentions recherchées qui, si elles avaient été énoncées verbalement en plus, n'en auraient été que banalisées.

En terminant, signalons pour information que, selon ce qu'a laissé entendre l'auteur sur divers sites Internet, le tome 5 du *Journal* est destiné à être une longue balade muette, sans voix *off* : « [Ce tome] sera donc une complète mise en scène sans aucun commentaire, ce qui devrait dépayser le lecteur tant habitué à la présence sans doute pesante, parfois (je le conçois), de la voix du narrateur. Ce dernier disparaîtra ainsi au profit du seul personnage Fabrice.²⁸² » À suivre, donc...

²⁸⁰ Entretien avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre. *Artistes de bande dessinée*, p. 168.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

CONCLUSION

Il est des œuvres comme des cordes tendues, prêtes à se rompre. Des livres qui vous coupent le souffle et vous laissent, lorsque les pages sont refermées, pantelants et sans voix. Le *Journal* de Fabrice Neaud est de ceux-là. Au sortir des quatre tomes, nous avons l'impression que plusieurs aspects nous ont échappé. Nous désirons alors mieux comprendre l'œuvre, l'approfondir par une nouvelle lecture. À l'opposé de tant d'œuvres « jetables », le *Journal* de Fabrice Neaud est de ces livres que l'on désire avoir près de soi, pour les consulter à loisir. Et, même si nous nous apercevons très tôt que, comme les grands écrits, cette œuvre demeure « inépuisable », le désir de recherche reste intact. Le *Journal* de Fabrice Neaud « se mérite », comme le dit si bien Thierry Groensteen dans la préface du tome I : il appelle à la réflexion.

L'enjeu du présent mémoire était de repérer et d'examiner les mécanismes qui régissent l'écriture diariste de Fabrice Neaud. Si les différentes structures ont été étudiées séparément par commodité d'analyse, nous croyons néanmoins avoir donné, au fil des pages, une vision relativement représentative, sinon globale, de cette œuvre singulière.

Le terme de « laboratoire » fut notre pierre d'assise pour le parcours analytique du *Journal*. Le projet principal était d'observer les différentes innovations formelles issues du « laboratoire » que constitue ce *Journal*. Quelles en sont les principales spécificités formelles ? Comment l'auteur a-t-il trouvé, dans la bande dessinée, les moyens de développer son journal ? Quels choix a-t-il faits ? En quoi et comment ceux-ci nous ont-ils forcés à nous interroger sur le langage de la bande dessinée ? Ces questions, nous espérons y avoir apporté une réponse satisfaisante.

On a pu aisément le constater : l'une des premières vertus de Fabrice Neaud est d'avoir tiré profit de toutes les ressources de son médium — y compris les ressources plus « inédites » — afin de mieux se raconter « intimement ». C'est en ce sens que l'on peut parler de « laboratoire » à propos du *Journal*, un laboratoire portant à la fois sur le moi de l'auteur et sur son journal intime. Ainsi, contrairement à d'autres journaux en images (ceux de Julie Doucet ou de Bert par exemple), le *Journal* de Fabrice Neaud ne peut pas être considéré comme un journal dénué de structure autre que la fragmentation temporelle suivant l'ordre des jours (le critère premier du genre, rappelons-le). Si le *Journal* peut sembler par moments écrit « sans effort », sans souci d'organisation de la part de son auteur, il n'en demeure pas moins que la lecture fait apparaître, la plupart du temps, une « logique du récit » comparable à celle de n'importe quelle œuvre « réfléchie ». C'est donc dire que loin de se résumer à une simple activité égocentrique destinée à épancher son cœur au jour le jour ou à vider sa tête spontanément, sans préméditation, le *Journal* apparaît, tout au contraire, comme une œuvre pleinement *composée* et *travaillée* par un large questionnement sur le médium qui en constitue le support. Quiconque plonge au cœur des pages du *Journal* ne peut manquer de remarquer le souci marqué de la part de Fabrice Neaud d'aller au-delà d'un simple « récit illustré » d'une vie en images et en mots. On observe à chaque instant la présence d'effets rhétoriques qui apportent un supplément à l'élaboration d'un journal intime illustré. Ce supplément est la caractéristique principale de l'originalité du travail de Fabrice Neaud, qui aspire à insuffler à son *Journal* une dimension plus riche que celle qui se dégage des simples événements eux-mêmes. Si l'on se fie aux dires mêmes de l'auteur, son *Journal* n'aurait de « valeur » significative qu'en ce sens ; c'est-à-dire que, selon lui, le seul moyen de dépasser « l'insignifiance » des propos du *Journal* dont celui-ci pourrait être taxé, tient à sa capacité de faire preuve d'originalité dans la *façon* de les raconter : « Comme le seul témoignage de ma petite personne et de mes petits malheurs ne peut suffire [à intéresser le lecteur], il faut des vertus esthétiques [...]. C'est pour cela que je me démène tant à donner au *Journal* des qualités de forme, de

structure²⁸³. » C'est donc dire que, loin de se réduire à ses contenus strictement biographiques qui en feraient un simple « document », un « miroir » de la vie de son auteur, le *Journal* gagne avant tout à être compris comme un véritable banc d'essai pour divers procédés imposés par cette activité particulière qu'est la rédaction d'un journal intime en bande dessinée.

Maintenant que nous sommes parvenu au terme de cette analyse, il nous semble possible de répondre à la question introductive : quelles sont les vertus d'un journal en bande dessinée ? Comment un journal intime peut-il s'accommoder d'un support « extérieur » comme la bande dessinée ? Comment raconter l'intime *en images fixes* ? Par quelles stratégies picturales, narratives, Fabrice Neaud tente-t-il de présenter sa suite de cases comme un récit de soi, intime ? Pour ce faire, récapitulons brièvement les principaux effets rhétoriques relevés au cours de notre exposé qui répondent à ces questions.

La première étape d'une réflexion sur un journal intime en bande dessinée était de s'interroger sur la question incontournable de l'autoreprésentation de l'auteur dans son œuvre. Celle-ci étant de nature iconique avant tout (une bande *dessinée*), la question de la représentation de soi pose plusieurs problèmes éthiques et narratifs. Dans le cas de Fabrice Neaud, la question éthique n'est certes pas un problème (comme dans le cas des autres personnes), mais le fait d'entreprendre l'écriture d'un journal qui totalise près de mille pages (et cela n'est qu'un début...) oblige l'auteur à penser un mode de représentation de soi spécifique. Or, comme on a pu le voir, c'est probablement là l'une des premières grandes originalités du *Journal* : le mode de représentation n'est pas univoque, mais multiple (« extérieur », « intérieur », « *in absentia* » et « expressif »). De cette façon, l'auteur évite la monotonie d'un même

²⁸³ Propos tels que rapportés par Vincent Henry sur le site Internet de *BD Selection* à l'adresse suivante : [http://www.bdselection.com/php/?rub=page_dos&id_dossier=73]

mode de représentation (ce qui aurait été lassant pour lui). Quant au lecteur, il ne peut que se réjouir : la lecture n'en est que plus stimulante.

La question d'un journal intime en bande dessinée impliquait de s'interroger non seulement sur les modalités adoptées par l'auteur concernant sa propre représentation, mais également sur celle des autres. De surcroît, on a vu qu'il s'agissait là d'une question particulièrement épineuse pour Fabrice Neaud, car celui-ci s'arroge le droit de représenter n'importe qui. Or l'auteur a élaboré diverses stratégies pour éviter d'éventuelles accusations, réprimandes, mais aussi des remords inconsidérés. Tous les visages brouillés, effacés ou laissés en blanc, que nous avons examinés, s'inscrivent dans cette perspective. Mais on a aussi vu que l'absence de visage pouvait connoter autre chose qu'une simple censure des traits d'un individu : illustrer une défaillance de la mémoire, accentuer l'émotion intérieure du personnage représenté ou encore inscrire *graphiquement* sur un visage ses propres sentiments.

Dans cette partie sur les visages, on a également pu apprécier le talent de Fabrice Neaud dans l'art d'individualiser ce que nous avons nommé les visages « visibles » du *Journal*. Ceux-ci étant, par ailleurs, la plupart du temps dessinés en gros plan, ce qui répond à des stratégies multiples. *Primo*, il s'agit de bien permettre à l'auteur de *singulariser* chacun de ses personnages et de mettre par le fait même « en valeur » les modèles auxquels il se réfère. *Secundo*, il s'agit de pouvoir atteindre « l'âme » intérieure des personnages, de percevoir sous le masque du visage les émotions « silencieuses ». Et *tertio*, le recours au gros plan apparaît, pour l'auteur, comme la façon idéale de procéder à diverses expérimentations sur les visages, afin de permettre à ses propres sentiments de s'y refléter.

Dans la dernière partie de notre étude, nous avons vu comment Fabrice Neaud expérimente volontiers divers aspects plus spécifiques au langage de la bande dessinée. Le premier point sur lequel nous nous sommes arrêté concernait l'utilisation

assez iconoclaste faite par l'auteur du « verbal », ou, si l'on préfère, des mots. Si Neaud est souvent qualifié d'auteur de bande dessinée « littéraire », c'est que, dans ses textes, il utilise le langage comme le ferait un écrivain. Il se livre à une vraie réflexion sur la parole, la nature et la fonction des mots. C'est un travail et une réflexion poétique sur — et par — le verbe, sur le langage comme outil de communication. Tout ce que nous avons relevé — la dispersion des phylactères, les mots grossis, écrits noirs sur fond blanc ou seuls au milieu d'une page blanche, bref toute cette « mise en relief » du verbal — s'inscrit dans cette perspective.

En ce qui concerne le deuxième aspect examiné (le rapport texte/image), nous avons été frappé par le fait que, chez Fabrice Neaud, les images ne sont pas sacrifiées et réduites au statut de simples illustrations. Les disjonctions entre texte et image, la non-linéarité et une mise en réseau plus « expressive » que linéaire nous ont conduit à bien voir que les images du *Journal* possèdent leurs modalités propres, qui s'allient parfois aux mots, parfois s'en différencient ou s'en détachent, obligeant le lecteur à chercher des niveaux de signification autres que le sens premier.

Enfin, le dernier pas que nous avons franchi concernait plus spécifiquement la partie graphique. C'est dans le traitement même de l'image que nous avons pu voir comment s'*illustre* le « moi intérieur » du *Journal* de Fabrice Neaud. Les différentes variations graphiques, les tremblements de l'image, les « effets d'éclairage » remarqués au cours de notre lecture n'étaient pas des choix innocents : ils servent à traduire les états intérieurs du narrateur. De la même façon, les séquences muettes se sont avérées être d'ingénieux procédés pour que Fabrice Neaud se permette d'être « muet » (lui qu'on accuse d'être parfois trop « bavard »).

En somme, ce qu'il est important de retenir, c'est qu'à travers ces explorations narratives, Fabrice Neaud n'a cessé d'adopter et d'articuler une narration en filigrane de son discours, c'est-à-dire un discours subjectif. Car c'est toujours l'introspection

qui apparaît comme le principe organisateur premier du discours. Comment se raconter en images fixes ? C'est ce à quoi Fabrice Neaud tente d'apporter une réponse dans son journal. La grande liberté du genre qu'est le journal intime autorise l'auteur à s'interroger sur les diverses modalités qui permettent d'y arriver. Car, rappelons-le encore une fois : le mode du journal intime se distingue des autres genres littéraires par son processus même d'écriture (voir chapitre II). « Espace de toutes les libertés, le journal est ouvert à toutes les habitudes ou à toutes les audaces d'écritures », d'écrire Françoise Simonet-Tenant²⁸⁴. C'est ce que manifeste avec tant de force l'exemple de Fabrice Neaud qui peut à sa guise « jouer » sur les formes, faire de son journal un espace de jeu, un atelier d'écriture, un « laboratoire ».

Bien sûr, il ne s'agit pas de réduire le *Journal* de Fabrice Neaud à la seule notion de laboratoire d'expérimentation ni de voir dans cette expérimentation un « savoir » dont l'œuvre constituerait une sorte de « langage chiffré ». Loin de là. Mais le *Journal* est sous-tendu par une recherche (l'auteur ne se pose-t-il pas lui-même comme un chercheur en « esthétique fondamentale²⁸⁵ »?), par une ferveur imaginative et une exigence artistique dont la démarche est explicite, sans que jamais les « résultats » paraissent obscurs ou « impénétrables ». Du reste, s'ils le sont, le lecteur n'en sera que plus sollicité et stimulé dans sa lecture. En fait, à la question « Vous n'avez pas le sentiment d'être parfois très exigeant avec lecteur ? », Fabrice Neaud répond tout bonnement : « Si. Mais c'est amusant, non ? »

En définitive, en faisant de son *Journal* un *banc d'essai* où il peut librement s'exercer à l'écriture sous toutes ses formes, de même qu'un *garde-mémoire* où fixer les divers moments privilégiés de sa vie et un espace de *réflexion* pour ses observations et ses réflexions sur lui-même et sur le monde dans lequel il vit, Fabrice Neaud ne réussit-il pas à cumuler les diverses fonctions propres à l'activité diariste ?

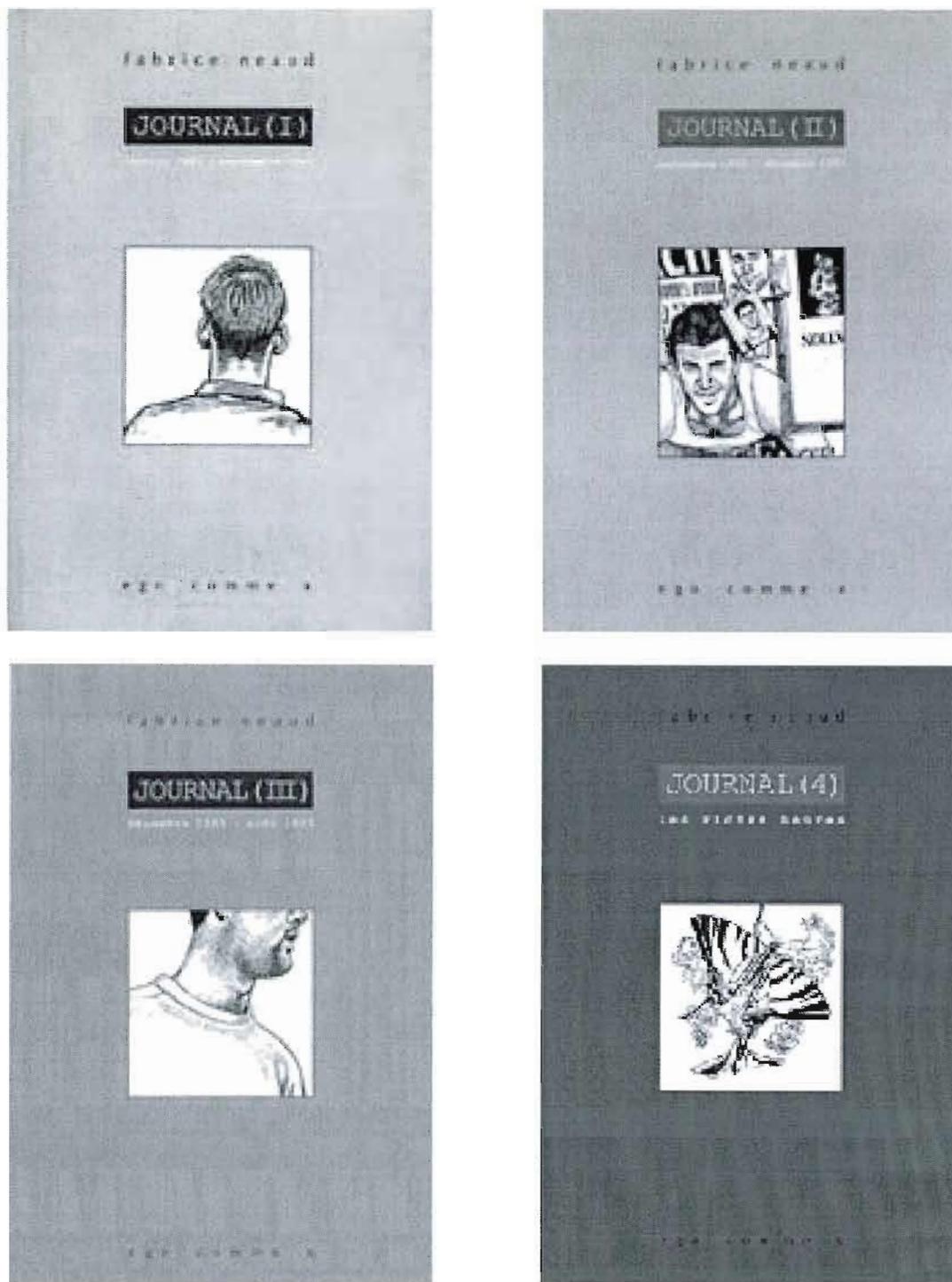
²⁸⁴ Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime*, p. 93.

²⁸⁵ *Journal (4)*, p. 64

Peut-être même est-ce là un des moyens utilisés pour que le « journal intime », toutes catégories confondues (et plus particulièrement en bande dessinée), (re)trouve ses lettres de noblesses aux yeux des détracteurs ? Nul ne saurait prophétiser sur la chose. Mais il nous semble, en conclusion, que Fabrice Neaud est de ces auteurs qui réussissent à (ré)concilier les deux voies dans lesquelles s'est engouffrée la littérature moderne, selon Alain Finkielkraut, c'est-à-dire : « la voie autobiographique [par laquelle] on s'exprime, on se dévoile, on se divulgue, on énonce des secrets, l'auteur pass[ant] aux aveux complets ; et la deuxième voie, celle de l'absolu littéraire, l'œuvre parlant de l'œuvre, la littérature devenant à elle-même son propre sujet²⁸⁶. »

²⁸⁶ Alain Finkielkraut, « Épanchements subjectifs », *Autrement (L'Intime)*, n° 81 (juin 1986), p. 195.

APPENDICE



Figures 1-2-3-4 : couvertures des tomes I, II, III, 4



Figure 5 : Bananas n°2 [pagination inconnue]



Figures 6-7 : à gauche : croquis préparatoire de la page 139 du *Journal (III)*, à droite : version finale

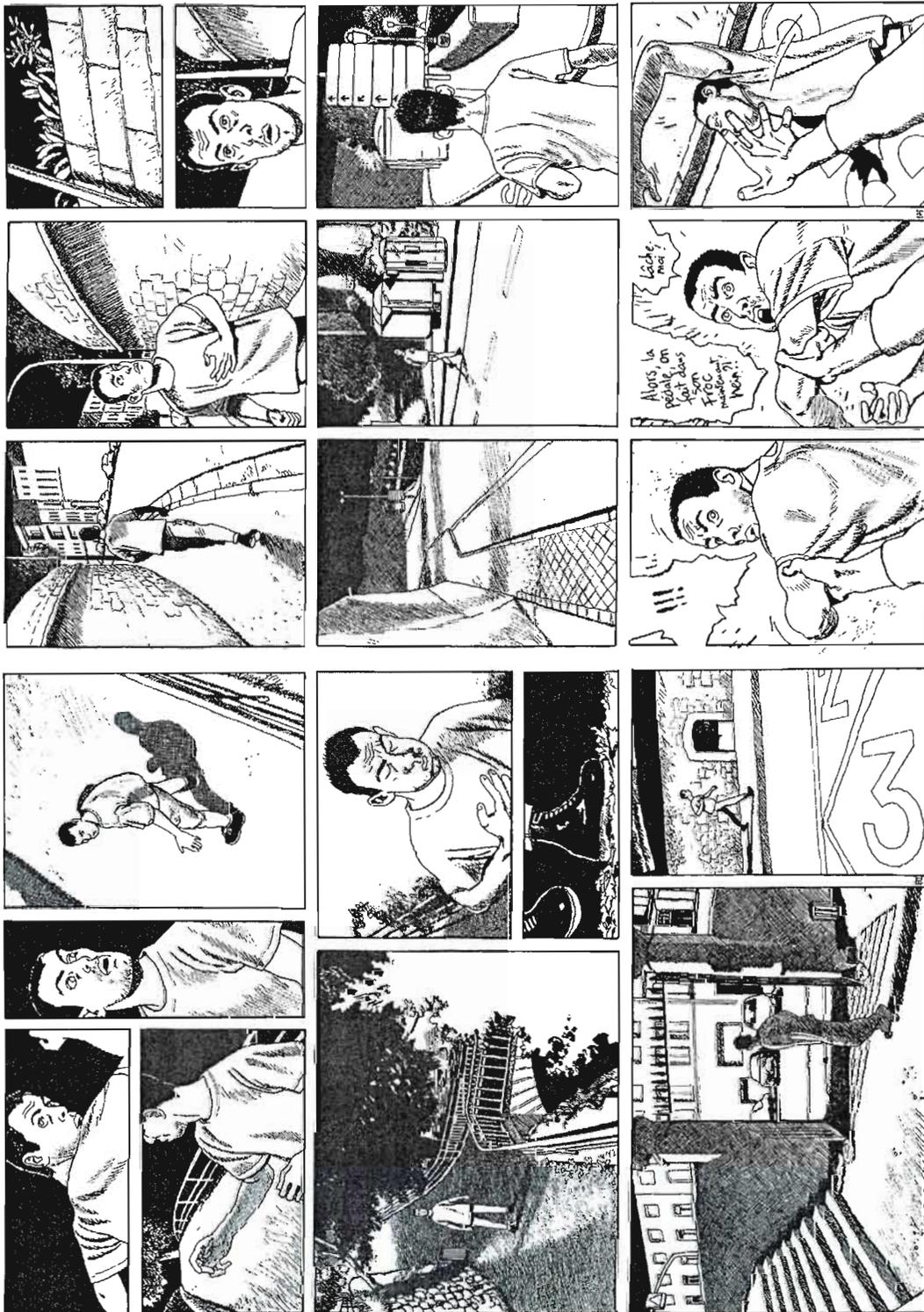
Figure 8 : *Maus* [pagination inconnue]Figure 9 : *Approximativement* [pagination inconnue]



Figure 10 : *Journal (4)* [page 74, cases 3-4, page 75, case 1]



Figure 13 : *Journal (III)* [page 6, cases 4-7]



Figures 14-15 : *Journal (III)* [pages 174-175]





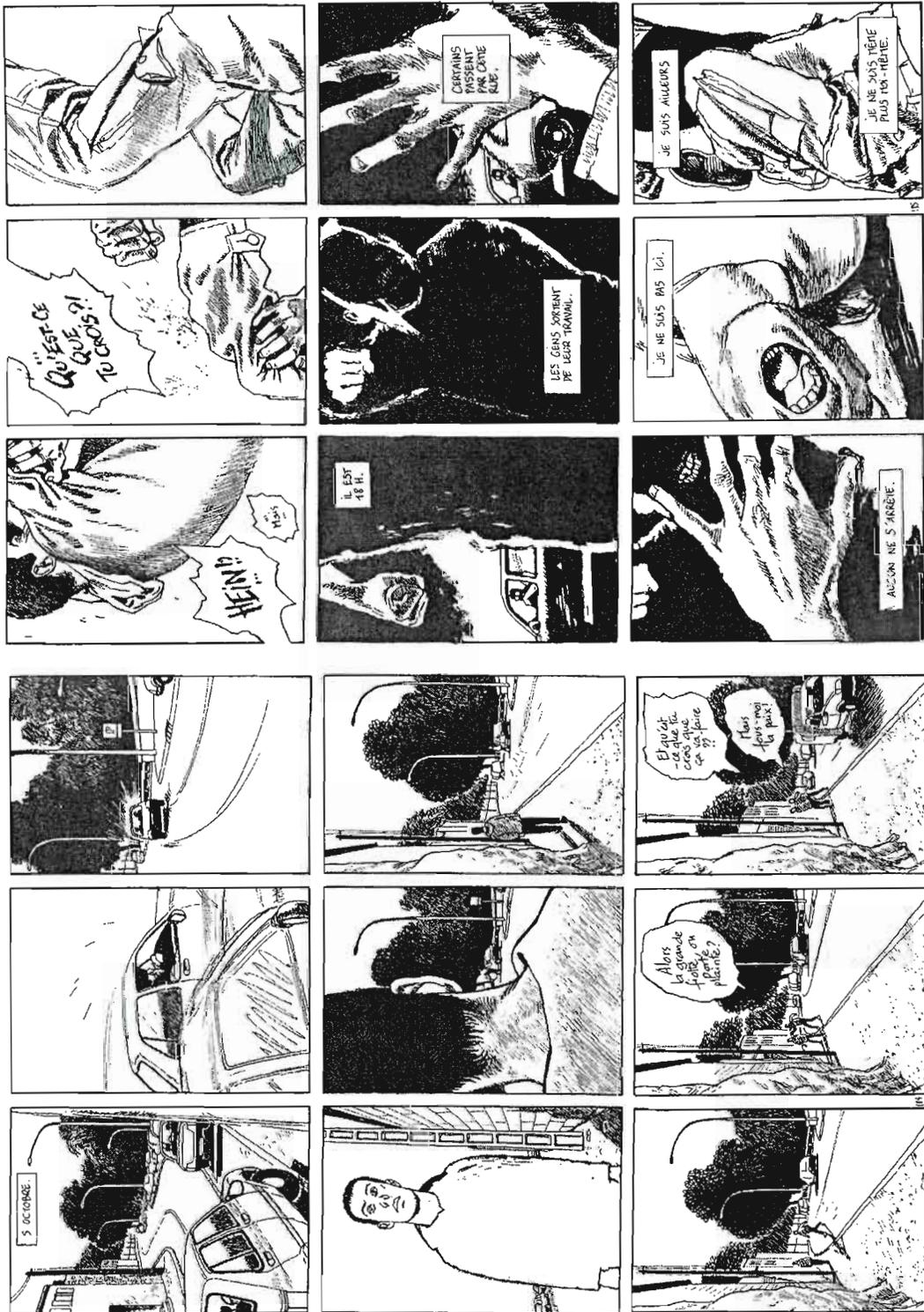
Figures 20-21 : Journal (III) [pages 28-29]



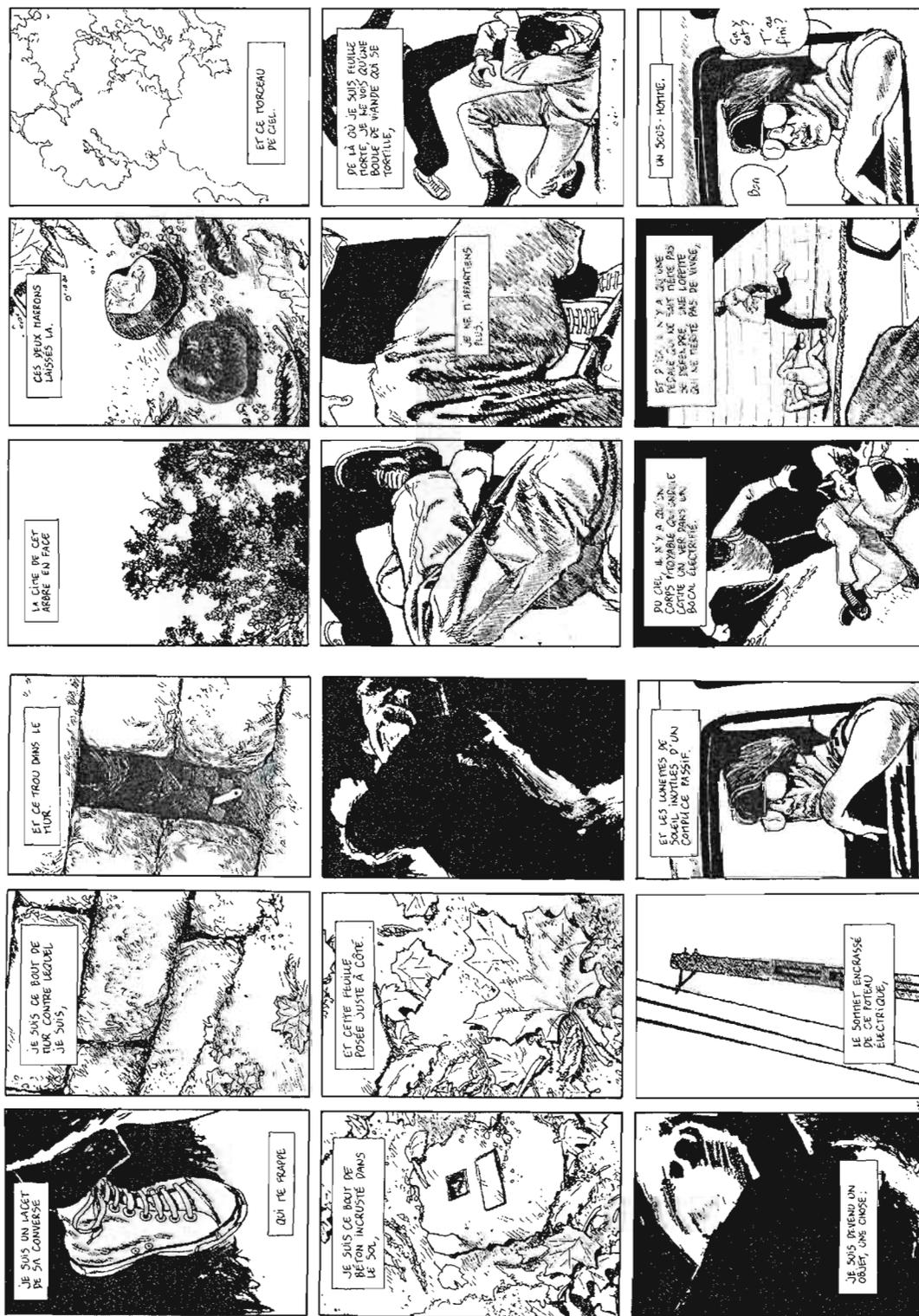
Figure 22 : *Journal (III)* [page 360, cases 1-3]



Figure 23 : Journal (III) [page 71]



Figures 24-25 : *Journal (III)* [pages 186-187]



Figures 26-27 : Journal (III) [pages 188-189]

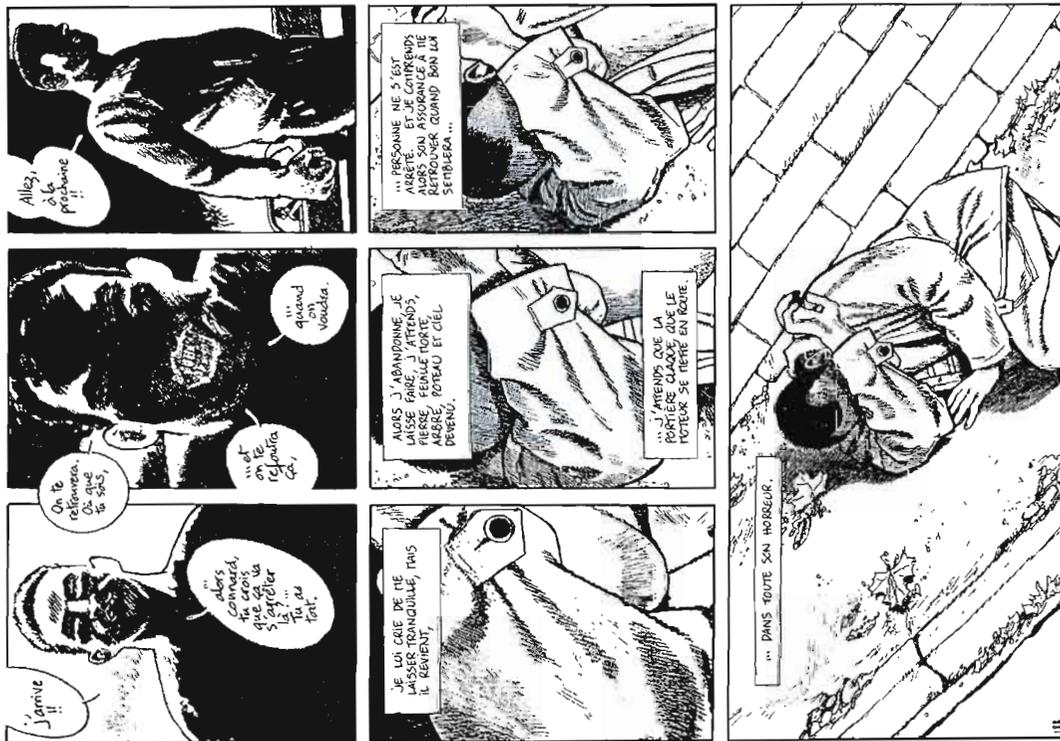
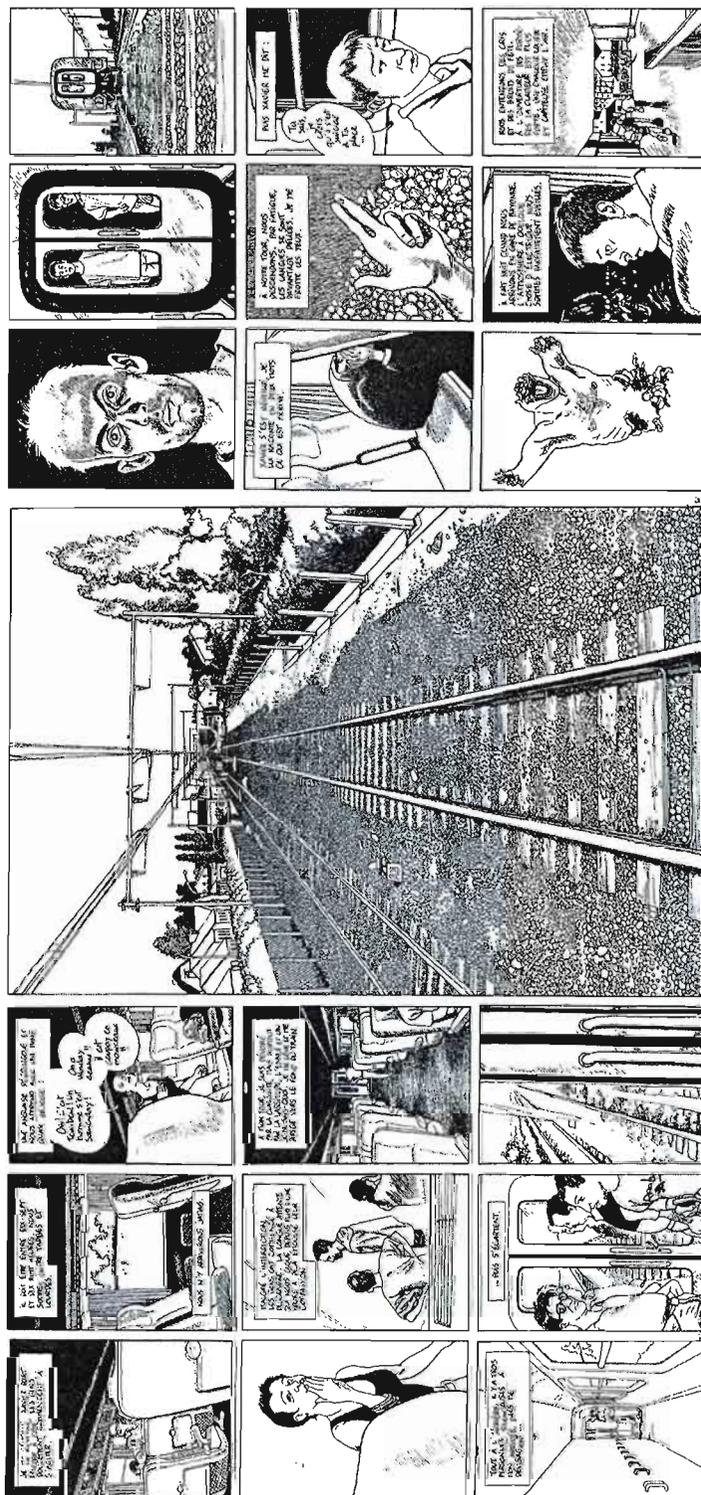


Figure 28 : *Journal (III)* [page 190]



Figures 32-33-34 : *Journal (III)* [pages 362-363-364]



Figure 35 : *Journal (4)*
[page 76, case 4]



Figure 36 : *Journal (4)*
[page 152, case 4]



Figure 37 : *Journal (4)* [page 71, case 4]

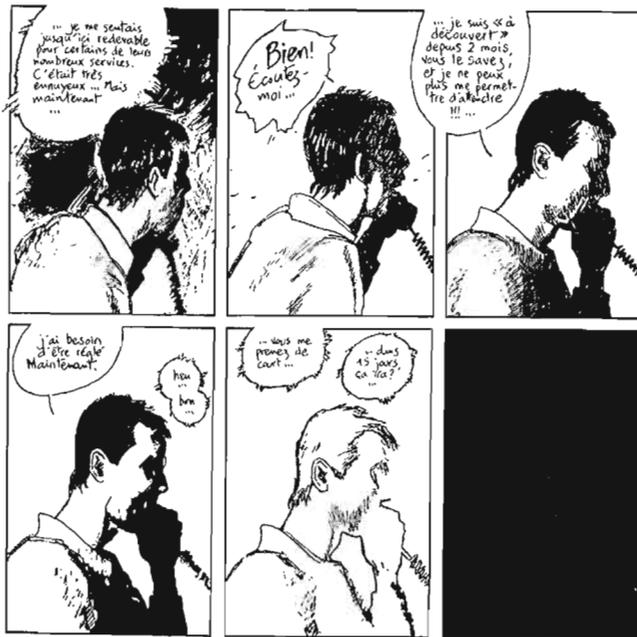


Figure 38 : *Journal (III)* [page 17, cases 1-6]



Figure 39 : *Journal (III)* [page 180, case 3]



Figure 40 : *Journal (III)* [page 192, case 5]



Figure 41 : *Journal (III)* [page 192, case 6]

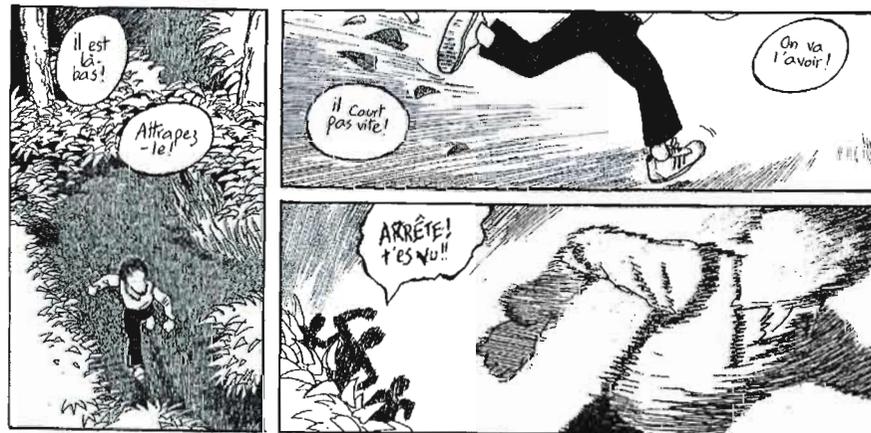
Figure 42 : *Journal (II)* [page 68, cases 6-9]Figure 43 : *Journal (I)* [page 5, cases 2-4]Figure 44 : *Journal (I)* [page 6, cases 1-3]



Figure 47 : Journal (III) [page 44]



Figure 48 : *Journal (I)* [page 24, cases 4-6]



Figure 49 : *Journal (I)* page 25, cases 1-3]

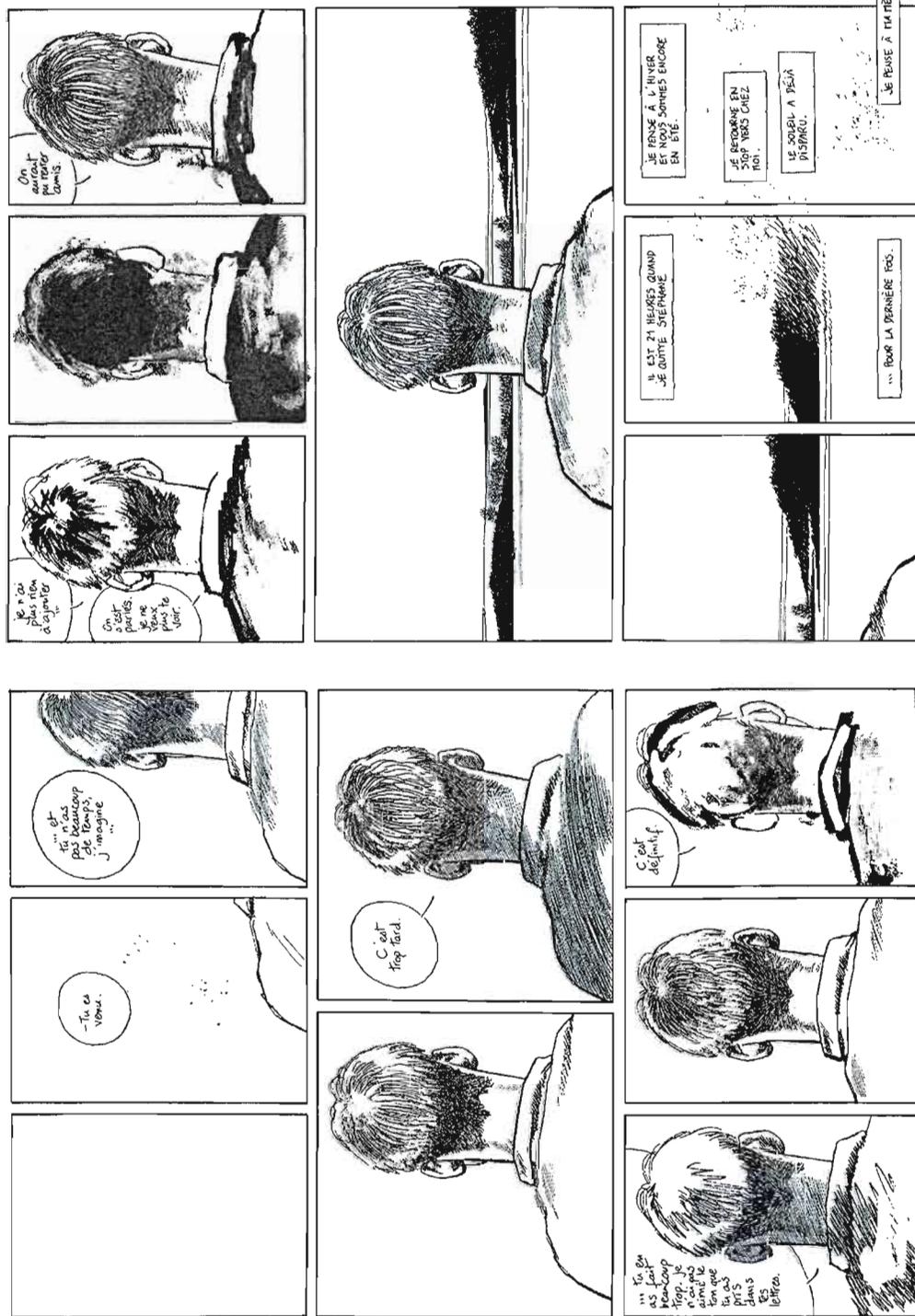


Figure 50 : *Journal (III)* page 16, case 1]

Figure 51 : *Journal (II)* [page 31]



Figure 52 : *Journal (III)* [page 190, cases 1-3]



Figures 53-54 : *Journal (I)* [pages 108-109]



Figure 55 : *Journal (I)* [page 91, case 5]



Figure 56 : *Journal (III)* [page 295, cases 3-9]



Figure 57 : *Journal (III)* [page 116]

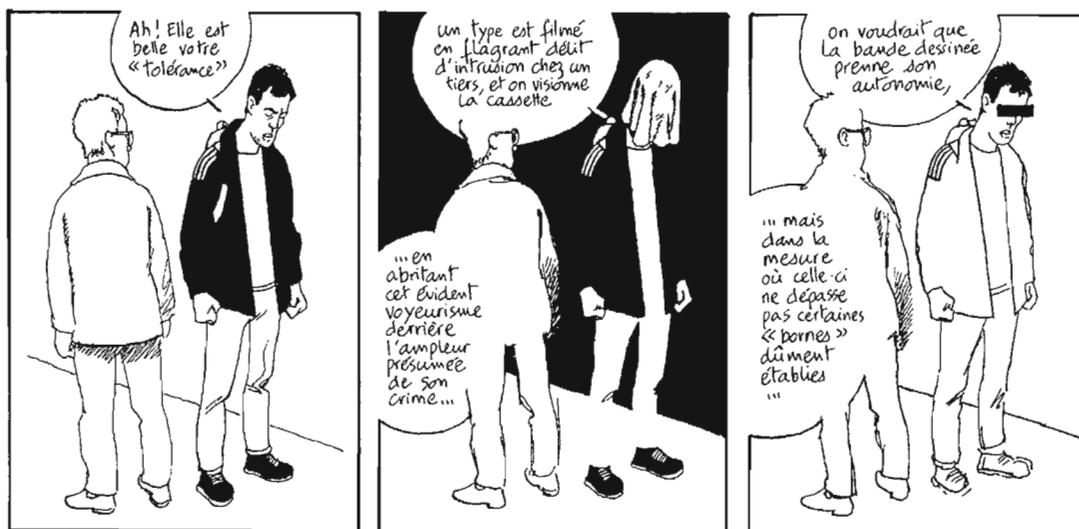


Figure 58 : *Journal (III)* [page 253, cases 1-3]

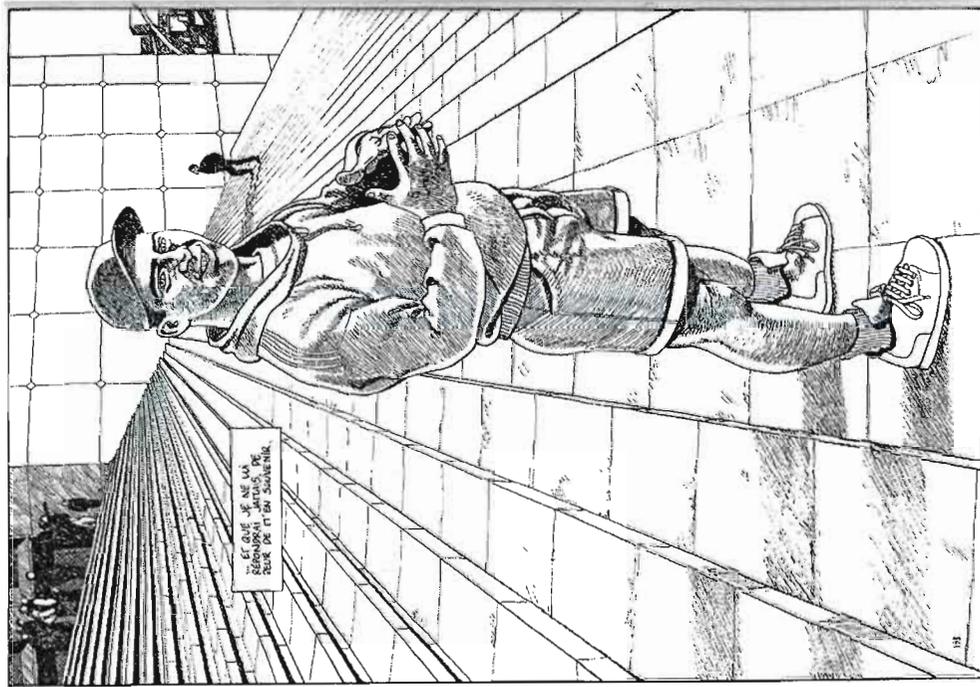


Figure 59 : *Journal (III)* [page 116]

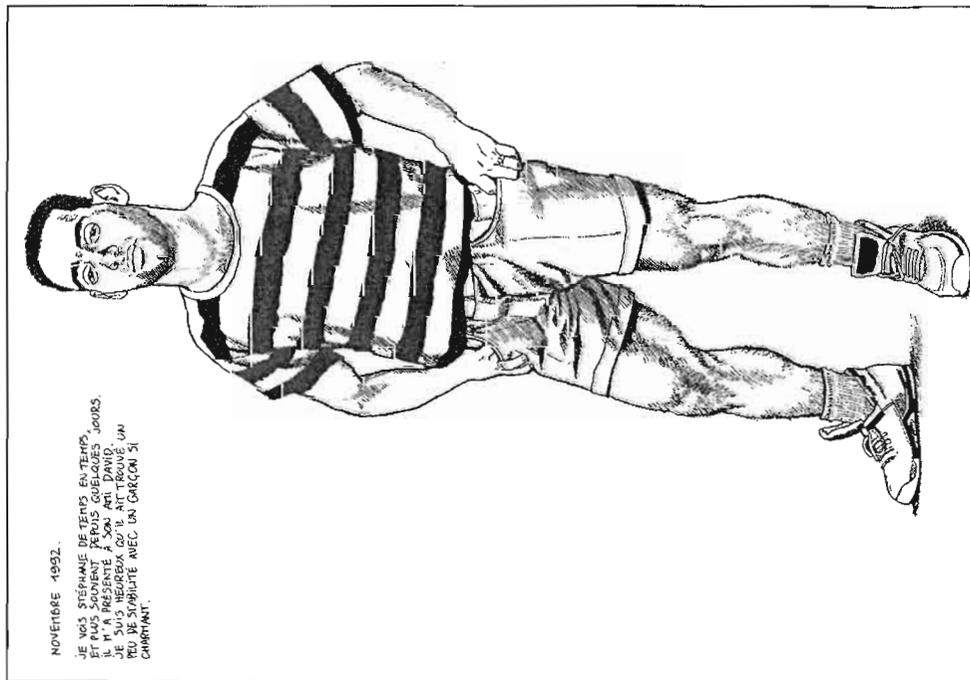
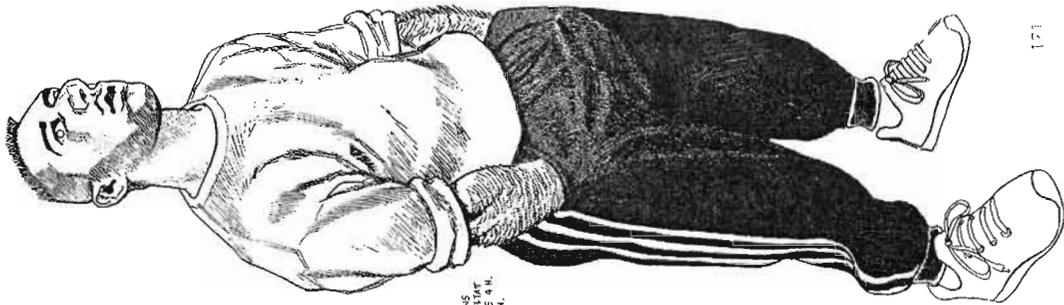
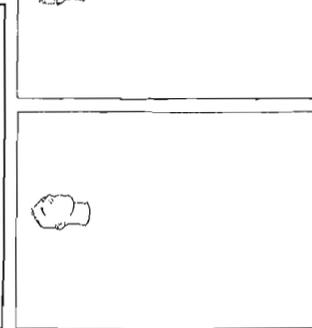
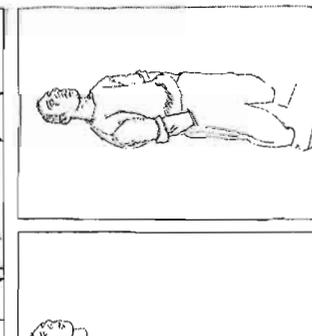
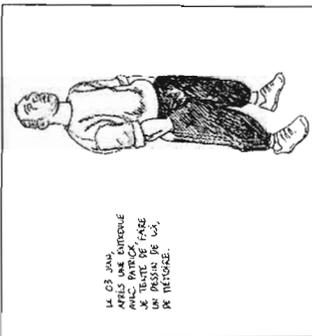


Figure 60 : *Journal (I)* [page 40]



J'ESTHENS
CE ESTHENS
A PAGES 41,
BO J'ESTHENS

171



Figures 61-62 : Journal (4) [pages 170-171]

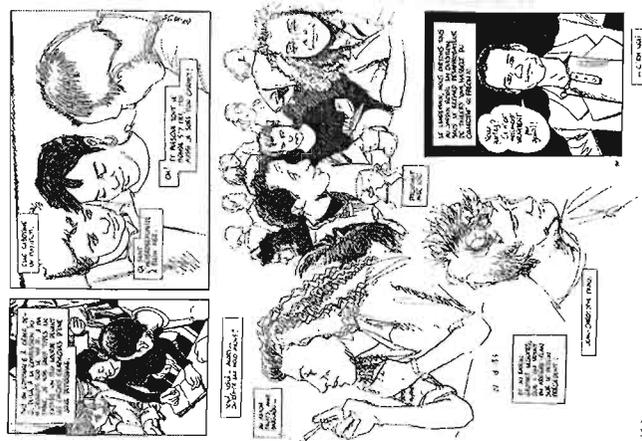


Figure 63 : *Journal (4)* [page 102]

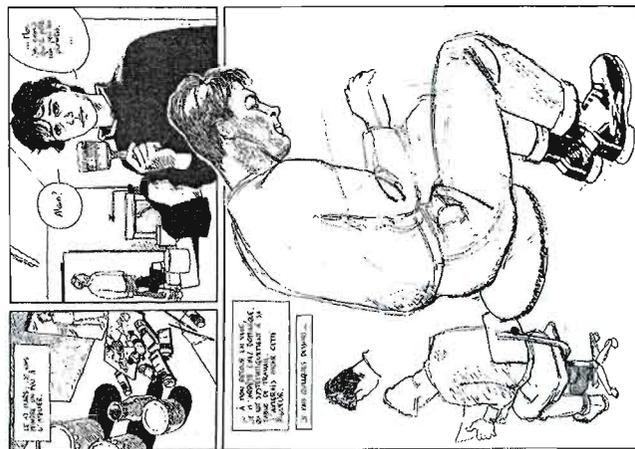


Figure 64 : *Journal (III)* [page 67]

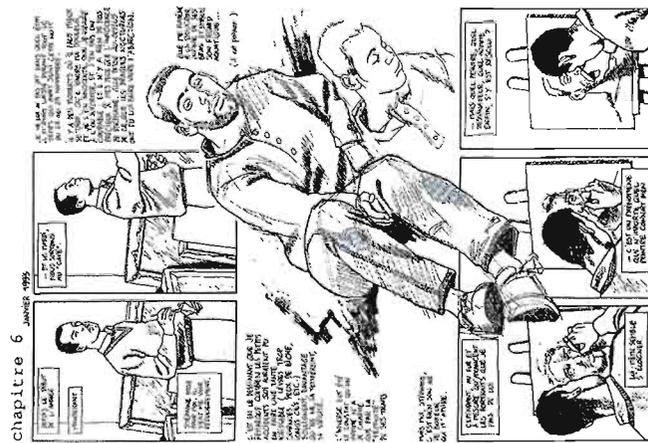
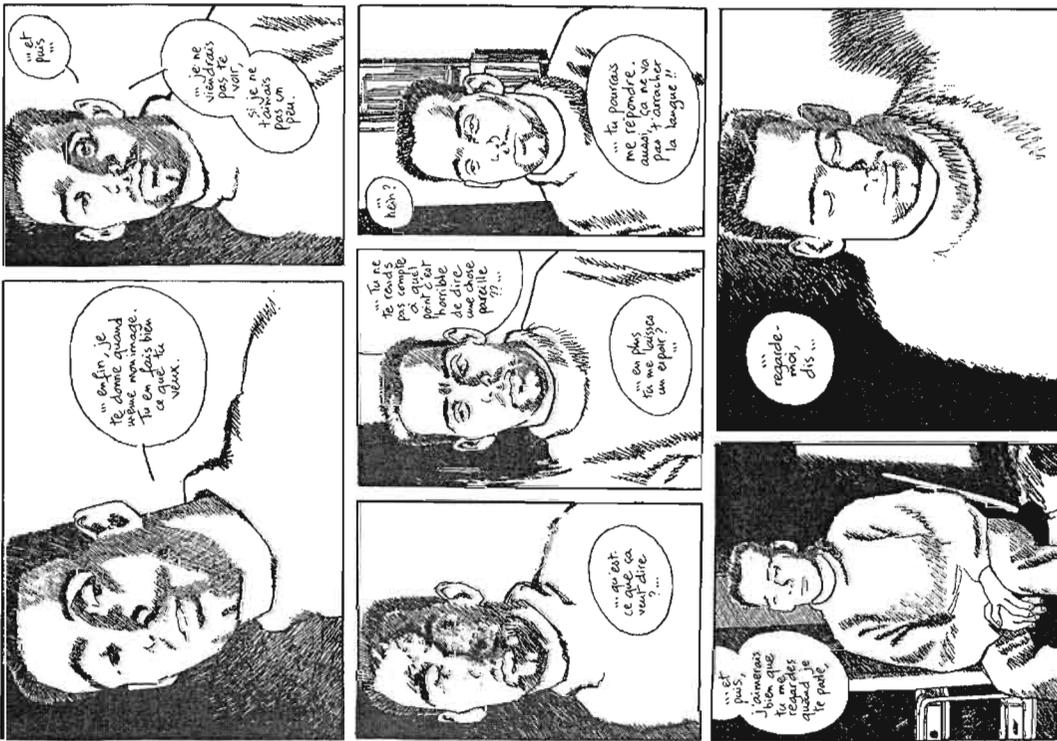
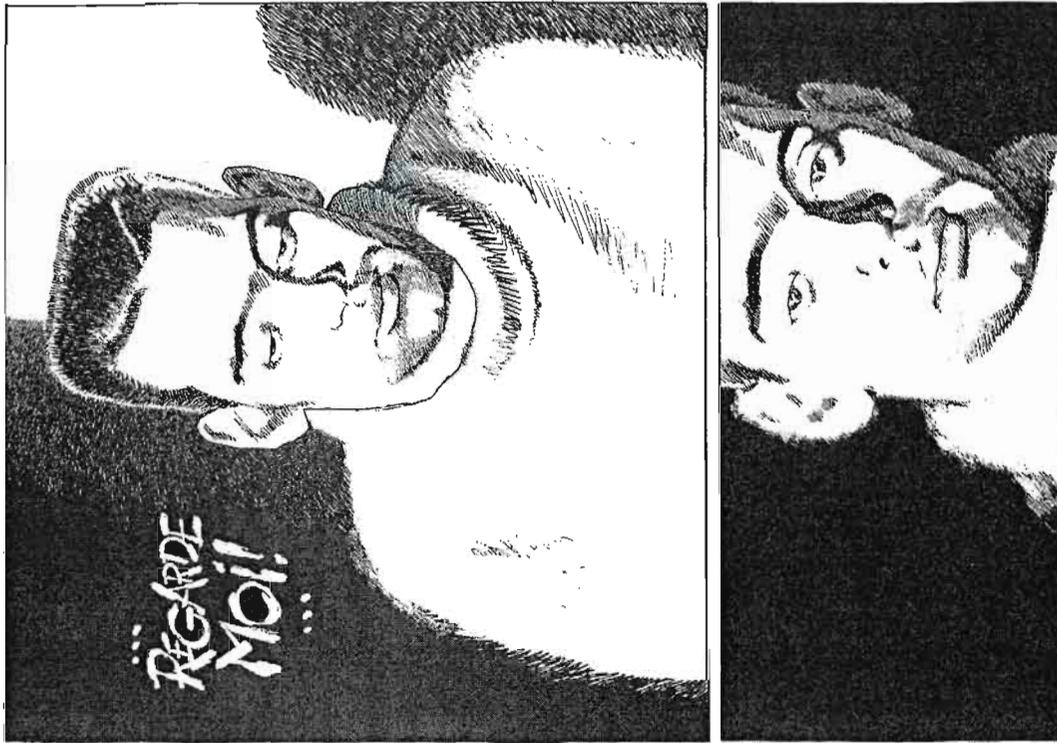


Figure 65 : *Journal (I)* [page 69]



Figure 66 : *Journal (I)* [page 49, case 1]

Figure 67 : *Journal (III)* [page 216]



Figures 68-69 : *Journal (I)* [pages 76-77]



Figure 70 : *Journal (III)* [page 309]

Figure 71: *Journal (II)* [page 29]



Figure 72 : Journal (III) [page 300]

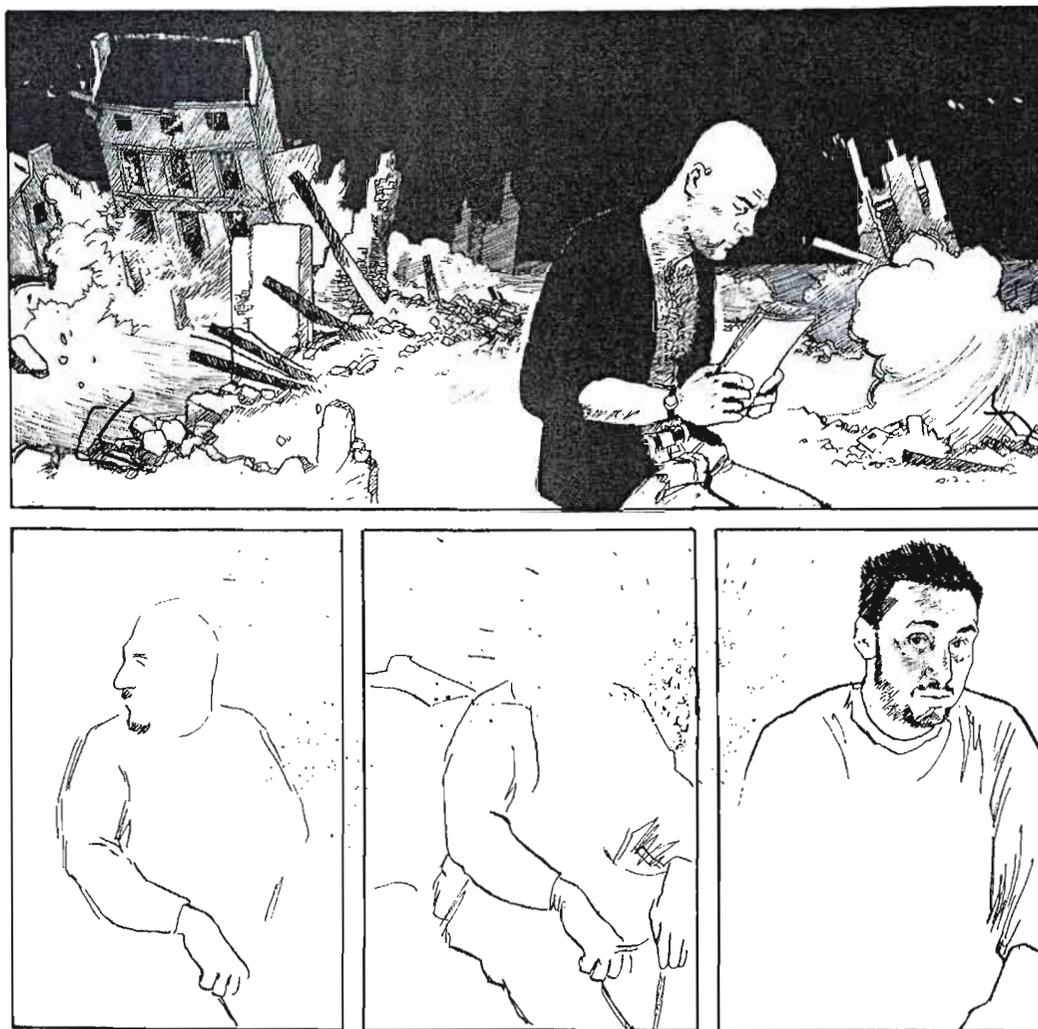


Figure 73 : *Journal (III)* [page 136, cases 1-4]

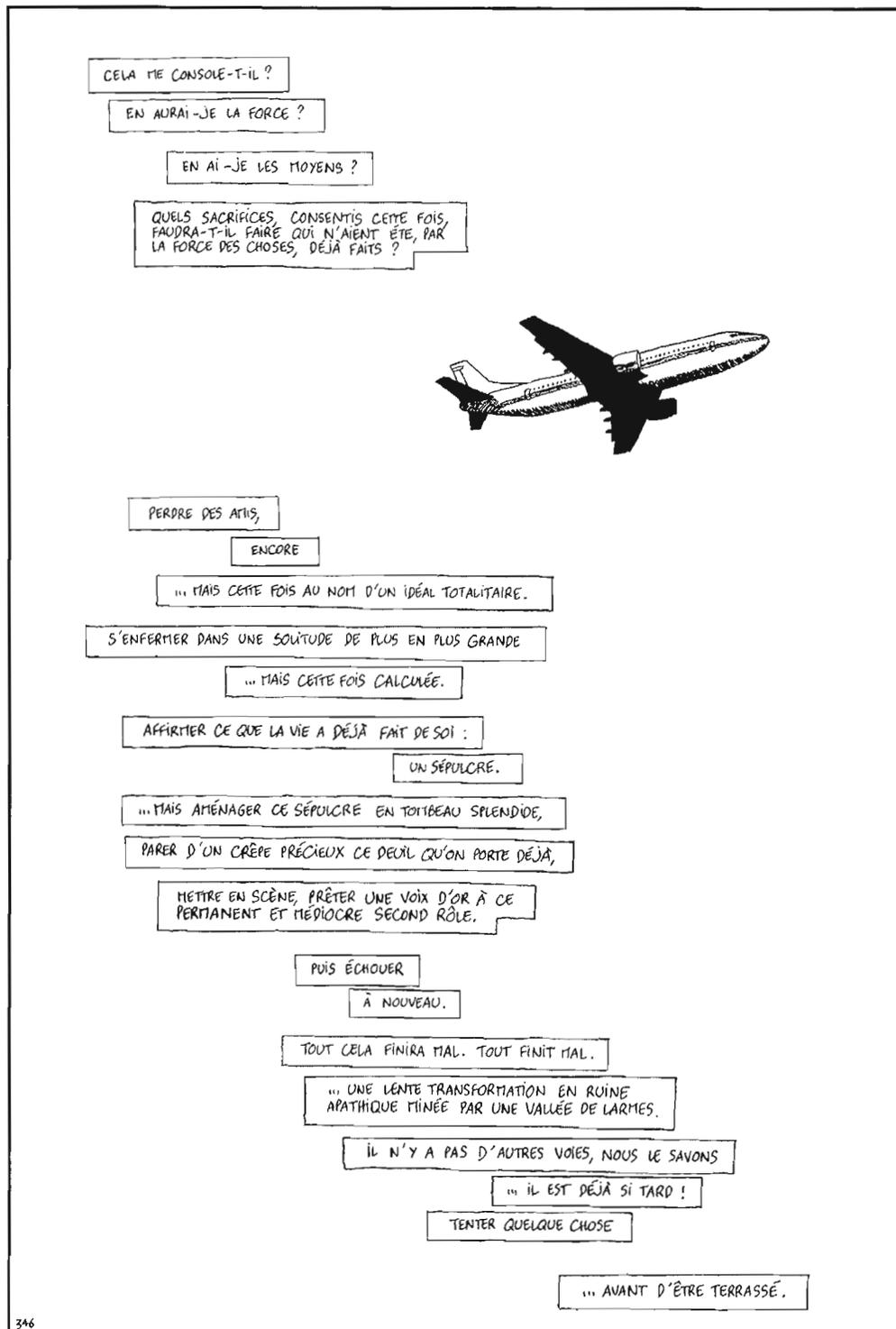


Figure 74 : Journal (III) [page 348]

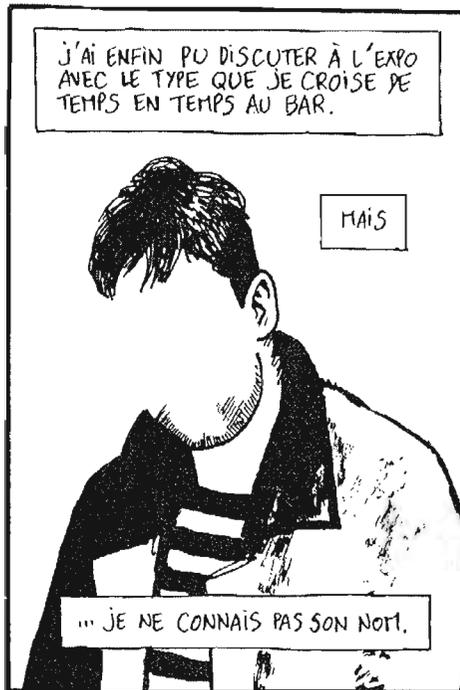


Figure 75 : *Journal (III)*
[page 15, case 6]



Figure 76 : *Journal (III)*
[page 22, case 4]



Figure 77: *Journal (III)* [page 131, case 1]

19 JUIN 1994

J'HÉSITE UN LONG MOMENT SOUS LES FENÊTRES DE DOMINIQUE AVANT DE ME DÉCIDER À MONTER ENFIN. JE N'AI PAS DORTI DE LA NUIT. DANS TOUS LES SENS DU TERTIE, ME VOICI AU PIED DU MUR, ET AUJOURD'HUI, JE SOUHAITERAIS QUE CE SOIT SON TOUR : L'OBULGÉR À S'AVOUEUR OU LE RÉDUIRE À LA PUDEUR.

J'AI UN CADEAU POUR LUI, DEUX CASSETTES. DESSUS, LE « WAR REQUIEM » DE BRITTEN, « THE CANYON » ET « ITAÏPU » DE PHILIP GLASS (JE SAIS QU'IL AIME LES WESTERNS), « MORT ET TRANSFIGURATION » DE RICHARD STRAUSS ET LE « CANTUS » DE PÂRT.

PUIS

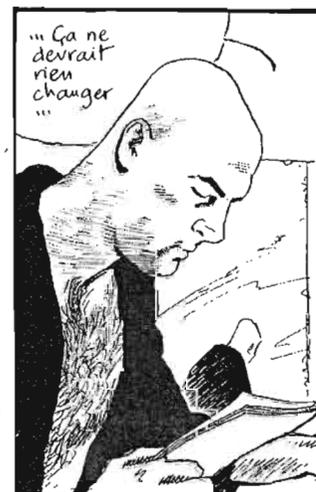
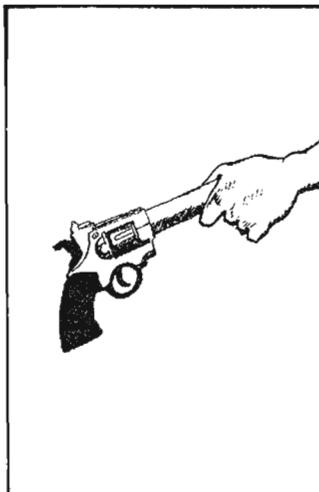


Figure 78: Journal (III) [page 130]

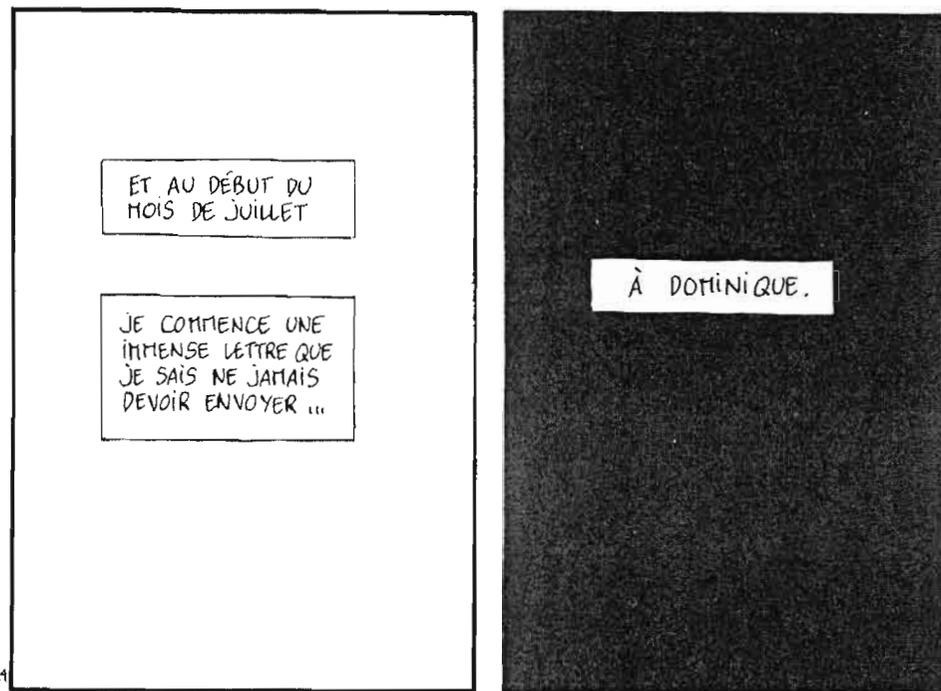


Figure 81 : (*Journal (III)*) [page 326, cases 8-9]



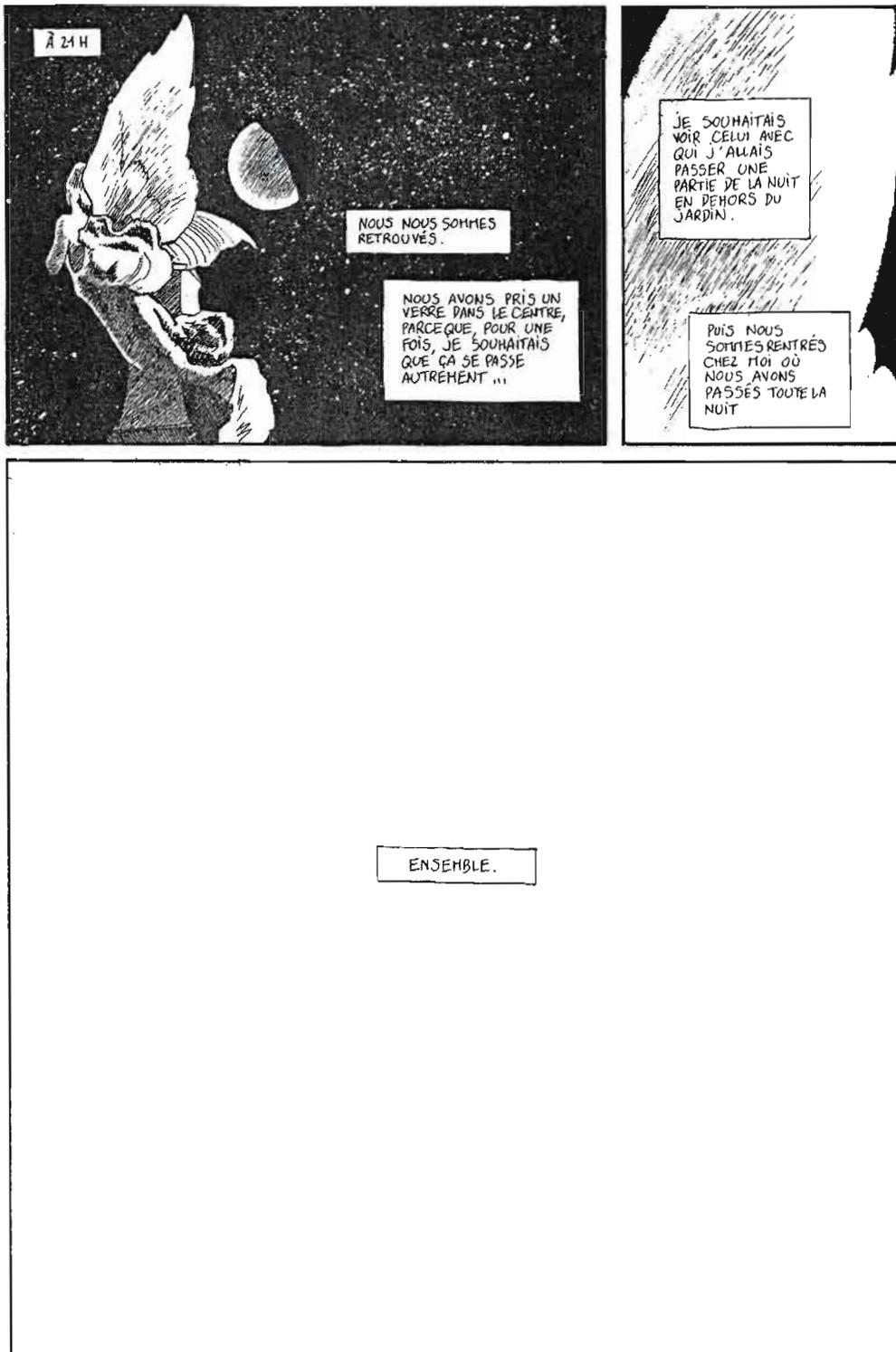
... de la tolérance

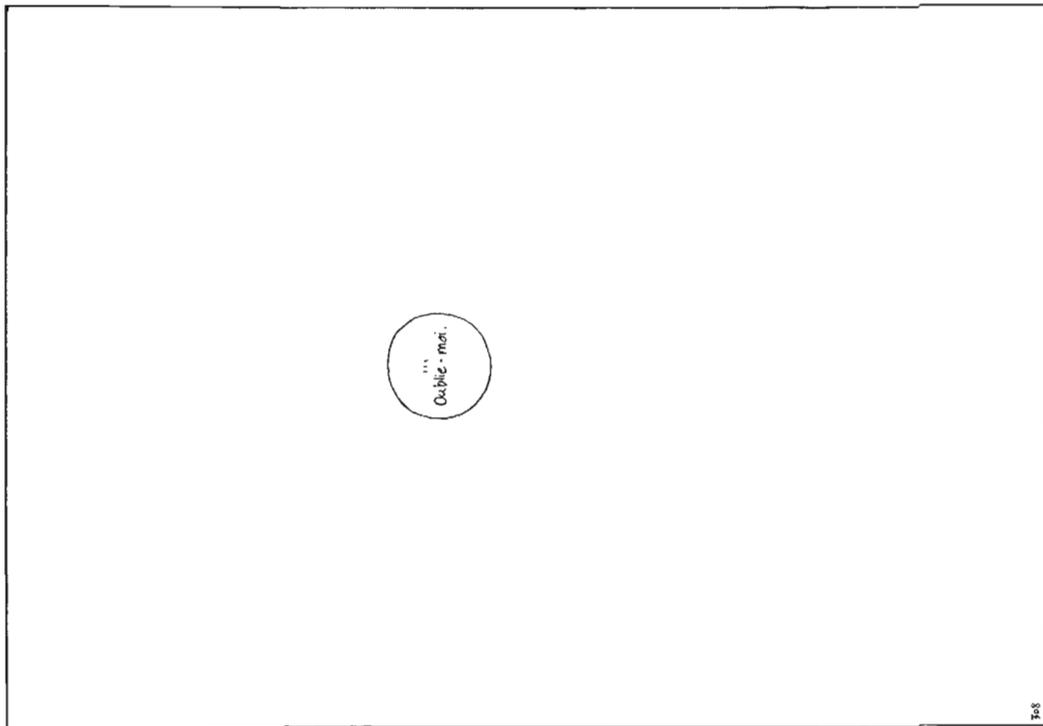
Figure 82: Journal (III) [page 267]



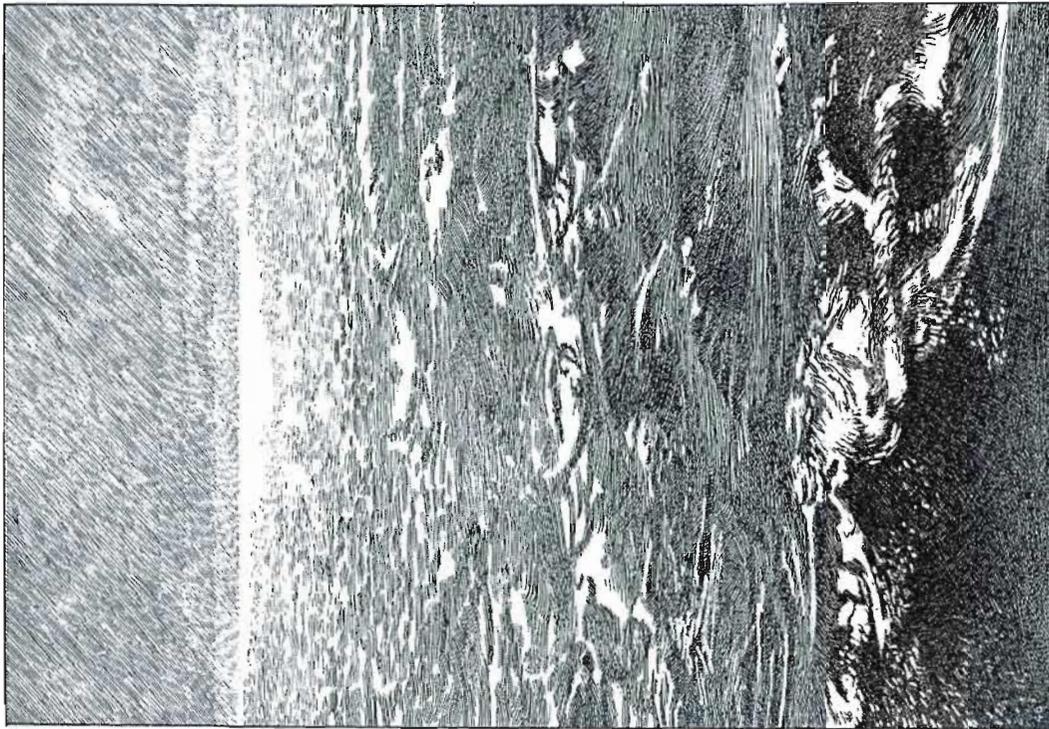
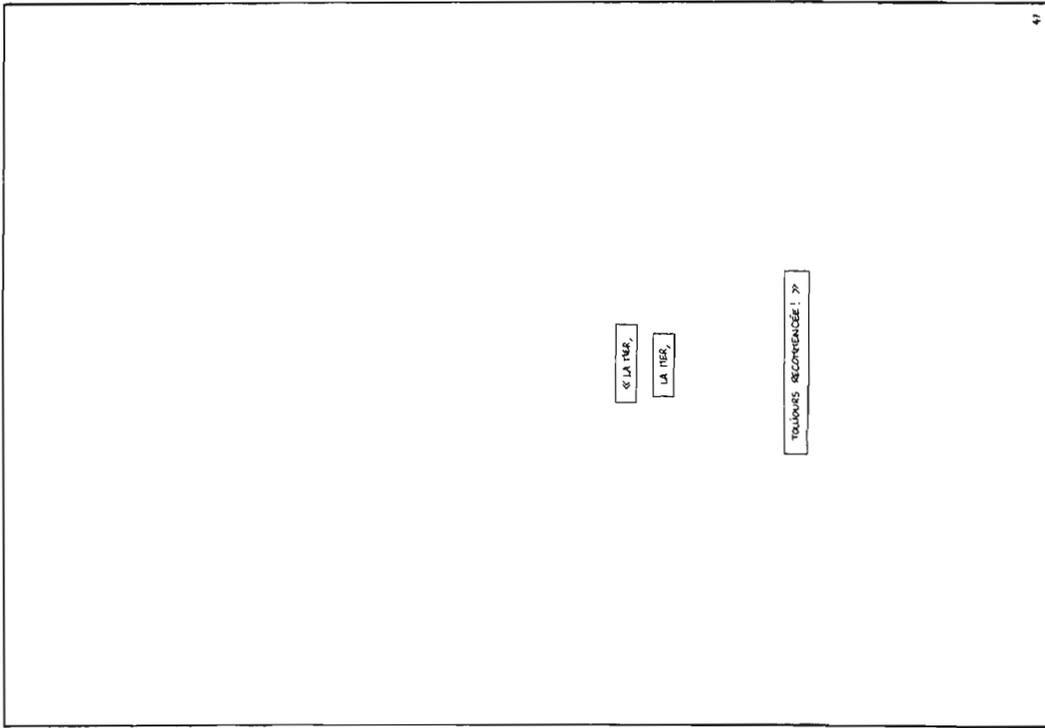
TOUTES MES LETTRES.

Figure 83: *Journal (I)* [page 101]

Figure 84 : *Journal (I)* [page 26]



Figures 85-86 : *Journal (III)* [pages 309-310]



Figures 87-88: *Journal (4)* [pages 50-51]



Figure 89 : *Ego comme X* n° 5 [page 1-2]

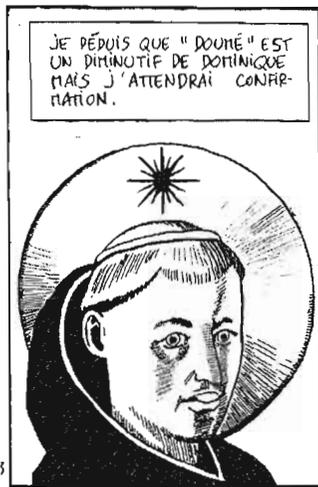


Figure 90 : *Journal (III)*
[page 15, case 8]



Figure 91: *Journal (III)*
[page 227, cases 8-9]



Figure 92 : *Journal (III)* [page 228, cases 3-4]

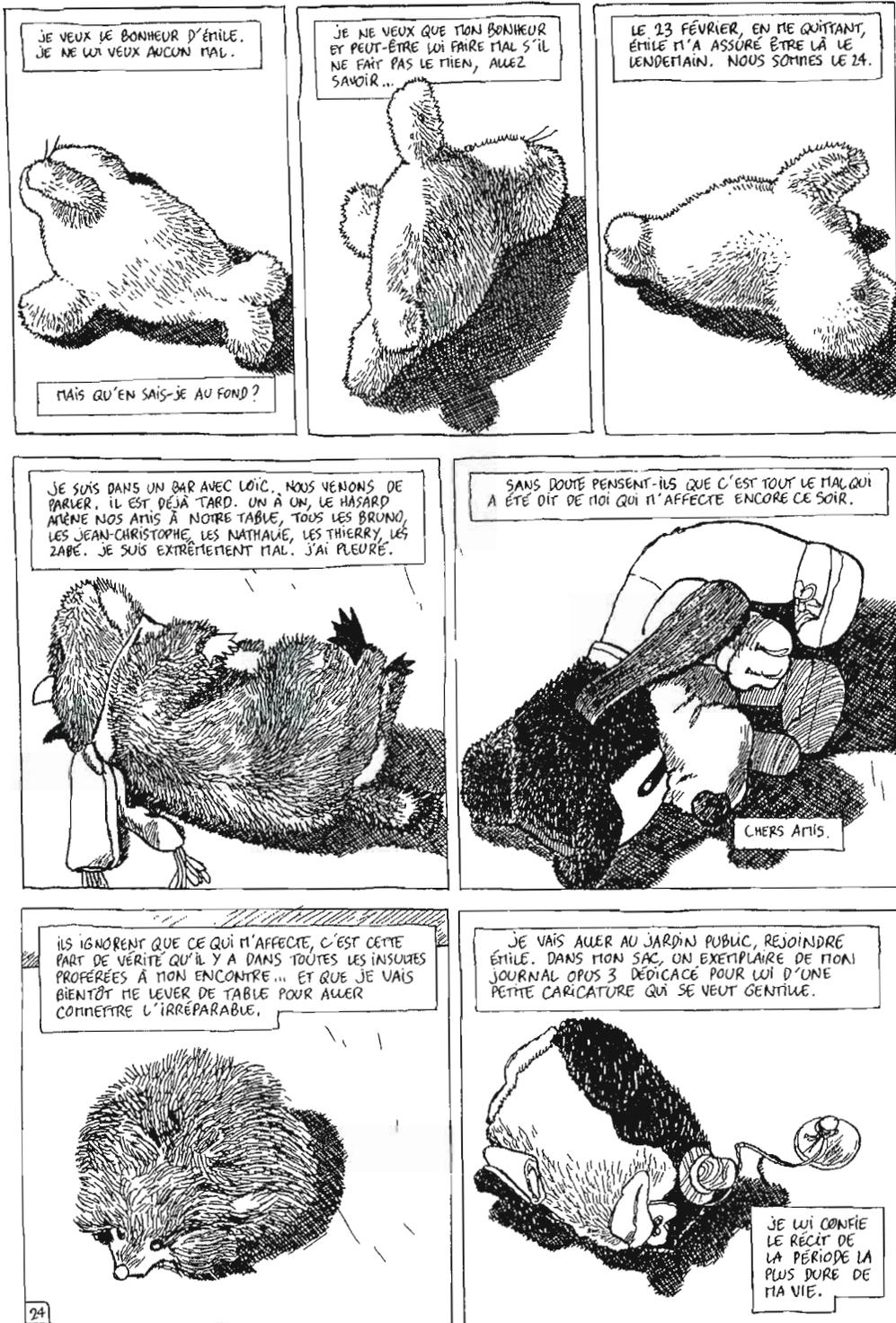
Figure 93 : *Ego comme X* n° 7 [page 80]



Figure 94 : Journal (II) [page 21]



Figure 95 : *Journal (II)* [page 24, cases 3-4]

juin, juillet

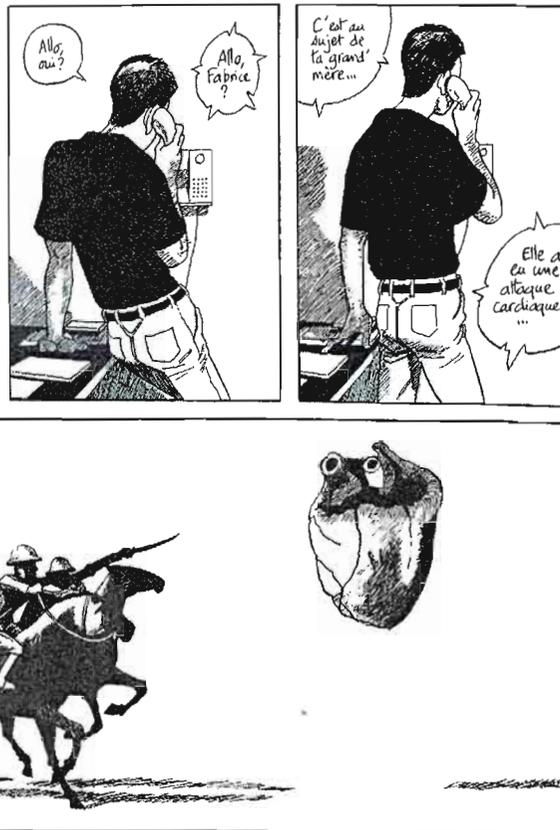
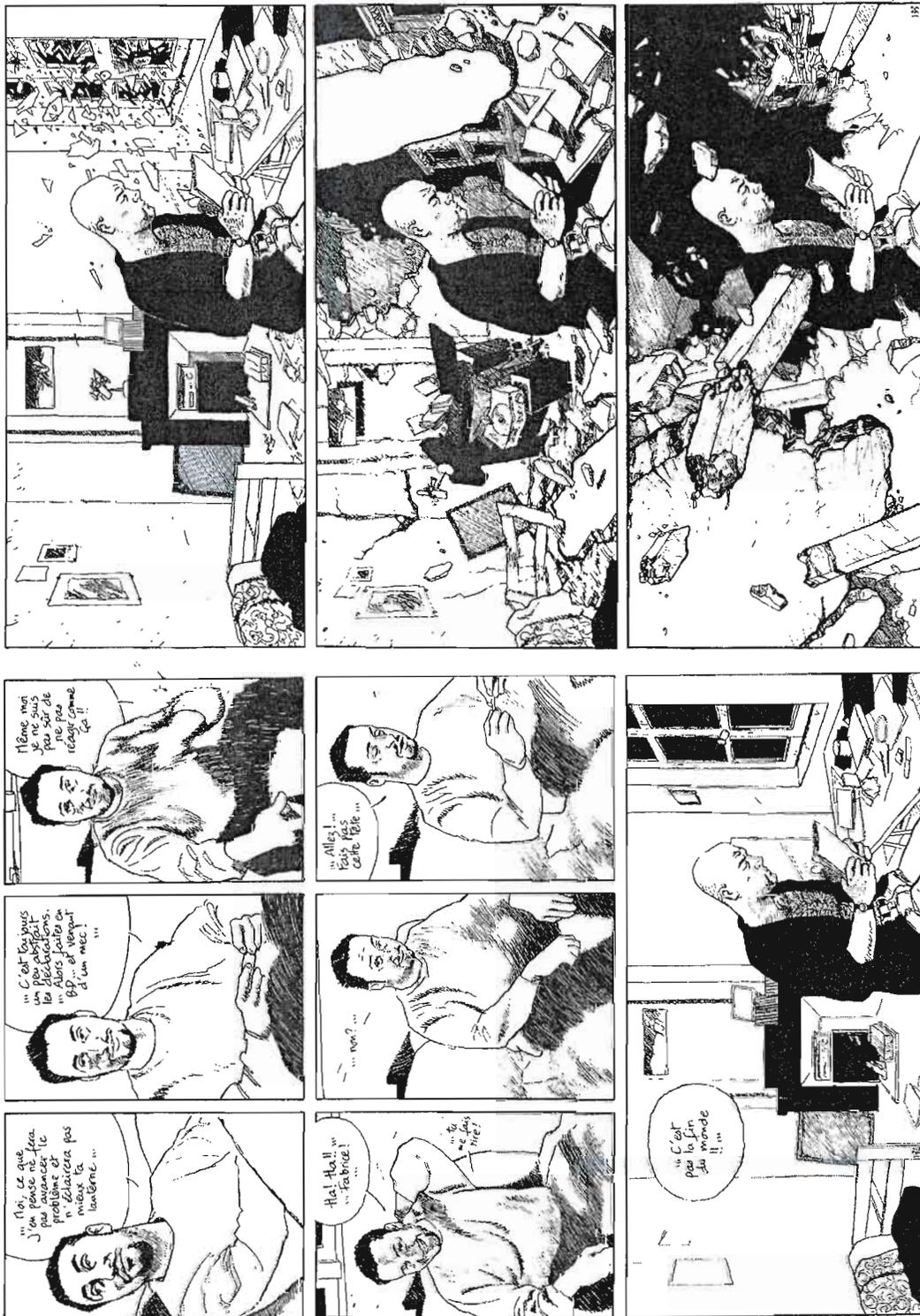


Figure 96 : *Journal (4)* [page 181, cases 1-3]



Figures 97-98 : *Journal (III)* [pages 134-135]



Figure 99 : *Journal (I)* [page 45, cases 6-7]

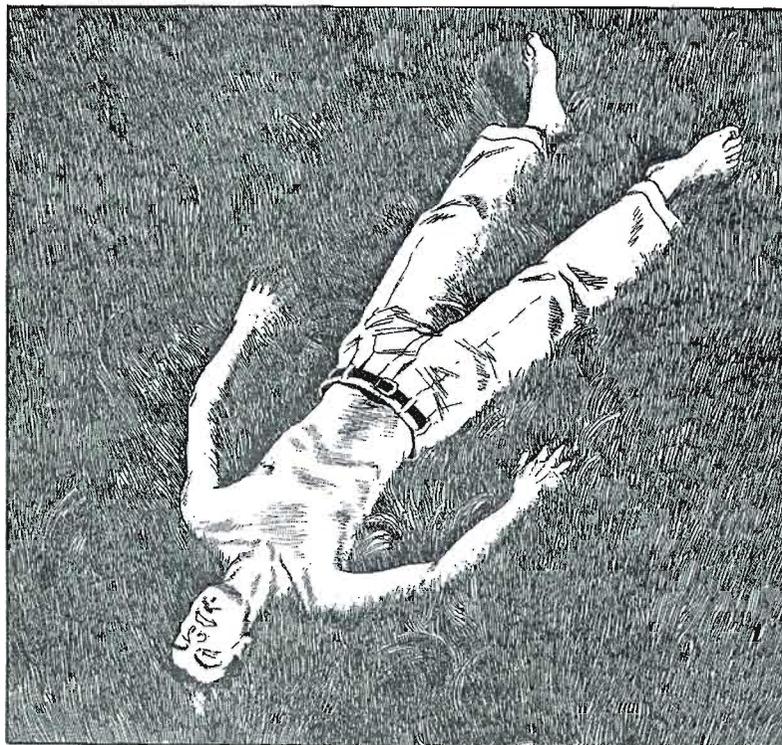


Figure 100 : *Journal (I)* [page 46, case 1]

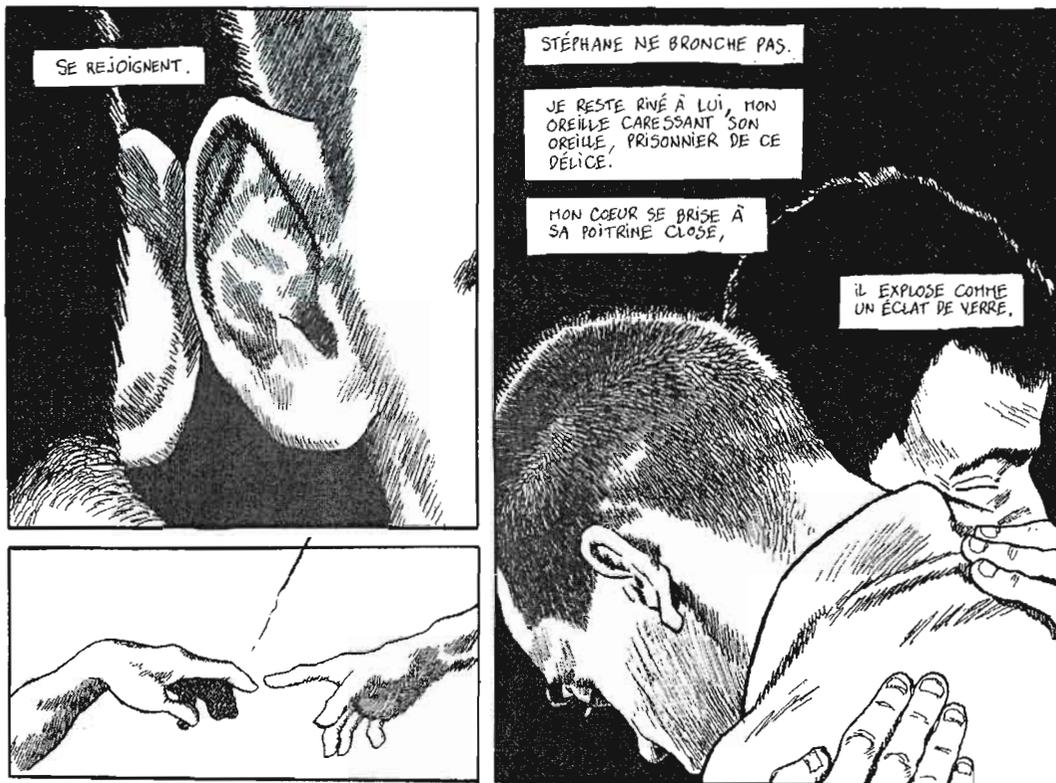
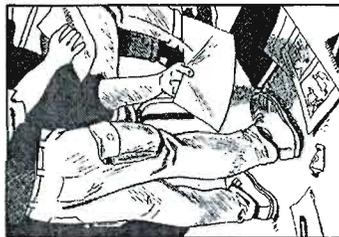
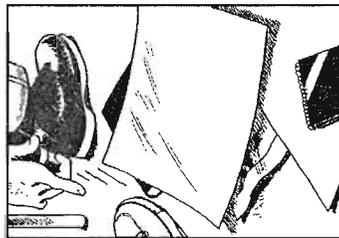
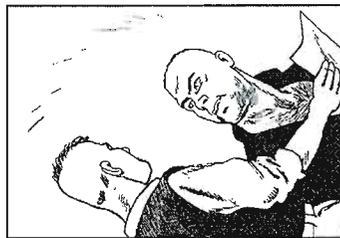
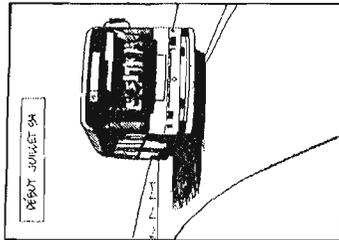
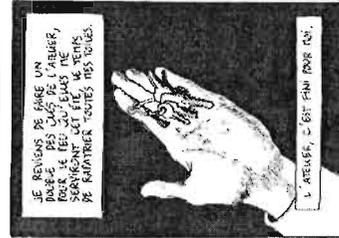
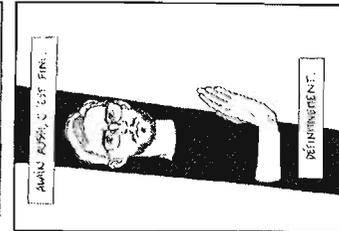
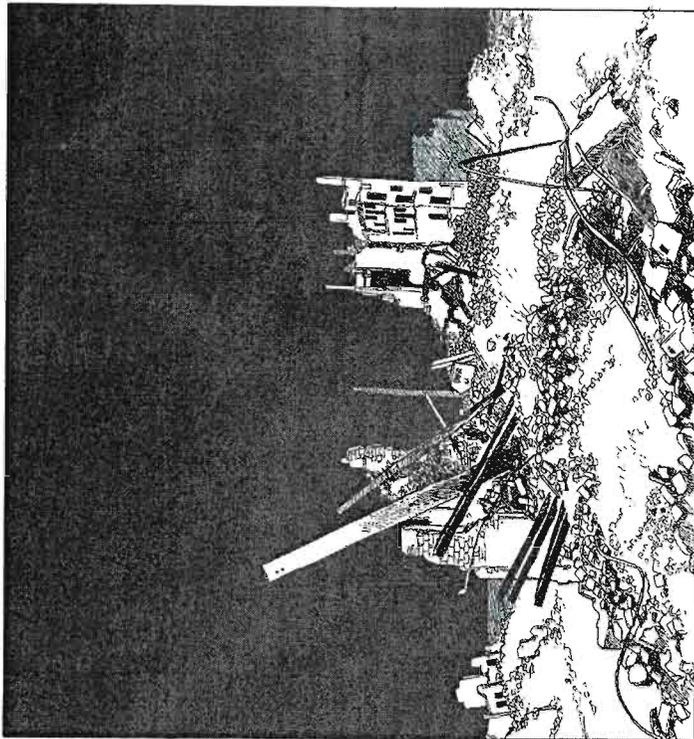
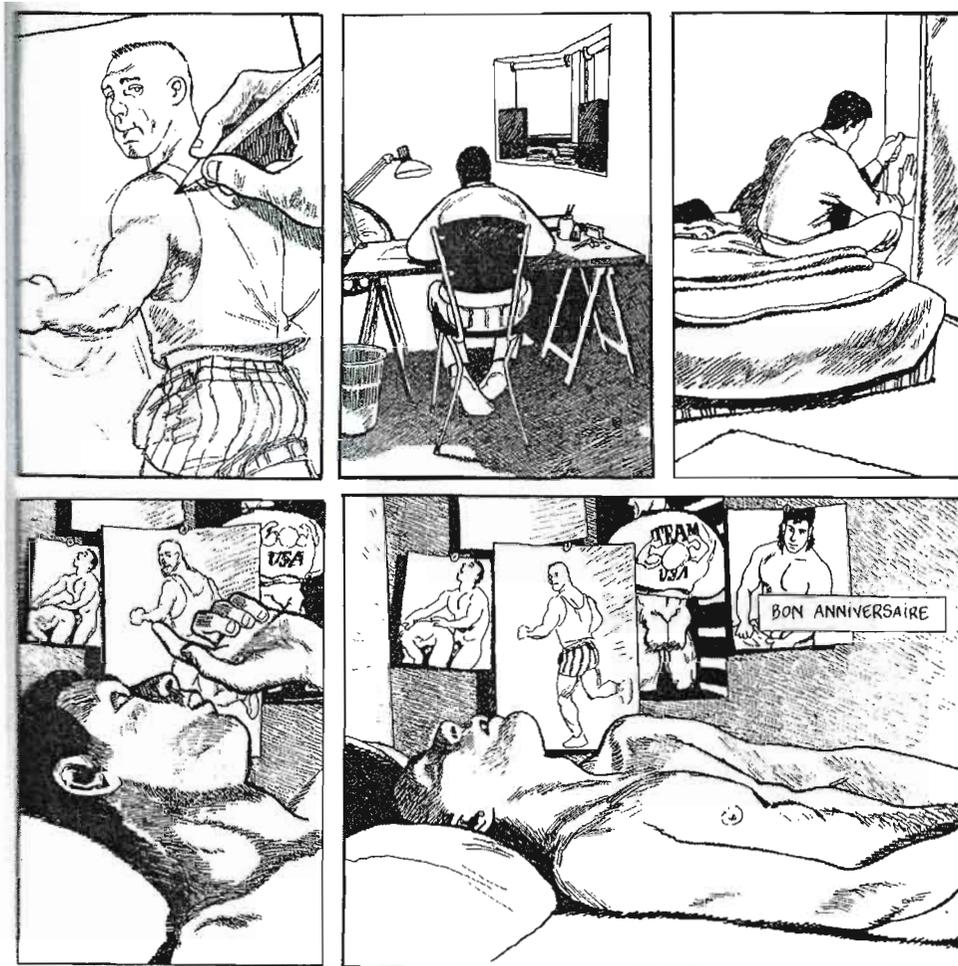


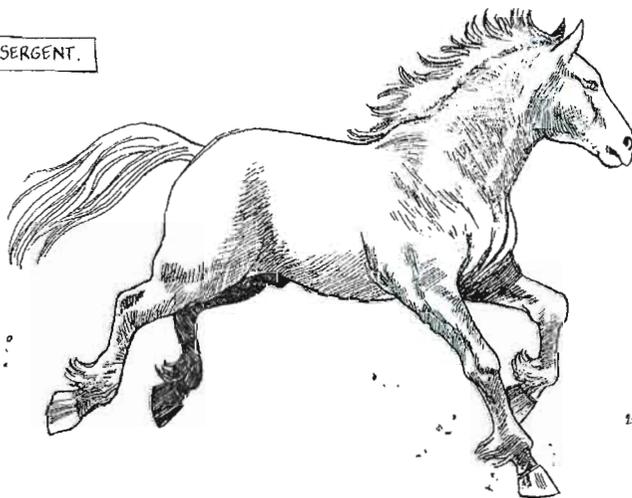
Figure 101 : *Journal (I)* [page 57, cases 1-3]



Figures 102-103 : Journal (III) [pages 146-147]



MON SERGENT.



144

243

Figure 104 : *Journal (III)* [page 243]

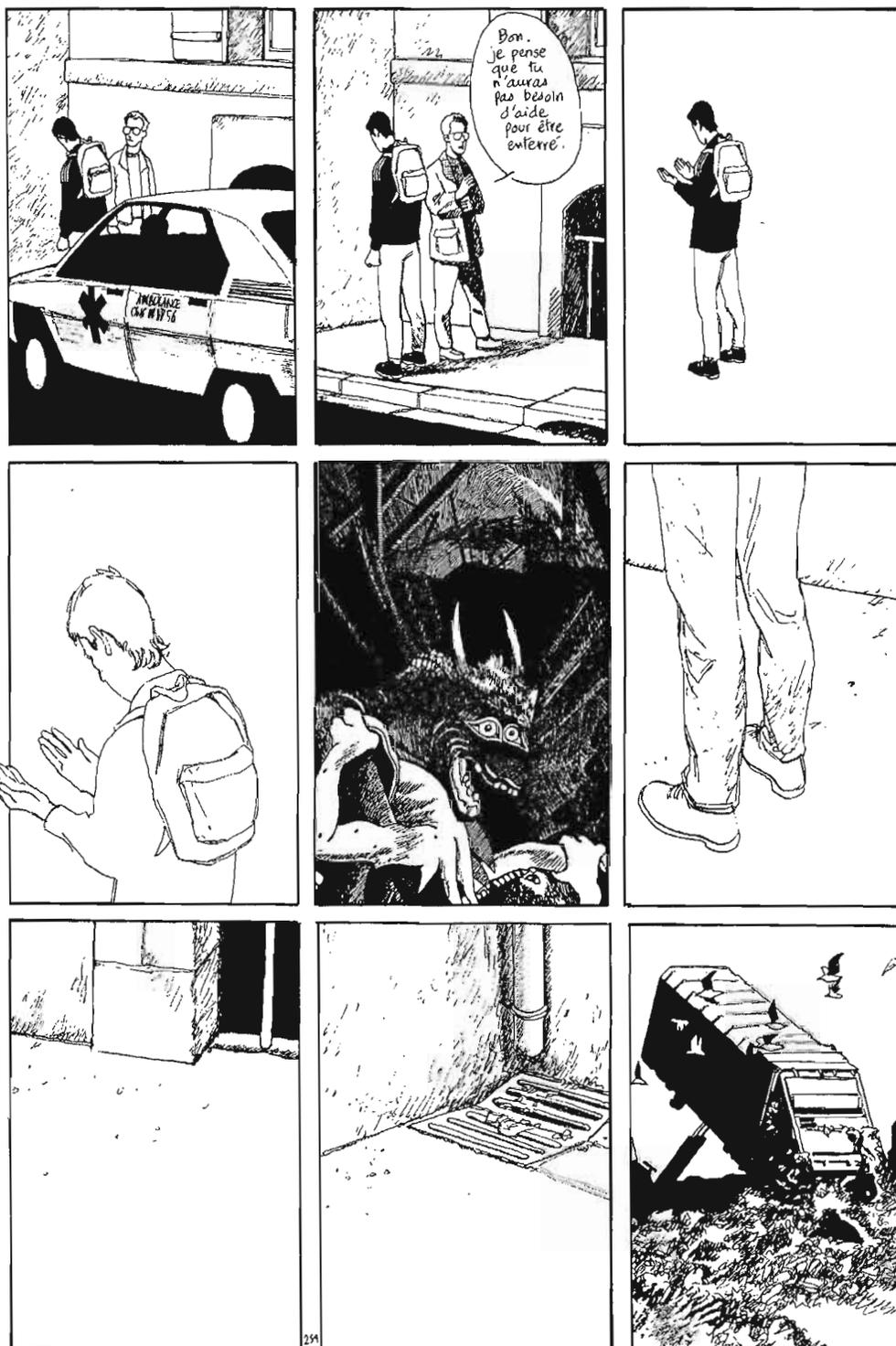


Figure 105: *Journal (III)* [page 256]

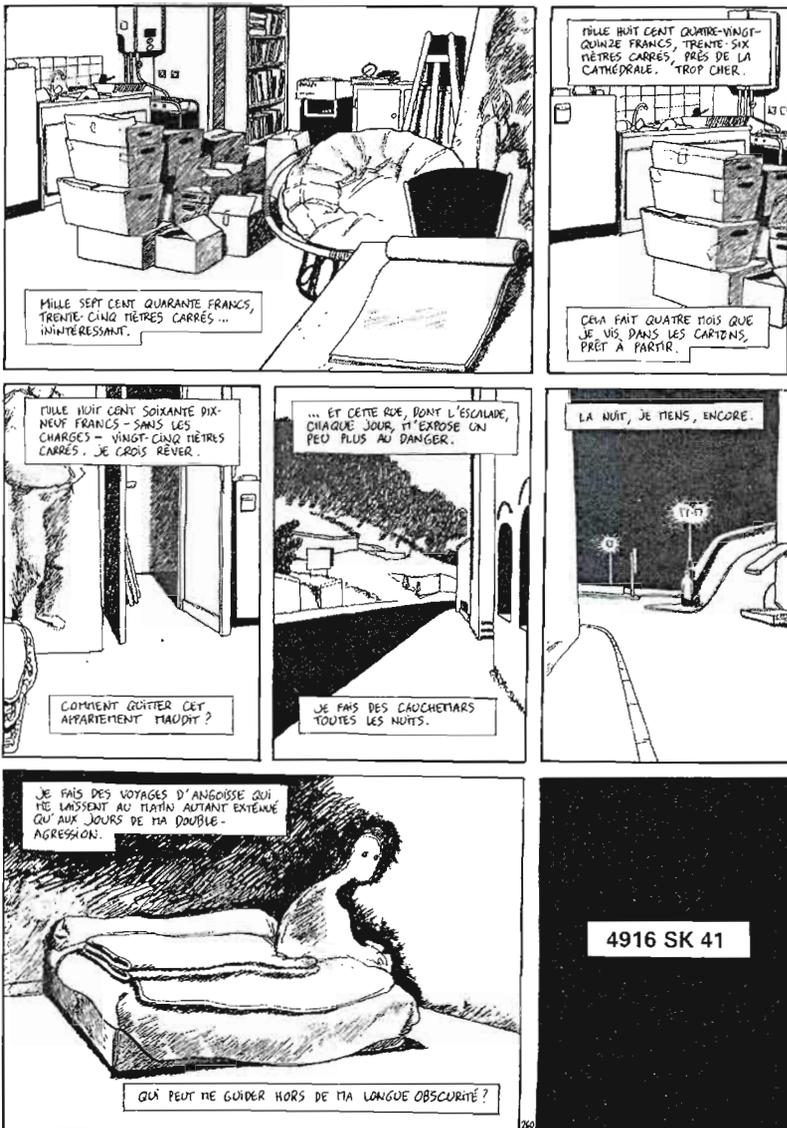




Figure 108: *Journal (I)* [page 58]

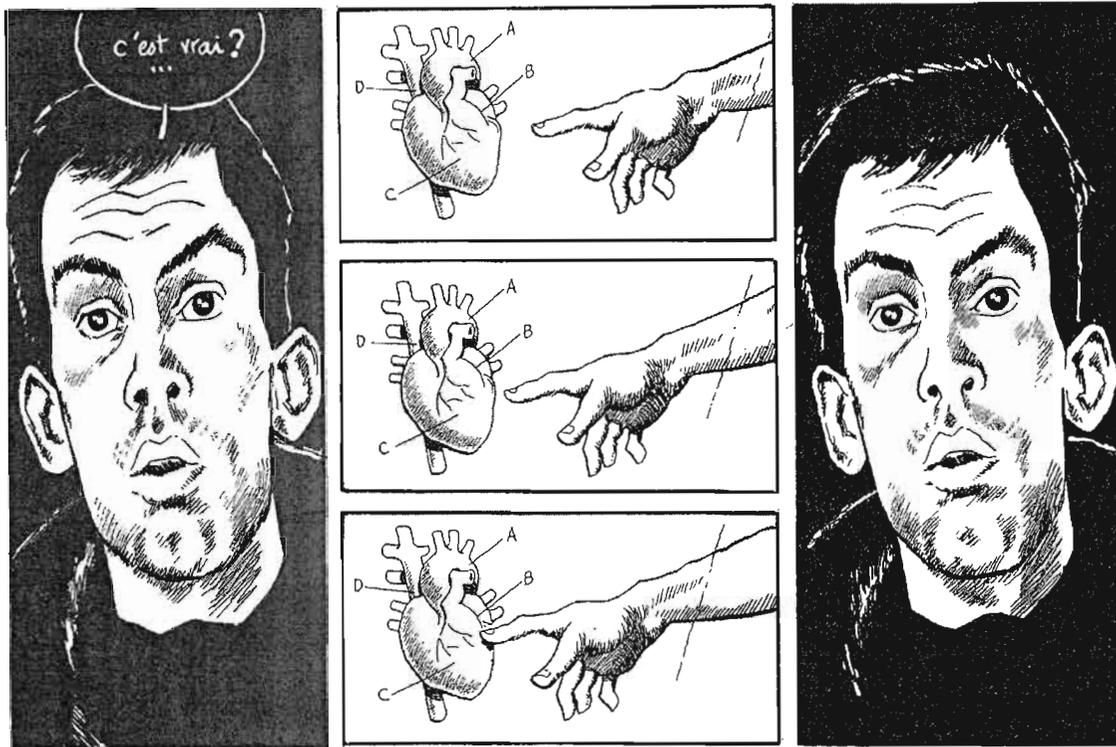


Figure 109 : *Journal (I)* [page 61, cases 1-5]

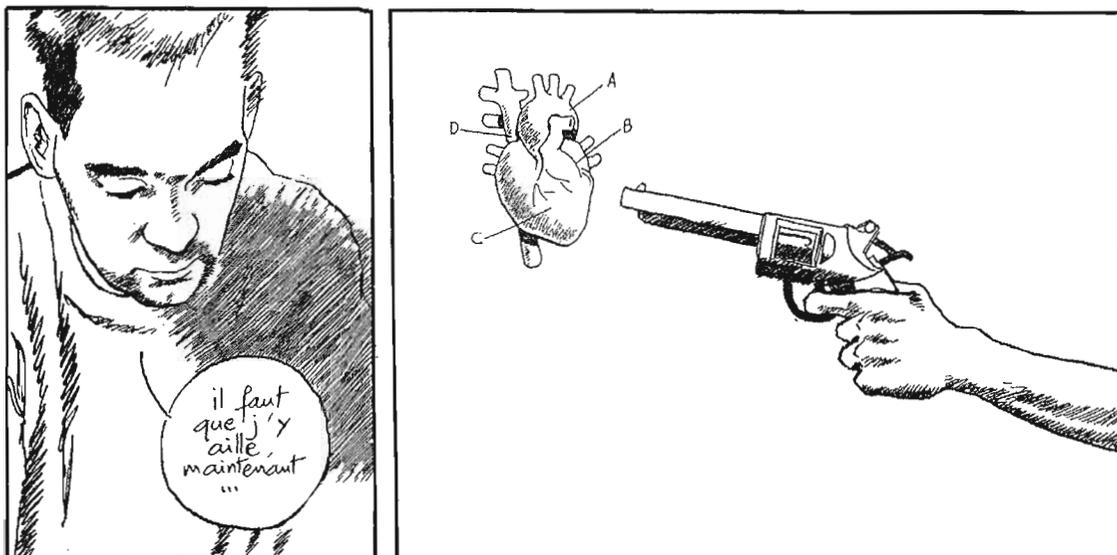


Figure 110 : *Journal (I)* [page 63, cases 4-5]



Figure 111 : *Journal (4)* [page 204]

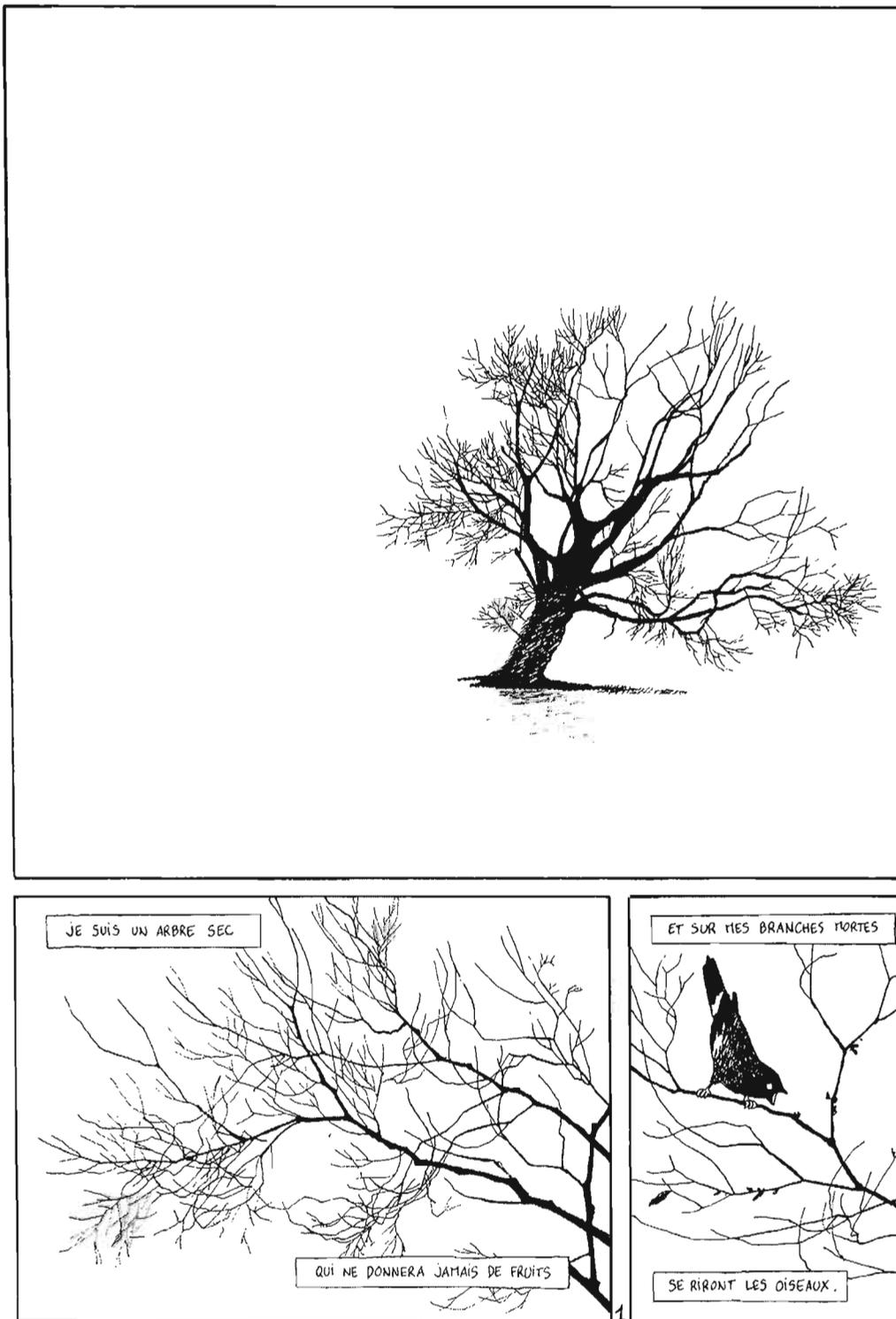


Figure 112 : *Journal (III)* [page 3]

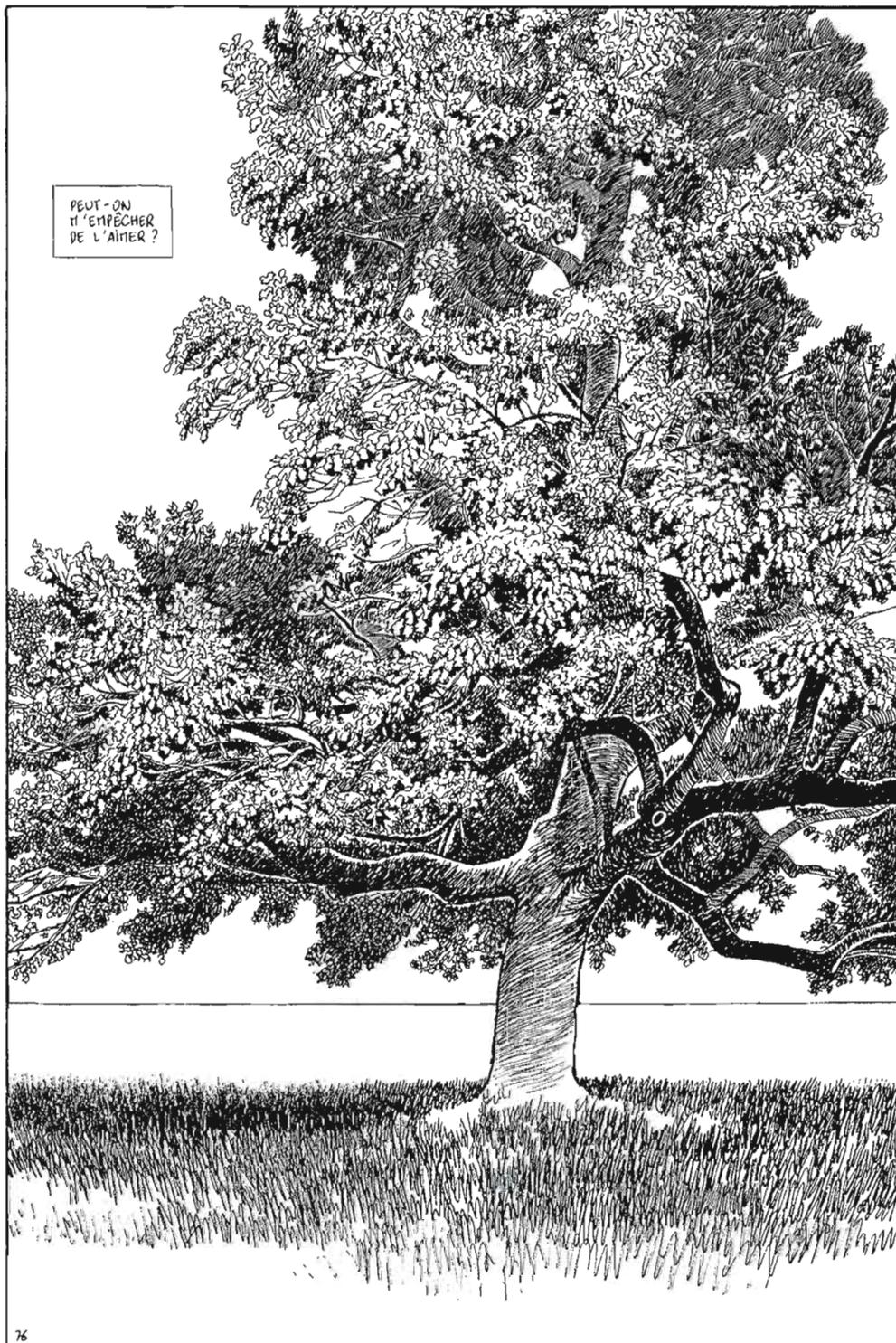


Figure 113 : *Journal (III)* [page 78]

Figure 114 : *Journal (I)* [page 52, cases 1-6]Figure 115 : *Journal (III)* [page 252, cases 6-8]



Figure 116 : *Journal (III)* [page 106, cases 1-4]



Figure 117 : *Journal (III)* [page 140, cases 1-3]



Figure 118 : *Journal (4)* [page 53, cases 2-5]



Figure 119 : *Journal (4)* [page 55, cases 1-2]



Figure 120 : *Journal (II)* [page 38, cases 3-7]

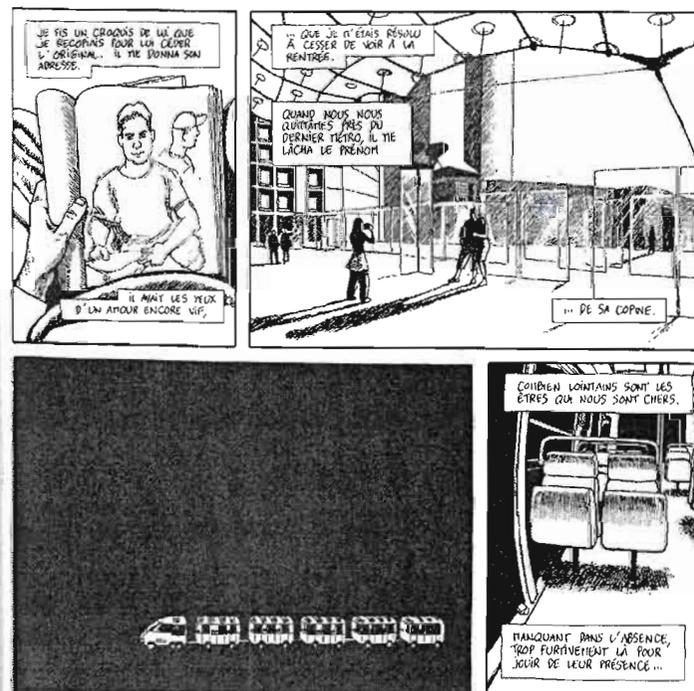
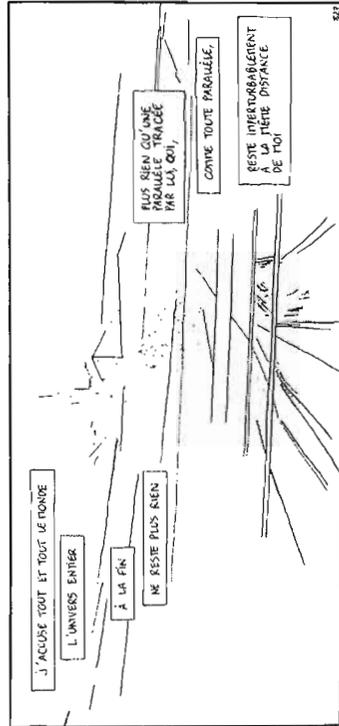
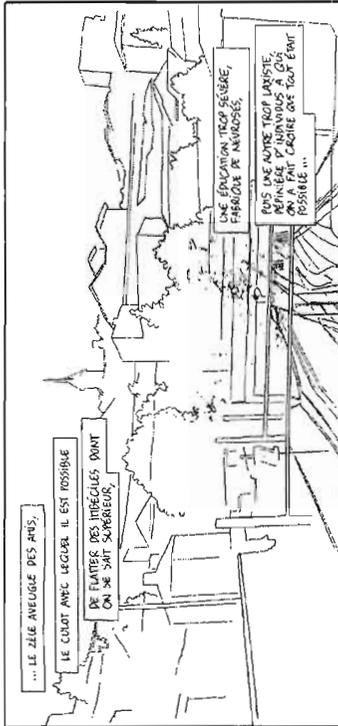
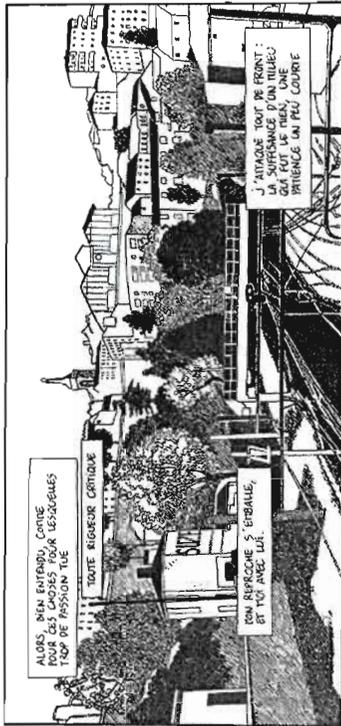
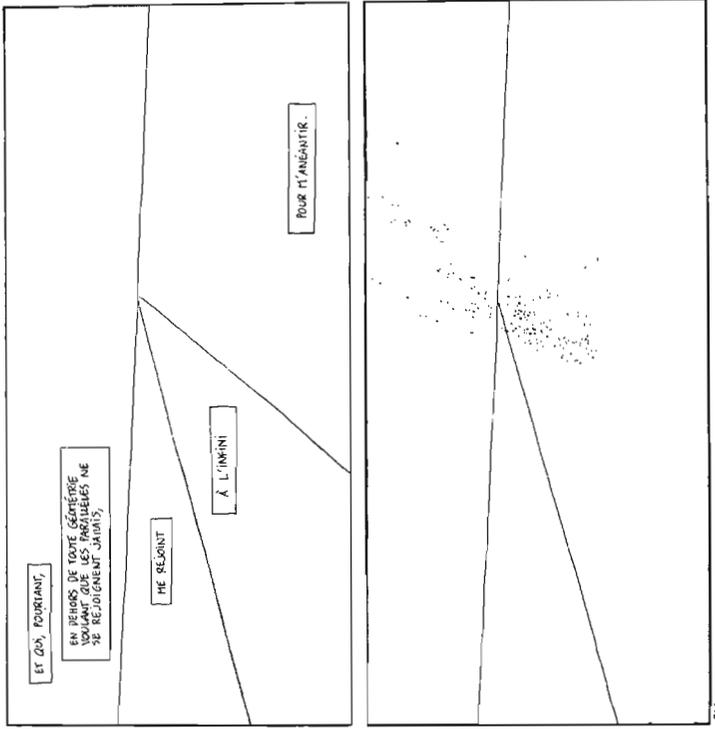


Figure 121 : *Journal (III)* [page 159, cases 1-4]

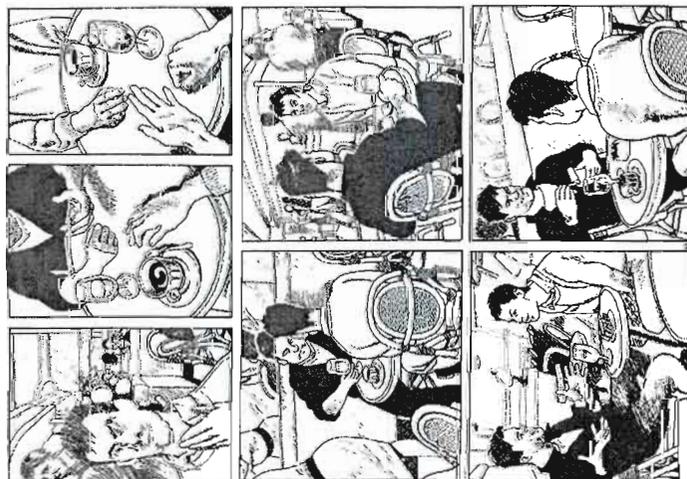
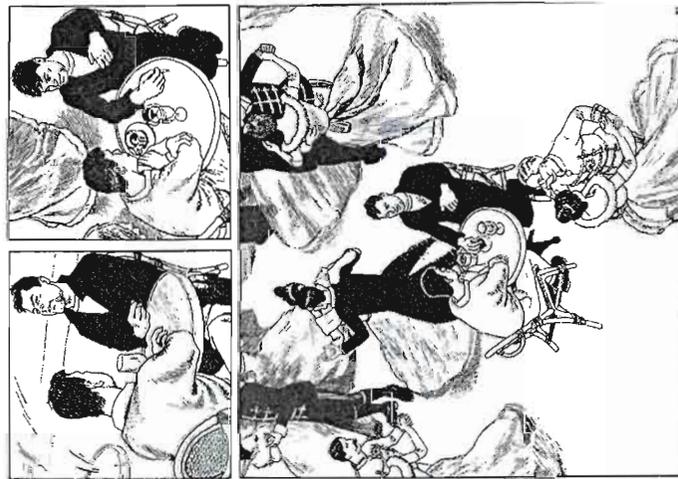


Figure 122 : *Journal (III)* [page 305, cases 1-4]

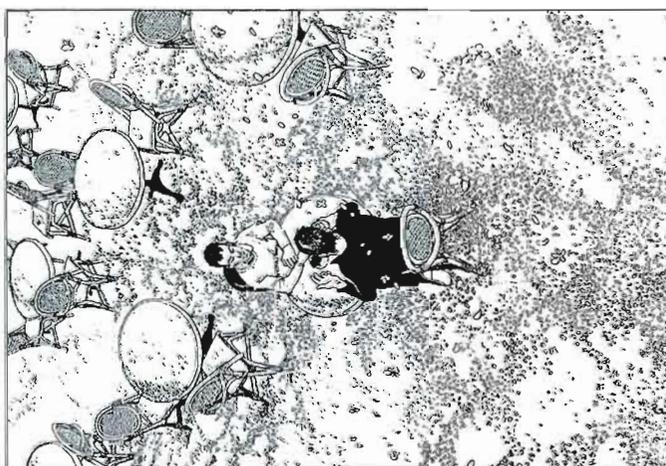
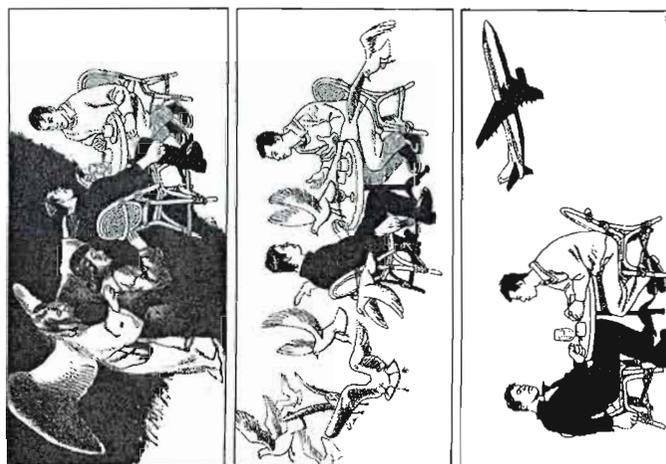




Figures 125-126 : Journal (III) [pages 329-330]



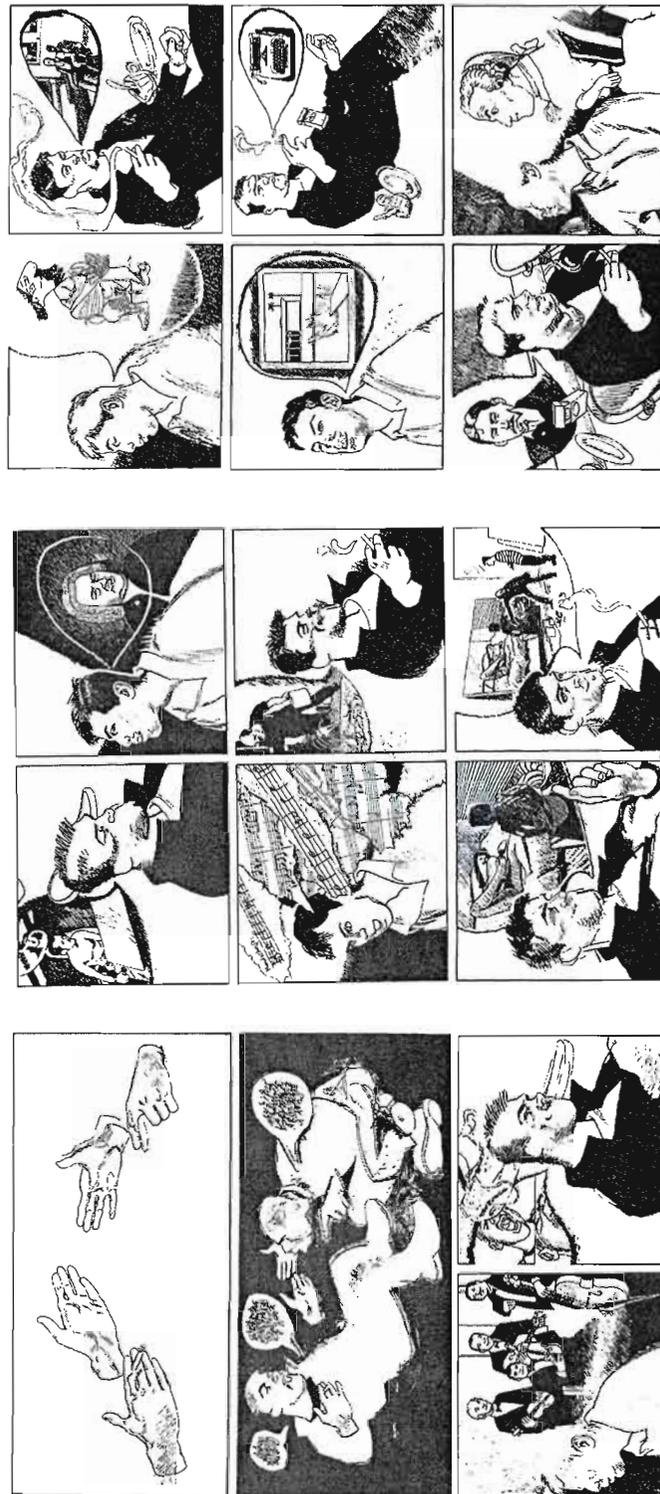
Figures 127-128-129 : *Journal (III)* [pages 42-43-44]



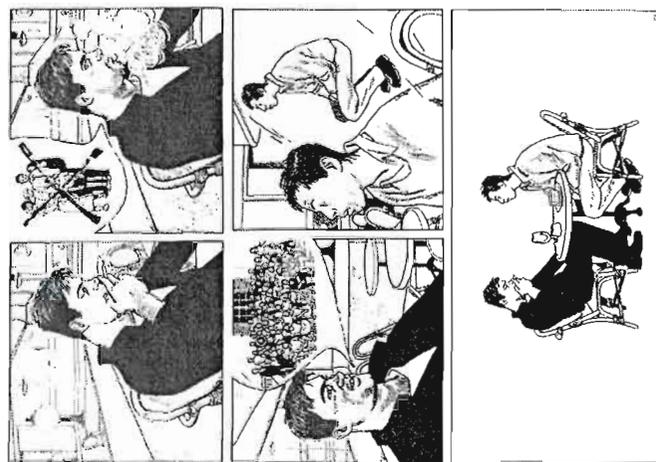
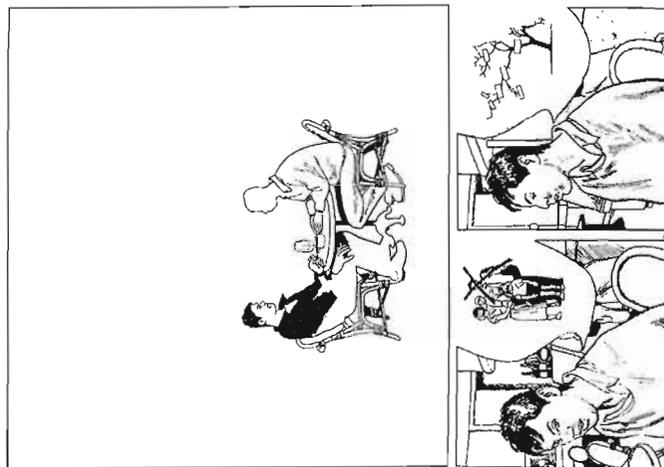
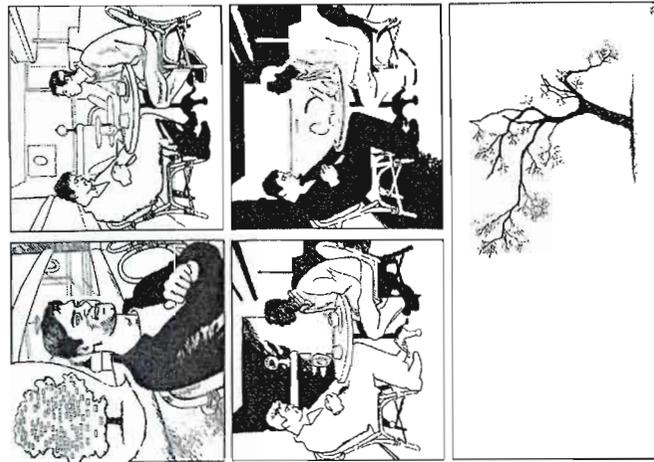
Figures 130-131-132 : *Journal (III)* [pages 45-46-47]



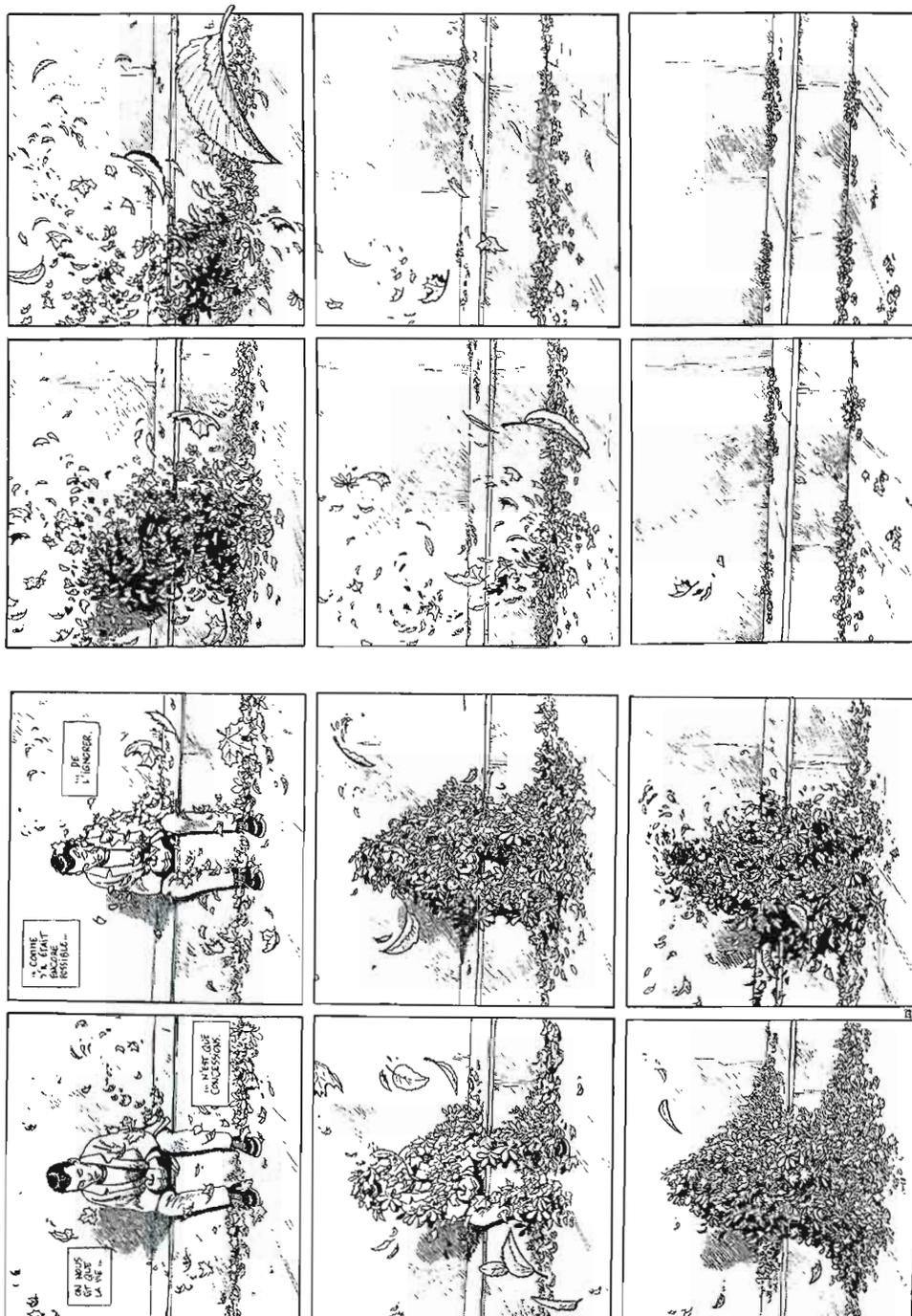
Figures 133-134-135 : *Journal (III)* [pages 48-49-50]



Figures 136-137-138 : *Journal (III)* [pages 51-52-53]



Figures 139-140-141 : *Journal (III)* [pages 55-56-57]



Figures 142-143 : *Journal (III)* [pages 230-231]

BIBLIOGRAPHIES

A) Publications de Fabrice Neaud¹

1. Albums

Neaud, Fabrice 1996. *Journal (I)*. Angoulême (France) : Ego comme x, 112 p.

_____. 1998. *Journal (II)*. Angoulême (France) : Ego comme x, 67 p.

_____. 1999. *Journal (III)*. Angoulême (France) : Ego comme x, 372 p.

_____. 2002. *Journal (4) Les riches heures*. Angoulême (France) : Ego comme x, 222 p.

2. Publication dans la revue *Ego comme X*

Neaud, Fabrice. 1994. « Sans titre ». *Ego comme X*, n° 1, 10 p².

_____. 1995. « Samedi 2 avril 1994 ». *Ego comme X*, n° 2, 15 p.

_____. 1996a. « Du crime ». *Ego comme X*, n° 3, 15 p.

_____. 1996b. « Petit archivage d'une culture quotidienne – Du 7 mars 96 au 17 juin 96 ». *Ego comme X*, n° 4, 11 p.

_____. 1997. « Première tentative de journal direct ». *Ego comme X*, n° 5, 40 p.

_____. 2000. « Émile – du printemps 1998 à aujourd'hui (histoire en cours) » *Ego comme X*, n° 7, 32 p.

¹ L'établissement de la bibliographie sur Fabrice Neaud est largement inspirée de celle que l'on retrouve sur le site Internet de Sébastien Soleille consacré à Fabrice Neaud : <http://perso.wanadoo.fr/soleille/fabriceneaud/biblio/bibliographie.htm>

² Concernant les publications de Fabrice Neaud dans les diverses revues citées, nous avons choisis d'inscrire le nombre de planches réalisées *par l'auteur* dans la revue en question, et non le nombre de pages de cette dernière.

3. Publication dans la revue *Bananas*

Neaud, Fabrice. 1995a. « De petites choses ». *Bananas*, n° 1, 5 p.

_____. 1995b. « Mercredi 16 février 94 ». *Bananas*, n° 2, 6 p.

_____. 1995c. « Credo ». *Bananas*, n° 3, 2 p.

_____. 1996b. « Sans titre ». *Bananas*, n° 4, 6 p.

4. Autres publications dans divers ouvrages et revues

Neaud, Fabrice. 2002. « Sans titre ». *Vampires* tome 2, 4 p.

_____. 2003. « Matisse Picasso ». *Bang*, n° 1 (hiver), 8 p.

_____. 2003. « Outrages ». *Technikart*, (été), 3 p.

_____. 2003. « Comics history X (une brève histoire de la bande dessinée) ». *Beaux-Arts Magazine* Hors-série : « Qu'est que la BD aujourd'hui ». (janvier) 8 p.

_____. 2003 « J'appelle à un octobre rouge ». *Beaux-Arts Magazine* Hors-série : « 32 bandes dessinées inédites pour 2004 ». (décembre) 5 p.

_____. 2004. *Neaud Squarzoni Mussat*. Angoulême : Ego comme x, 12 p.

_____. 2004. « À corps perdu ». *Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines*. Paris : Beaux-arts magazine, 10 p.

B) Études et articles portant sur le *Journal* de Fabrice Neaud

1. Dans la presse spécialisée

Beaty, Bart. 2002. « Fabrice Neaud : Rewriting our standards ». *The Comics Journal*, n° 241 (février), p.92-95.

Blanchet, Évariste. 2001. « Le pavé (*Journal III*) ». *Critix*, n° 12, (été), page 31-45.

De Chanay, Hugues. 2003. « Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence ». *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 90-94.

Martin, Jean-Philippe. 1996. « Les éviscérations de Neaud ». *Critix*, no 1 (automne), p. 51-56.

Poix-Tétu, Marie. 2003. « *Du Journal à l'ajour* ». *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 95-99.

Rémi-Giraud, Sylvianne. 2003. « Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud ». *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 85-89.

2. Dans la presse généraliste

Bousteau, Fabrice. 2003. « Fabrice Neaud: toute une vie ». *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD ? » (janvier), p. 98-99.

Paquin, Éric. 2000. « Fabrice Neaud, bédéiste. De l'autre côté du miroir. ». *Voir* (Montréal), 16 novembre.

_____. 2003. « Bulles d'intimité ». *Voir*. (Montréal), 24 avril.

_____. 2004. « *Journal 4. Les riches heures* de Fabrice Neaud ». *Spirale*, n° 197 (juillet-août), p.4.

3. Entretiens

Conversation avec Romain Brethes et Jérôme Lepeyre. in *Artistes de bande dessinée* ouvrage coordonné par Thierry Groensteen. 2003. Éditions de l'An 2, p.149-169.

Interview réalisé par Vincent Henry tel que disponible sur le site Internet de *BD sélection* à l'adresse :

http://www.bdselection.com/php/index.php?rub=page_dos&id_dossier=9

Interview du webzine *L'oeil électrique* :

<http://oeil.electrique.free.fr/article.php3?numero=22&articleid=384>

4. Sur Internet

Il existe un grand nombre d'entrées Internet consacrées à Fabrice Neaud. La plupart relèvent du simple commentaire de type « fan-club ». Dans cet esprit, notre

bibliographie ne retient ici qu'une courte sélection d'entrées plus substantielles consacrées au *Journal*.

Site personnel de Sébastien Soleille entièrement consacré à Fabrice Neaud :
<http://perso.wanadoo.fr/soleille/fabriceneaud/général/accueil.htm>

Critique de Francis Bellefonds sur le *Journal* tel que disponible sur le webzine *Chronic'art* :
http://www.chronicart.com/livres/livres_bd.php3?id=3322

Entretien avec Fabrice Neaud sur une page web personnelle (David)
<http://www.canalstreet.ch/ContenuLoisirsBD.htm>

Divers commentaires de lecteurs tels que disponibles sur le site de *Bedetheque* :
<http://www.bedetheque.com/index.php?S=2088>

C) Ouvrages et articles de références

1. Sur la bande dessinée

Bernière, Vincent. 2003 « Les filles se rebiffent ». *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD? », (janvier) p. 22-24.

Brethes, Romain. 2003. « Art Spiegelman : l'inspiration du désastre ». *Beaux-Art Magazine*, numéro hors-série : « Qu'est-ce que la BD? » (janvier), p. 118.

Croix, Laurence. 1999. *Le Jeu des bulles*. DEA d'arts plastiques, Université Rennes 2, Haute-Bretagne, 122 p.

Frenault-Desruelle, Pierre. 1972. *Dessins et bulles*. Paris : Borduas, 96 p.

Frenault-Desruelle, Pierre. 1989. « Le fantasme de la parole ». *Europe*, n° 720 (avril) « Spécial : La bande dessinée », p.54-65.

Groensteen, Thierry, sous la direction de. 1988. *Récit, bande dessinée et modernité*. Paris, Futuropolis Centre national de la bande dessinée et de l'image, Colloque de Cerisy, 1-11 août 1987, 173 p.

_____. 1991. « Bande désignées : De la réflexivité dans les bandes dessinées ». *Conséquences*, n°13-14, p.132-165. Texte disponible sur le site Internet

personnel de l'auteur à l'adresse suivante :
<http://www.mediadesk.com.fr/groensteen/>

_____. 1996. « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée ». *9^e Art*, n° 1 (janvier), p.70-83

_____. 1997. « Un premier bouquet de contraintes ». *Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle* (OuPaBo) Opus 1. Paris : L'Association, p.13-59.

_____. 1999. *Système de la bande dessinée*. Coll. Formes sémiotiques. Paris : Presse Universitaire de France, 206 p.

_____. 2000. « Les années 90 : tentative de récapitulation ». *9 art*, n° 5 (janvier), p. 10-17.

_____. 2003. « L'enfance de l'art », *9^e Art*, n° 9 (octobre), p. 72-83.

_____. 2003. *Lignes de vie : le visage dessiné*. Saint-Egrève : Mosquito, 169 p.

Groensteen, Thierry, Jean-Luc Fromental et Thierry Smolderen. 1987. « Dossier autobiographies ». *Les Cahiers de la BD*, n° 74 (mars-avril), p.81-87.

Groensteen, Thierry et Catherine Ternaux, sous la direction de. 1998. *La béthéthèque idéale* (édition 1999-2000). Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 175 p.

Grove, Laurence. 2004. « Autobiography in Early Bande Dessinée ». *Belphegor*, vol. IV, no. 1 (novembre). Consulté à l'adresse Internet suivante : http://www.dal.ca/~etc/belphegor/vol4_no1/fr/main_fr.html

Lacassin, Francis. 1974. « Quand la bande dessinée conteste ». *Magazine littéraire*, no.95, (décembre), p.9-16.

Marion, Philippe. 1993. *Traces en case : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve (Université catholique de Louvain) : Academia, 291 p.

Martin, Annabelle. 2003. « Une œuvre réfléchie ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 202 p.

Martin, Jean-Philippe. 2000. « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante ». *9^e Art*, n° 4 (janvier), p.22-31.

Peteers, Benoît. 1998. *Case, planche, récit*. Paris : Casterman, 144 p.

Sohet, Philippe. 2001. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Egrève : Mosquito, 160 p.

Sur Internet

Site de la maison d'édition Ego comme x : <http://www.ego-comme-x.com/>

Site de la maison d'édition *L'employé du moi* : <http://www.employe-du-moi.org>

Site du *du9 l'autre bande dessinée* :

http://www.du9.org/article.php3?id_article=537&var_recherche=autobiographie.

Site de *Jade comics* : <http://www.pastis.org/jade/jadeJeuinterviews.htm>

2. Sur le « journal intime »

Bancaud-Maënen, Florence. 2001. *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*. Paris : CNRS Éditions, 479 p.

Barthes, Barthes. 1966. « Alain Girard : Le Journal intime ». *L'Année sociologique*. Repris dans *Œuvres Complètes*, tome 2, 1962-1967, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris : Du Seuil, 1327 p.

Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard. (Voir plus précisément le chapitre : « Le journal intime et le récit, p.224-230.)

Cantin, Annie. 2002. « La littérature et le reste. Petites réflexions sur la place des écrits personnels de la littérature ». *Québec Français*, n° 125 (printemps), p. 36-39

Collectif. *Le je filmé*, Paris : Georges Pompidou, 1995, 94 p.

Del Litto, Victor, sous la direction de. 1978. *Le journal intime et ses formes littéraires* : actes du colloque de septembre 1975. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ». Genève : Droz, 330 p.

Delon Michel, propos recueillis par. 2002. « Philippe Lejeune : Pour l'autobiographie ». *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), p.20-23.

- Didier, Béatrice. 1976. *Le journal intime*. Paris : Presse Universitaire de France, 256 p
- _____. 1983. « Autoportrait et journal intime ». *Corps écrit*, n° 5, p.167-182.
- Gauvin, Lise. « La question des journaux intimes ». *Études françaises*, XXII, n° 3, p.101-115.
- Genette, Gérard. 1981. « Le journal, l'anti-journal ». *Poétique*, n° 47, p.314-322.
- Girard, Alain. 1963. *Le journal intime et la notion de personne*. Paris : P.U.F, 638 p.
- Gusdorf, Georges. 1990. *Lignes de vie, I, Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 431 p. (Voir plus précisément le chapitre IX : « Le journal intime : dire ma vérité », p.317-346.)
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone Eliane. 1997. *L'autobiographie*. Coll. « U ». Paris : Armand Collin, 320p
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Coll. «Poétique». Paris : Du Seuil, 1975, 368 p.
- _____. 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Coll. « Poétique ». Paris : Du Seuil. 338 p.
- _____. 1990. « *Cher cahier... » Témoignages sur le journal personnel recueillis et présentés par Philippe Lejeune*. Coll. « Témoins ». Paris : Nathan, 259 p.
- _____, sous la direction de. 1993. *Le journal personnel*. Coll. « RIMT ». Nanterre : Publidix, 245 p.
- _____, sous la direction de. 1997. *L'autobiographie en procès : actes du colloque de Nanterre d'octobre 1996*. Coll. « RITM ». Nanterre : Publidix, 320 p.
- _____. 1998. *Les brouillons de soi*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, (section sur le journal intime, p.215-418.)
- _____. 2000. « *Cher écran... » Journal personnel, Internet, ordinateur*. Coll. « Poétique ». Paris : Du Seuil, 443 p.
- Leleu, Michèle. 1952. *Les journaux intimes*. Paris : Presse Universitaires de France, 351 p.

- Marty, Éric. 1985. *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris : Seuil, 266 p.
- Pachet, Pierre. 1990. *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Coll. « Brèves littératures ». Paris : Hatier, 145 p.
- Rousset, Jean. 1986. *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*. Paris : José Corti, 220 p.
- Simonet-Tenant, Françoise. *Le journal intime*. Coll. « 128 ». Paris: Nathan, 128 p.
- Van Roey-Roux, Françoise. 1983. *La littérature intime du Québec*. Montréal : Boréal Express. (Voir plus précisément le chapitre I : « Le journal intime », p.21-55.)

3. Divers

- Finkielkraut, Alain. 1986. « Épanchements subjectifs », *Autrement (L'Intime)*, n°81 (juin), p.195-196.
- Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 200 p.

D) Œuvres citées

- B. David. 1996-2006. *L'ascension du haut-mal* (6 tomes). Coll. « Éperluette ». Paris : L'Association, s.p.
- Baudoin, Edmond. 1982. *Passe le temps*. Coll. « Hic et Nunc ». Paris : Futuropolis, 44 p.
- _____. 1992. *Couma Aco*. Paris : Futuropolis, 44 p.
- _____. 1995. *Éloge de la poussière*. Coll. « Éperluette ». Paris : L'Association, 64 p.
- _____. 1996. *Terrains vagues*. Coll. « Éperluette ». Paris : L'Association, s.p.
- _____. 1998. *Piero.* , Coll « Seuil BD ». Paris : Seuil, 123 p.
- Baudoin, Edmond et Dohollau Tanguy. 1995. *La diagonale des jours : correspondance*. Rennes : Apogée, s.p.
- Biggs, Brian. 1999. *Chère Julia*. Paris : La pastèque, s.p.

- Binet, Christian. 1981. *L'institution*. Coll. « Fluide Glacial ». Paris : Audie, 57 p.
- Blanchin, Mathieu. 2001. *Le val des ânes*. Angoulême (France) : Ego comme x, 80 p.
- _____. 2001. *Accident de travail*. Angoulême (France) : Ego comme x, 64 p.
- Brown, Chester. 2001. *Le playboy*. Montréal : Zone convective. S.p.
- Cabanes, Max. *Colin-Maillard*, Casterman, 1989, 83 p.
- Crumb, Robert, *Mes femmes*, Albin Michel, 1989, 78 p.
- Delisle, Guy. 2000. *Shenzhen*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, 150 p.
- Dupuy et Berberian. 1994. *Journal d'un album*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, s.p.
- Doucet, Julie. 1998. *Changements d'adresse*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, s.p.
- _____. 2004. *Journal*. Coll. « Côtelette », Paris : L'Association. 521 p.
- Drechsler, Debbie. 1999. *Daddy's Girl*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, s.p.
- Dupa Pierre, et Daniel Jeanneteau. 2001. *Kyoto-Béziers*. Paris : 6 pieds sous terre, 176 p.
- _____. 2004. *À Kyoto*. Paris : 6 pieds sous terre, 144 p.
- Eisner, Will. 1978. *Le contrat*. Coll. « Roman BD ». Paris : Glénat (pour éd. française.), s.p.
- _____. 1991. *Voyage au bout de la tempête*. Coll. « Comix USA ». Paris : Glénat (pour éd. française.), s.p.
- Gimenez, Carlos. 1980. *Paracuellos*, Fluide Glacial (pour l'édition française), s.p.
- Martin, Pauline. 2000. *La boîte*. Angoulême (France) : Ego comme x, 32 p.
- Matt, Joe. 2001. *Peep-show*. Coll. « Tohu Tohu ». Paris : Les Humanoïdes associés, 168 p.

- Menu, Jean-Christophe. 1995. *Livret de phamille*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, 126 p.
- Mussat, Xavier. 2002. *Sainte Famille*. Angoulême (France) : Ego comme x, 88 p.
- Néhou Loïc, et Frédéric Poincelet. 2001. *Essai de sentimentalisme*. Angoulême (France) : Ego comme x, 32 p.
- Peeters, Frédérik. 2001. *Pilules bleues*. Coll. « Flegme ». Paris : Atrabile, 190 p.
- Satrapi, Marjane. 2000-2003. *Persepolis (4 tomes)*. Coll. « Ciboulette ». Paris : L'Association, s.p.
- Seth. 1998. *La vie est belle, malgré tout*. Coll. « Tohu Tohu ». Paris : Les Humanoïdes associés, 165 p.
- Spiegelman, Art. 1987. *Maus*. Paris: Flammarion, s.p.
- Trondheim, Lewis. 1995. *Approximativement*. Paris : Cornélius, s.p.